

Ольга Шаф

**ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНІ
АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ
XX СТОЛІТТЯ**



Монографія



*Визнаним і забутим,
уславленим і таврованим –
усім українським поетам і поеткам
присвячується...*



Дніпровський національний університет
імені Олеся Гончара



Ольга Шаф



**ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНІ
АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ
XX СТОЛІТТЯ**

Монографія



Київ
ВЦ «Проміт»
2019

Затверджено до друку Вченою радою Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол №10 від 28.03.2019).

Рецензенти:

Луцій С. І., доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття та сучасного літературного процесу Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України;

Прасалова В.А., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса;

Турган О. Д., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

УДК 821.161.2'06-14

Ш30 Шаф Ольга Вольвівна

Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття: монографія. – Київ: ВЦ «Просвіта», 2019. – 608 с.

ISBN 978-617-7201-71-6

У монографії розглянуто вітчизняну лірику ХХ століття крізь гендерно-психологічну призму, окреслено основні параметри маскулітного / фемінінного художнього мислення та поетикальної техніки. Спираючись на здобутки гендерних студій соціологічного та психологічного спрямування в окресленні специфіки маскулітного та фемінінного життєвих профілів, автор студії диференціює ідентифікаційну, референційну, сенсожиттєву політику маскулітної / фемінітної ліричної свідомості в тематичних сферах тілесності, дочірнього / синівського ставлення до материнської та батьківської фігур, сенсожиттєвих стимулів та перспективи смерті. У монографії також систематизовані теоретичні засади гендерного літературознавства, запропоновано методологію гендерно-психологічного вивчення лірики, висвітлено панораму вітчизняної гендерної культури ХХ століття.

Для науковців-філологів, викладачів, студентів гуманітарного профілю, усіх, хто цікавиться історією вітчизняного письменства ХХ століття, його гендерними, психологічними аспектами.

*На обкладинці використана робота
Рене Магрітта «Вікно».*

© Шаф О.В., 2019

ЗМІСТ

Вступ	7
-------------	---

РОЗДІЛ 1.

Теоретичні й методологічні засади гендерно-психологічного дослідження лірики	14
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

1.1. Теоретичні основи, предмет вивчення, термінологічний апарат гендерного літературознавства	14
1.2. Здобутки українських феміністичних та гендерних студій літератури	25
1.3. Методологія та методика дослідження гендерних засад поетики ліричного твору	49
Висновки до розділу 1	56

РОЗДІЛ 2.

Маскулінність та фемінінність як поетикальні категорії	58
---------------------------------------------------------------------	-----------

2.1. Гендерна ідентичність як формант маскулінного / фемінінного «коду» авторської свідомості	64
2.2. Маскулінна / фемінінна психоматриця та її роль у гендерному маркуванні ліричного переживання	74
2.3. Гендерно-психологічні маркери поетики / письма ліричного твору	96
Висновки до розділу 2	

РОЗДІЛ 3.

Ідентифікаційно-референційна презентація ліричної свідомості в українській поезії XX століття: маскулінна / фемінінна політика	107
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

3.1. Гендерно-психологічні особливості ліричного переживання тіла й тілесності	108
--------------------------------------------------------------------------------------	-----

3.2. Маскулінна та фемінінна стратегії ліричного переживання сексуальності в поезії українських митців ХХ століття	151
Висновки до розділу 3	210

РОЗДІЛ 4.

Гендерно-психологічні засади ліричного переживання синівського / дочірнього ставлення до матері / батька як основи ідентифікаційної й світомоделюючої політики в українській поезії ХХ століття	215
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

4.1. Концептуалізація материнської фігури в маскулінній / фемінінній ліричній свідомості крізь призму едипової психоматриці	216
4.2. Маскулінна / фемінінна стратегія художнього втілення едипового ставлення до батьківської фігури	284
4.3. Специфіка вираження батьківського почуття до дитини в маскулінній / фемінінній ліричній свідомості	339
Висновки до розділу 4	348

РОЗДІЛ 5.

Гендерно-психологічні особливості художнього втілення сенсожиттєвої парадигми «життя – смерть» в українській ліриці ХХ століття	356
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

5.1. Фемінінна специфіка художнього осмислення сенсожиттєвих стимулів і перспективи смерті	357
5.2. Маскулінна стратегія художнього втілення сенсожиттєвої парадигми	430
5.3. Маскулінні / фемінінні особливості ліричної рецепції творчості як актуального сенсожиттєвого стимулу	527
Висновки до розділу 5	550

ВИСНОВКИ	559
Список використаних джерел	578

ВСТУП

Українська лірика ХХ століття – це той масив вітчизняної літератури, у якому відображені основні культурні метаморфози нашого часу, свідомість сучасної людини. Попри несприятливий культурно-політичний «клімат»¹ у вітчизняній ліриці цього періоду поряд з соцреалістичною заідеологізованою «ліро-прозою» розвивалися й «неміметичні» стандарти ліричного письма, що значно розширювали її філософсько-естетичні, когнітивно-аксіологічні, психіко-екзистенційні, концептуально-нарративні поетикальні «горизонти». У ліриці ХХ століття виразно зазвучав жіночий голос,² створивши прецедент альтернативної поетичної мови й загалом літературної творчості. Її «двоголосся» дає підстави диференціювати маскулінні й фемінінні стратегії художньої реалізації суб'єктивності, віддзеркаленої в експлікованій картині світу та референції до Іншого. Вивчення цих стратегій визначає завдання гендерного літературознавства – експериментального у своєму розвитку наукового напрямку. Його актуальність влучно сформулювала С. Охотнікова: відкриття гендерного «виміру» в літературі дозволяє вийти за межі її «традиційних літературознавчих і соціально-політичних трактувань», інтерпретувати твір крізь призму культурних конструктів «чоловічого» / «жіночого» та відповідних форм досвіду, тобто з погляду гендерної поетики [335]. Традиційні методи, придатні для дослідження «раціональних явищ», твердить Н. Габрієлян, «недієздатні» в осягненні ірраціональних глибин «взаємодотичних і взаємоміфологізованих світів чоловічого й жіночого» [66]. Застосована до лірики ХХ століття гендерно-психологічна оптика, може здатися, «висвітлює» непрезентазивну в осягненні її художньо-естетичної повноти «піднагтну». Однак літературознавство, зокрема й гендерне, не може цілісно осягнути багатоплановість творчого генія, тому свідомо вдається до його редуції, до фокалізації окремих рівнів його феномену. За слушним твердженням В. Франкла, наука має «вносити за дужки багатомірність реальності», виокрем-

1 Не сприяли вияву проблемно-стильової багатогранності вітчизняної лірики, як відомо, тиск народницької ідеології на модерністський проект зламу ХІХ – ХХ ст., пролетаризація поезії у 1920-ті роки та її фізичне й ідеологічне винищення в 1930-ті роки. Нав'язаний українській радянській літературі соцреалізм, «єдиний творчий метод», не сумісний із засадами лірики як роду мистецтва. Пострадянська ревізія вітчизняної культури теж вимагала ідеологічної «зброї», заангажовуючи лірику останніх десятиліть ХХ ст.

2 Поезія жіночого авторства існувала віддавна, але була представлена поодинокими, часто анонімними та замаскованими під чоловічими псевдонімами текстами, які не формували об'єкт дослідження.

лювати з усього її спектра конкретний, «простий» рівень людської екзистенції, усвідомлюючи як його важливість, так і включеність у різногранний, складний феномен людської свідомості [505; 52].³

З-поміж інших літературних родів лірика має найбільший потенціал щодо вираження таїн людської екзистенції, зокрема її гендерного «виміру», адже «за своїми (функціонально-мовними параметрами поетичне мовлення виявляється подібним до автокомунікації і вирізняється високим ступенем семантико-стилістичної та образної концентрації» [413; 4]. Крім того, відтворені в ліриці найглибніші й найменш усвідомлені порухи людської душі розширюють уявлення про маскулітні / фемінітні особливості людської психіки, загалом про антропо-екзистенційну феноменальність людини ХХ ст., адже ще К.-Г. Юнг зауважував те, як мало уваги приділено вивченню людської сутності порівняно з освоєнням довкілля, а найскладніша частина душі, де народжуються символи (і, звичайно, поезія), ще цілком не досліджена [587].

Розмитість уявлень про природу людини та її творчості помітна в дискусії про відмінність / подібність літератури чоловічого / жіночого авторства. Скепсис щодо гендерної диференціації творчого процесу,⁴ єдиним критерієм «якості» якого вважається естетичний, не корелює з підтвердженою вченими різних профілів дихотомією чоловічого й жіночого – «універсальною й найдавнішою» (Т. Цив'ян), яка оприявнена також і в підсвідомій та свідомій сферах психіки індивіда: його почуттях, емоціях, інтересах, стосунках, поведінці [632; 2]. Ця дихотомія не може не впливати на творчий процес та його результат, водночас цей вплив можна не усвідомлювати або цілеспрямовано приховувати. Безперечно, не всі аспекти людського досвіду, відображені в ліриці, мають гендерне маркування, однак саме в цьому роді літератури сконцентровано вираження тих із них, де маскулітні / фемінітні специфіка очевидна.

3 Своєю позицію В. Франкл обгрунтовує принципом дименціональної онтології: предмет у проєкціях на «нижчі» рівні відображується по-різному. Як, наприклад, двовимірними проєкціями тривимірного циліндра є різні фігури – коло та квадрат, так і складний феномен людини на «простіших» – біологічному та психологічному – рівнях здобуває кардинально різне, часом суперечливе, трактування [505; 48 – 50].

4 «Поети не мають статі» декларується – хоча й не без полемічного виклику – у поезії Г. Крук. М. Кіянowska в інтерв'ю з Т. Терен обстоює таку саму позицію, воліє називатися «поетом», а не «поеткою» [469; 60], але її розповідь про себе і власну творчість у форматі цього проєкту віддзеркалює фемінітну «матрицю» мислення: наратив сфокусовано на темах власного дитинства, рідного міста, стосунків із батьками, материнства. Фемінітність его-наративу М. Кіянowska особливо помітна на тлі «сусідніх» розповідей Ю. Іздріка, А. Дімарова, С. Жадана. Твердження про те, що «немає чоловічої і жіночої літератури, а є якісна й неякісна», для російської дослідниці гендеру Н. Габрієлян звучить так само абсурдно, як і «немає білого й чорного, а є квадратне й кругле». На її погляд, гендерний вимір у літературі – важливий, але не єдиний. Вона застерігає і від перебільшення значущості гендерного змісту – «сексометрів» – художнього тексту [66]. Тут і далі російськомовні наукові студії цитуються в нашому перекладі, а цитати з поезій – в авторській редакції.

Висвітлення гендерно-психологічних аспектів художнього мислення та техніки його поетикального втілення – чільне завдання гендерного літературознавства – потребує інтердисциплінарного підходу, передусім врахування здобутків гендерних студій (із соціології, психології, лінгвістики), психоаналізу, філософської антропології, феміністичної філософії й літературної критики. Ускладнює окреслене завдання відсутність єдності вчених щодо змісту понять «маскулінність / фемінінність», статусу цих антропологічних феноменів. Ні застарілий есенціалістський, ні близький до постструктуралістського нігілізму соціоконструктивістський підходи до проблеми статі / гендеру на дають переконливих тлумачень маскулінної / фемінінної сегрегації. Здобутки гендерної психології в окресленому аспекті часто суперечливі, демонструють суттєві статистичні похибки. Найперспективнішим у вивченні маскулінності / фемінінності видається психоаналіз, але його гендерний план ще не систематизований в окрему наукову галузь (спроби такої систематизації здійснено в розділі 2.2 цієї студії). Напрацювання феміністичної критики стосуються переважно жіночої творчості й презентації жінки в літературі (прозі), тому лише частково можуть бути використані як методологічний ресурс. Водночас гендерне літературознавство генетично пов'язане з феміністичною критикою, що зумовлює висвітлення цієї методологічної спадкоємності.

Українська феміністична критика 1990-х років (В. Агеєва [3], [4], Т. Гундорова [104], [105], Н. Зборовська [159–166], Г. Улюра [484 – 486] та ін.) переважно оминала увагою лірику ХХ ст., досліджуючи прозу різних епох. Такий об'єкт вивчення мали й захищені за останні два десятиліття дисертації та монографії феміністично-гендерного напрямку М. Варикаші [52], Т. Кислої [201], М. Крупки [242], Ю. Кушнерюк [250], Г.-П. Рижкової [374], Х. Стельмах [432], І. Стешин [438], Т. Ткаченко [474], С. Філоненко [502], [503]. Можна назвати лише поодинокі гендерні студії лірики ХІХ – ХХ століть та сучасності: Ю. Гончар [94], В. Копиці [223], Г. Маковей [275], Е. Мінаєвої [300], О. Ромазан [388]. У різноаспектних ґрунтовних дослідженнях вітчизняної лірики ХХ ст. О. Астаф'єва [20], А. Білої [37], Я. Голобородька [87], Л. Голомб [89], О. Деркачової [115], І. Дзюби [117], [118], М. Жулинського [143], Н. Заверталюк [152], М. Ільницького [181], О. Ільницького [182], Ю. Лавріненка [386], Л. Новиченка [316], В. Просалової [363–365], Б. Рубчака [392], Е. Соловей [425], М. Слабошпицького [420], Л. Таришинської [461], [462], Ю. Шевельова [572] та ін. гендерні аспекти зазвичай не артикульовані, хоча часто помічені як складові авторської свідомості.

Інтердисциплінарне «багатоголосся» в трактуванні антропологічних феноменів маскуліності / фемінінності, переломлених і в площині художнього тексту, дозволяє сформулювати суть маскуліності / фемінінності як поетикальних категорій, обґрунтувати їхній «контент» психічними й соціокультурними факторами. Після цього стає можливим і визначення засад художньої імплементації маскуліності / фемінінності на рівнях авторської / художньої свідомості (її ідентифікаційної, референційної, світомоделюючої політики) та наративно-стилістичної техніки.

З огляду на індисциплінарність дослідної стратегії цієї студії її теоретико-методологічну базу складають праці зарубіжних і вітчизняних фахівців з гендерної соціології (С. Бем, І. Костікова, К. Герінгтон, Є. Здравомислова, А. Тьомкіна, М. Кімел, О. Кісь, І. Кон, Р. Коннелл, Є. Окладнікова, І. Тартаковська, С. Ушакін), гендерної психології (Т. Бендас, Л. Берковіц, Ш. Бурн, Т. Говорун, О. Кікінежді, О. Завгородня, Є. Льїн, В. Каган, D. Gilmore, E. Maccoby, C. Jacklin, P. Trachtenberg), гендерної лінгвістики (О. Горошко, А. Кіріліна, О. Пчелінцева, Л. Ставицька), психоаналізу (К. Абрахам, А. Адлер, Х. Дойч, М. Кляйн, Ж. Лакан, Дж. Мітчелл, Е. Нойманн, Дж. Рейнгольд, С. Фанті, А. Фройд, З. Фройд, Е. Фромм, К. Хорні, Н. Чодоров, К-Г. Юнг, G. Vibration, E. Jones), філософської, зокрема й феміністичної, антропології (С. де Бовуар, Ф. Ар'єс, Дж. Батлер, Н. Бердяєв, Г. Брандт, Н. Гапон, Е. Гідденс, О. Гомілко, С. Жижек, Л. Ірігаре, А. Костікова, К. Мерчант, Вал. Подорога, В. Франкл, А. Щеголев, E. Erikson), феміністичної та гендерної критики (В. Агеєва, О. Бажан, М. Варикаша, Н. Воробйова, Н. Габріелян, Т. Гундорова, Т. Дороніна, І. Жеребкіна, Н. Зборовська, О. Золотухіна, Т. Мой, С. Охотнікова, Н. Пушкарьова, І. Савкіна, Х. Стельмах, С. Філоненко, В. Хархун, Н. Чухим, Е. Шовалтер, М. Штолько, S. Firestone, E. Grosz, E. Jelinek, A. Kolodny, K. Silverman)⁵.

Гендерно-психологічні аспекти художнього мислення й письма розглянуті в роботі на матеріалі української лірики ХХ століття, що не завжди чітко диференційована за художніми напрямками, течіями, школами, адже не діахронічний естетико-стильовий, а «універсальний» (властивий текстам представників різних літературних традицій) гендерно-психологічний аспект узято за основний. Іншими словами, науковий інтерес становить не естетико-стильова своєрідність творчості митців, а подібність її гендерно-психологічного «плану», що підтверджує доцільність літературознавчої рецепції поетикальних категорій маску-

5 Названі тут праці диференційовані за найбільш продуктивним для цієї студії дослідним напрямом, адже низка з них полідисциплінарні.

лінності / фемінінності як «синтетичного продукту» психіки творця та впливу на нього культури.

Гендерно-психологічні елементи розглянуто в ліриці Е. Андіївської, Х. Алчевської, Ю. Андруховича, Б. –І. Антонича, М. Бажана, О. Барліга, Н. Білоцерківець, Б. Бойчука, О. Веретенченка, М. Вінграновського, О. Влизька, В. Вовк, М. Вороного, В. Герасим'юка, П. Гірника, В. Голобородька, Г. Гордасевич, С. Гординського, Ю. Гудзя, Ю. Дарагана, М. Драй-Хмари, І. Драча, В. Еллана-Блакитного, С. Жадана, І. Жиленко, С. Жолоб, О. Забужко, Д. Загула, Т. Зарівної, М. Зерова, О. Ірванця, С. Йовенко, М. Йогансена, П. Карманського, Н. Кашук, В. Китайгородської, М. Кіянської, Юрія Клена, В. Клічака, Л. Костенко, Л. Кульбак, Б. Лепкого, Ю. Липи, Р. Лиші, Н. Лівницької-Холодної, О. Луцишиної, О. Лятуринської, С. Майданської, Є. Маланюка, А. Малишка, В. Малишко, І. Малковича, О. Олесь, О. Ольжича, Т. Осьмачки, Б. Олійника, Д. Павличка, Є. Плужника, М. Пригари, М. Ревакович, М. Рильського, І. Римарука, М. Савки, В. Свідзінського, М. Семенка, В. Симоненка, В. Сосюри, О. Стефановича, В. Стуса, Л. Таран, М. Тарнавської, О. Тарнавського, Ю. Тарнавського, О. Теліги, П. Тичини, Лесі Українки, Д. Фальківського, П. Филиповича, М. Фішбейна, В. Чумака, Г. Чупринки, Г. Шкурупія та ін. Тексти названих авторів становлять **об'єкт дослідження**, його **предметом** є маскуліні / фемініні поетикальні стратегії та техніка письма в них.

Метою студії є розгляд гендерно-психологічних аспектів української лірики ХХ століття. Мета реалізована в низці **завдань**: уточнити теоретичні засади гендерного вивчення лірики, а також цілі, завдання та термінологічний апарат гендерного літературознавства; висвітлити здобутки української та зарубіжної феміністичної критики, цінні для гендерного вивчення лірики; визначити ефективну методологічну базу гендерного підходу до літератури, зокрема ХХ століття; з'ясувати специфіку маскуліності / фемінінності як антропологічних (на основі інтердисциплінарних наукових джерел) та поетикальних категорій; розглянути фактор гендерної ідентичності як форманта маскуліної / фемініної художньої свідомості; виокреслити відмінності маскуліної / фемініної психоемоційної сфери та специфіки її художньої реалізації; визначити наративно-стилістичні диференти маскуліної / фемініної технік письма; розглянути дискурси тілесності й сексуальності в українській ліриці ХХ століття в аспекті диференціації маскуліної / фемініної ідентифікаційної та референційної (ставлення до Іншого) політики; на основі маскуліної / фемініної єдиної психоматриці визначити особливості концептуалізації в ліричних текстах названого періоду материнської / батьківської фігур як

основи ідентифікаційної та світомоделюючої політики ліричного суб'єкта: висвітлити гендерно-психологічну специфіку репрезентації в ліриці материнського / батьківського ставлення до дитини; диференціювати маскулінну та фемінінну стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих стимулів ліричного суб'єкта (важливим серед них є його власна творчість) та перспективи його смерті в українській ліриці ХХ століття.

Методика розгляду запропонованої теми синтетична. Поряд з традиційними літературознавчими методами (серед них продуктивні образно-мотивний, структурно-аналітичний, концептологічний, психологічний, порівняльний) у студії застосовано психоаналіз (зокрема й психобіографічний метод), архетипну критику, нарративний аналіз, частково елементи постколоніальних студій, міфокритики. (Докладніше методологічний план роботи висвітлено в розділі 1.3).

Новизна дослідження. Уперше у вітчизняному літературознавстві запропоноване системне вивчення української лірики ХХ століття в гендерно-психологічному аспекті. Загальнотеоретичний здобуток полягає в систематизації, уточненні, коригуванні теоретичних засад гендерного літературознавства, його термінології, методології, висвітленні його генетичних зв'язків із феміністичною критикою. Також визначено критерії систематизації вітчизняного феміністично-гендерного літературознавства; сформульовано поняття маскулінності / фемінінності як поетикальних категорій, окреслено рівні їхньої художньої репрезентації, зокрема в ліриці; зроблено спробу розв'язати проблему реалізації авторської гендерної ідентичності (також і квір) у ліричному тексті, варіанти її (під)свідомої модифікації; висвітлена маскулінна / фемінінна специфіка психоемоційного оприявлення ліричного суб'єкта; на основі фрейдистської теорії едиповості й окреслених у роботі «контурів» гендерного психоаналізу з'ясовано особливості маскулінної / фемінінної едипової психоматриці як визначального фактора в художній демонстрації ідентифікаційної, референційної, сенсожиттєвої та світомоделюючої політики ліричного суб'єкта; на основі лінгвістичних, концептологічних, нарративних гендерних наукових пошуків виділено основні нарративно-стилістичні диференти маскулінної / фемінінної техніки письма, застосованої в українській ліриці ХХ століття. У напрямі історії літератури новизна одержаних результатів полягає в оприявленні дискурсів тілесності й сексуальності, що лишалися поза сферою традиційної літературознавчої рецепції текстів указанного періоду. Визначено засади маскулінної / фемінінної тілесної самопрезентації, концептуалізації в них тіла Іншого, профілювання моделей тілесного на навколишній світ.

Сексуальність осмислена в роботі як царина найбільш очевидних гендерно-психологічних відмінностей референційного плану української лірики ХХ століття, зумовлена як соціокультурними, так і індивідуально-психологічними (едиповими) факторами. Останні взяті як основні (поряд з соціокультурними, національно-політичними, етноментальними чинниками) у визначенні специфіки синівського / дочірнього ставлення до материнської / батьківської фігур, що дозволило окреслити особливості маскулінного / фемінінного художнього мислення. Досліджено й ліричну презентацію маскулінних / фемінінних сенсожиттєвих стратегій та перспективи смерті в ліриці вказаного періоду, що ще не здобувала в літературознавстві гендерного осмислення.

Дослідну тему в цій студії не вичерпано, однак закладено фундамент для її подальших наукових розроблень.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІРИКИ

Розвиток літератури жіночого авторства в XIX – XX ст. зумовив формування альтернативної поетикальної стратегії. До того літературний дискурс, представлений переважно чоловіками, розцінювався як універсальний [54]; 63], тому не було потреби досліджувати його гендерні нюанси. Унаслідок активізації «жіночого голосу» в літературі загострилася проблема диференціації маскулінного та фемінінного модусів художньої творчості, що стало стимулом для розвитку гендерного літературознавства. Йому сприяло й відкриття «гендерного виміру» як «універсальної значущості статевої належності людини в усіх сферах її соціокультурного буття» [47; 5]. Розвиток гендерного літературознавства пов'язують також зі становленням гендерної лінгвістики, яка досліджує мовлення чоловіків та жінок з погляду гендерних відмінностей. Урахування гендерних особливостей художнього, передусім ліричного, висловлення є важливим для окреслення гендерної типології письма, однак гендерне літературознавство, що вивчає гендерну поетику,¹ має значно ширші дослідні горизонти.

1. 1. Теоретичні основи, предмет вивчення, термінологічний апарат гендерного літературознавства

Гендерне літературознавство досліджує особливості літературної творчості, які зумовлені гендерною ідентичністю творця, а також специфіку зображення в літературі гендерно диференційованих типів особистостей, артикуляції проблем, пов'язаних із гендерною стратифікацією. Н. Зборовська називає предметом гендерного літературознавства «соціальні та культурні конфігурації “жіночого” та “чоловічого”», а також різні форми сексуальності, виявлені в тексті [162; 294]. Предмет гендерного літературознавства визначають і конкретніше: утілення «соціально-психологічних стереотипів маскуліності та фемініності» в картині світу, у позиціях автора й героя, у системі персонажів, у специфіці авторської свідомості, в «об'єктно-суб'єктній системі», у мовленнєвій поведінці [335]; розгляд формально-змістових компонентів прози, створеної жінками чи чоловіками, маскуліний / фемініний ракурси рецепції дійсності в літературі різних форм і жанрів [52; 11], [12];

1 Уважається, що поняття «гендерна поетика» увів у обіг С. Тарланов у своїх студіях російської поезії кінця XIX ст. у зв'язку з появою «полегшеної», такої, що «не претендує на професіоналізм», але тяжіє до платформи модернізму, творчості жіноцтва. Учений застосовує поняття «гендерна поетика» до лірики жіночого авторства, що оформилася як естетичне явище, на його думку, завдяки соціокультурним зрушенням [457; 267]. Сьогодні поняття «гендерна поетика» співвідносне не з творчістю жінок, а з гендерним типом художньої стратегії.

315]. Під час дослідження епічних, драматичних творів крізь призму гендеру до уваги беруться такі текстові рівні: проблемно-тематичний, сюжетно-композиційний, наративний, система персонажів (моделі поведінки, внутрішній світ, ідеологічна позиція, психологія, типологія), авторська картина світу, хронотоп, стилістика [171], також враховуються фактори читачької рецепції та перекладу. Однак під час гендерного розгляду *ліричного* тексту фокалізуються інші рівні з огляду на те, що соціальна складова картини світу, зокрема й гендерні стереотипи в ній, у ліриці здебільшого латентні.

У визначенні предмета дослідження гендерного літературознавства часом акцентується лише жіноча (фемінна) проблематика, що нівелює відмінності між гендерним та феміністичнокритичним підходами.² Т. Дороніна констатує, що в гендерних студіях, які сформувалися на базі феміністичних, ще триває орієнтація на жіночу тему [121; 300]. Окреслюючи основні напрямки розвитку гендерного літературознавства, вона вочевидь спирається на феміністичну критику, бо включає до них і переоцінку творів авторів-жінок, незаслужено витіснених на маргінес, і деканонізацію ієрархії світової класичної літератури, і розгляд специфічних формально-змістових компонентів «жіночої прози», і дослідження «жіночої мови», або «жіночого письма» [121; 315], явно оминаючи увагою маскуліну складову літературного процесу.

У залежних від феміністичної ідеології гендерних студіях, зокрема й українських, гендерні відмінності трактуються як прецедент соціальної нерівності, що вимагає усунення. На таку інтерпретацію орієнтований і відносно «свіжий» підручник з гендерної теорії за редакцією М. Маєрник, О. Плахотнік, Г. Ярманової (Київ, 2013). Українське гендерне літературознавство, усе ще перебуваючи в методологічному «полоні» феміністичної критики, з підозрою ревізує творчість чоловіків-авторів і з симпатією ставиться до жіночої творчості, яку слід «захистити», «виправдовувати», «обороняти» від патріархатно³ налаштованої критики. Наприклад, у статті В. Агеєвої «Гендерна літературна теорія і критика» творчість чоловіків охарактеризована однією зневажливою загальною фразою про її «невибагливу еротичку», «сцени насильства» та «демонстрацію брутальної маскуліності» [75; 440], творчість же українських письменниць (кінця ХІХ–ХХІ ст.) та історія феміністичної критики – її основна тема. Феміністичний дискурс – у змістовому епіцентрі й статті В. Агеєвої «Українська гендерна культурологія», що містить виразний ідейний акцент: саме жіноча творчість дає

2 У недавно захищеній дисертації Людмили Брегі «Гендерна природа психологізму у творах О. Забужко та О. Токарчук» (2016), наприклад, гендерні та феміністичні студії розмежовані в теорії, але ототоженні на практиці.

3 Поняття «патріархатний», що підкреслює факт існування патріархату як соціальної системи, слідом за провідними вітчизняними та іноземними гендерологами С. Жеребкіним, О. Хасбулатовою, М. Ражбаєвою та ін. принципово відрізняємо від поняття «патріархальний», що означає: 1) старовинний, вірний традиціям, застарілий; 2) простий, нехитрий, вільний від умовностей; 3) властивий патріарху, подібний до патріарха [424; 96].

українській культурі необхідне оновлення, поштовх до модернізації [480]. Натомість гендерний підхід до прочитання літератури повинен бути *паритетним* щодо рецепції маскулінності / фемінінності та *аполітичним*, адже має виокреслювати відмінність гендерного «менталітету» творчого суб'єкта, реалізовану на рівні поетики / письма⁴. Гендерне літературознавство, отже, має подвійний *предмет дослідження*: 1) елементи поетики художнього тексту, зумовлені гендерною ідентичністю: а) автора; б) наратора / ліричного Я; в) персонажа (ліричного), а також гендерним режимом культури (соціуму), що моделюють образ світу у творі та референтні маскулінності / фемінінності як конфігураціям гендерної свідомості; 2) механізми реалізації авторської гендерної свідомості (ліричної свідомості) у художньому тексті, що формують тип письма, відповідний маскулінності / фемінінності як поетикальним категоріям [570].

Для дослідження лірики більш ефективним є *гендерно-психологічний* методологічний ракурс гендерного літературознавства, що потребує теоретичного обґрунтування, зокрема, через дискусійність поняття гендеру.⁵ У жіночих студіях (women studies) його пов'язували із соціальним, культурним, психологічним аспектами специфічного досвіду жіноцтва. У гендерних студіях (gender studies), що розвинулися на основі жіночих, поняття гендеру включає, окрім жіночої, чоловічу проблематику, застосовується під час вивчення засад конструювання моделей маскулінності та фемінінності [368; 15 – 22]. Енн Оклей підкреслює *діяльнісний* модус гендеру, що дозволяє розмежувати *стать* та *спосіб існування статі* (гендер) і пояснює культурно-історичну варіативність останнього [629]. Гендерологи наголошують, що поза межами діяльності (включно з мовними та мисленнєвими практиками) гендер не функціонує, а гендерна (і статева) диференціація втрачає сенс [167; 161], [526], [488]. Поширене трактування гендеру як *відношення*, яке єдине засвідчує існування суб'єкта, який діє, його статевою роллю особливості, а з позиції радикальних феміністок, навіть визначає її.⁶ Діяльнісний, реляційний,

4 Поетика, як відомо, є системою художніх «структур» тексту, а письмо – стратегією її створення, хоча можна розуміти це поняття ширше – як презентаційне «поле» суб'єкта та культури, що «промовляє» через нього.

5 Поняття гендеру ввів у науковий обіг сексолог Джон Мані 1955 року, хоча його «відкриття» приписують і психоаналітику Роберту Столлеру, який у студії 1968 року використовував це поняття на позначення «соціальної статі», а саме – *соціальних проявів* статевої диференціації. У необхідності розмежовувати біологічну *стать* і «культуру *статі*» – гендер – була переконана її соціолог Е. Оклей у резонансній студії «*Стать, гендер, суспільство*» (1972).

6 Представниця (пост)фемінізму Дж. Батлер заперечує не лише гендерну диференціацію, а й статевий диморфізм, що за її філософією також є соціальним конструктом, продуктом гетеросексуальної культури, яка форматує поведінку, сексуальність, навіть тіло: «*природна* *стать*» породжується і встановлюється як *“додискурсивна”*, докультурна, політично нейтральна поверхня, на якій діє *культура*» [598; 19–20]. Така й позиція М. Віттіг, за якою поняття «гендер», як і «жінка», «стать», можливі лише в навіязаній гетеросексуальній «системі координат». Радикалізм такої позиції, де жінку відчужено від її статі, її тілесності, перетворено на дискурсивний та перформативний ефект, критикує Т. Мой [304; 212]. До таких висновків дійшла й О. Гомілко, яка засуджує крайній конструктивізм Дж. Батлер як такий, що загрожує тотальною десоматизацією, розпадом суб'єкта [92; 106–107, 110].

ситуативний характер гендеру чітко зафіксований у навчальних джерелах (див. [72; 51, 56]). Отже, гендерні студії, розвинуті на Заході⁷ й представлені в пострадянському просторі, зокрема й в Україні (див. [179; 10], [289; 11], [88; 100], [74]), ґрунтуються на розумінні гендеру як соціологічної категорії, як соціокультурного «конструювання» особистості за умови абстрагування від біологічних чинників її існування. Таке розуміння гендеру, імовірно, приваблює вчених своєю «прогресивністю» порівняно з біодетерміністським (есенціалістським) трактуванням статевих відмінностей у XIX ст. Соціоконструктивістська теорія особливо імпує феміністично налаштованим ученим, адже підтверджує «нав'язаність», «штучність» гендеру як невластивого людській (жіночій) природі, тому й зайвого. Розмежування статі та гендеру у фемінізмі, що «відколело фізичне від соціального», «усунуло багатозначність суб'єктивних ідентичностей "чоловік" і "жінка"», звело їх до сукупності соціальних ролей, нерідко зазнає критики [632; 203].⁸

Визначення гендеру виключно із соціологічних позицій – як набору «соціально детермінованих ролей, ідентичностей, сфер діяльності чоловіків і жінок» [220; 40 – 41], як «соціокультурної категорії та колективних уявлень, що транскрибують біологічні відмінності статей мовою соціальної та культурної диференціації» [498; 49], як «соціокультурного процесу формування суспільством відмінностей у чоловічих та жіночих ролях, поведінці, ментальних та емоційних характеристиках та результат цього процесу» [74] – є завузьким для розуміння антропологічно-екзистенційних підвалин життя людини. За соціологічного погляду на неї – як на «оточену й оплутану» соціальною зумовленістю, за словами В. Франкла, – стає непомітною її психобіологічна природа [505; 109–110]. Н. Галон застерігає від «заземлення» соціоконструктивістського підходу, що веде до «втрати багатства чоловічого й жіночого образу, духовних (релігійних, національних) аспектів гендерного буття» [70; 22]. Фактично за соціоконструктивістського підходу ототожнюються поняття гендеру та гендерного стереотипу, тожсамості та гендерного перформенсу, а особистість трактується як спонуканий гендерними очікуваннями виконавець гендерної ролі. Отже, соціоконструктивістське розуміння гендеру веде до абсолютизації ролі соціально-культурних факторів у формуванні особистості, які не відбивають її біологічної й зумовленої нею психологічної природи, є лише її «культуруною редукцією».

7 Філософська проблематизація гендеру в західній науці пройшла кілька стадій: емпіристську (60 – 70-ті роки XX ст.), націлену на осмислення асиметрії гендерних відносин (переважно феміністичний дискурс), концептуалістську, соціоконструктивістську (1980-ті), скованою на проблему статевих відмінностей, та постструктуралістську (1970–1990-ті), що культивує плуральність, ірраціональність, «лінгвістичність», «маргінальність» гендерної суб'єктивності [71].

8 Радикальні феміністки заперечують «жіночу природу» як патріархатний штучно сконструйований чинник статі й гендеру, але водночас парадоксально апелюють до біології жінки, як відзначають Т. Мой [304; 180], Н. Чухим [539; 99].

Більш адекватним видається комплексний підхід до проблеми кореляції біологічного й соціального в поведінці й характері людини. Комплексний підхід актуалізує такі фактори, як біологічна стать, статево-рольові стереотипи та «гендерний дисплей» (визначені суспільством норми чоловічої та жіночої поведінки й взаємодії [498; 49]). Н. Андреева обстоює «біогендерний» погляд на стать, що складається з двох компонентів – константного природного (морфолого-анатомічні, фізіологічні, психологічні відмінності) та змінного соціокультурного [12]. О. Гомілко також зазначає усвідомлену ще в 1980-х роках потребу переосмислити опозицію гендер – стать «у напрямі визнання природної заданості» останньої, хоча й із запереченням «прямої залежності між статтю та гендером» [92; 213]. Комплексний підхід застосований і в студіях гендерної психології. В. Каган наголошує на вичерпаності проблеми дихотомії біологічного та соціального,⁹ адже середовище є умовою реалізації вроджених програм, які водночас є сферою його впливу [189; 65]. Гендерна психологія часто апелює до соціологічної теорії функціоналізму Т. Парсонса, Р. Бейлза, де враховані й психічні підвалини статево-гендерної диференціації. Психосоціальний підхід до розуміння гендеру є широким, бо відбиває «різноманітні комбінації між навколишнім середовищем та біологією», «будь-які психічні або поведінкові якості, що <...> відрізняють чоловіків від жінок» [220; 40], охоплюючи психологічні, біологічні та соціальні детермінанти статей. Водночас психосоціальне тлумачення гендеру як «категорії-медіума, що пов'язує культуру, психіку та природу у формі пристосування до суспільства» [110; 43] є розмитим унаслідок широкого кола факторів впливу.

Для гендерного літературознавства розуміння гендеру як соціально сконструйованого і /або біологічно зумовленого чинника ідентифікації авторської свідомості є методологічно принциповим, бо визначає керунок пошуку диференційних критеріїв маскуліної / фемініної поетикальної стратегії – у гендерній культурі суспільства чи в психічних підвалинах творчої особистості. Продуктивним є звернення гендерного літературознавства, передусім гендерних студій лірики, до розуміння гендеру як комплексу культурно-соціальних, світоглядних (когнітивних, аксіологічних, екзистенційних, естетичних тощо), комунікаційно-рольових, психологічних, сексуальних установок особистості.

Усвідомлення комплексної – біологічної, психологічної та соціальної – природи гендеру зумовлює пошук більш адекватної термінології. Так, пси-

9 За біосоціального підходу поняття статі та гендеру однак не зливаються. Є. Ільїн співвідносить ці поняття так: «стать», «статевий диморфізм» стосуються біологічних відмінностей чоловіка та жінки як індивідів, «гендер» – психосоціальної, соціокультурної ролі чоловіка та жінки як особистостей [175; 16]. Оригінальну аналогію кореляції статі та гендеру як світла й кольору провела Кетрін Марч: світло, як і стать, – природні фізичні явища, підвладні об'єктивному пізнанню, а колір, як і гендер, – історично та культурно зумовлені категорії, за допомогою яких люди класифікують певні якості, надають їм символічного значення [цит. за 220; 41].

холод О. Завгородня під час розгляду психології творчо обдарованої особистості оперує поняттям *метагендеру* на позначення «екзистенційно-духовних аспектів жіночого та чоловічого», «характеристик, необхідних для існування людини і людства як індивідуального та колективного духовно-творчого суб'єкта» [151; 4]. Ідучи від розуміння суб'єкта як біосоціодуховного феномену, учена пов'язує характеристики метагендерного рівня «із прагненням людини до екзистенційних цінностей», зокрема й творчості. Отже, за концепцією О. Завгородньої термін «метагендер» кореспондує з психосоціальним трактуванням гендеру, а власне «гендер» – з вузьким соціоконструктивістським. Проблемним у запропонованій концепції залишається пошук демаркаційної межі між поняттями «гендер», «метагендер» та стать. Літературознавець Е. Мінаєва, до речі, використовує поняття «метагендерний» (зміст) у когнітологічному сенсі «загальнокультурний» – такий, що вбирає гендерні (маскулінні та фемінні) культурні смисли [300].

У ліриці, на відміну від епосу й драми, специфіку авторської свідомості, емоційної реакції на світ визначають світоглядні, психологічні аспекти гендеру. Виходячи з цього, вважаємо доречним оперувати поняттям «*гендерно-психологічний*» (хоча усвідомлюємо, що широке розуміння гендеру включає в себе психічні детермінанти) під час вибору проблемного ракурсу розгляду поезики ліричних текстів з подвійною метою: акцентувати гендерні нюанси психіки митця, що позначаються на поезиці його творів, а також – відмежуватися від спекулятивного вузькосоціологічного тлумачення гендеру. Крім того, вираження в ліриці як суб'єктивності, так і зв'язків зі світом рефлексуючої свідомості вмотивовує врахування і психологічного (індивідуального, суб'єктного), і гендерного (як було сказано вище, реалізованого на рівні стосунків з Іншим) аспектів під час вивчення поезики ліричних текстів під обраним методологічним кутом.

Базовими поняттями гендерних студій, зокрема й літературознавчих, є маскулінність / фемінінність.¹⁰ С. Охотнікова визначає їх як «основні форми гендерної свідомості, які реалізуються в певному гендерному типі та впливають на формування гендерної ідеології, реалізують її у різних видах соціальної поведінки» [335]. Гендерну свідомість з її маскулінними / фемінінними домінантами віддзеркалює гендерна поезика [335]. Однак суть маскулінності / фемінінності, зв'язок між гендерною свідомістю автора та поезикою його текстів С. Охотнікова не конкретизує, обмежуючись розумінням цих категорій виключно як соціокультурних конструктів. Цілком правомірно учена фік-

10 За А. Петересом, поняття маскулінності / фемінінності функціонують у науковому дискурсі з XVIII ст. на позначення тілесного диморфізму [цит. за 450; 305 – 306], а за Р. Коннеллом, ці поняття виникають у зв'язку з «формуванням віри в індивідуальні відмінності», з «поняттям індивідуальності», що сформувалося в епоху Модерну [222; 67]. До того часу, за словами вченого, «жінки і чоловіки не розглядали як носіїв якісно різних рис»: жінцтво відрізняли від сталонної чоловічої статі як «іншу», «відмінну від чоловіків, незавершену, неповноцінну форму того самого типу» [222; 67].

сує історичність гендерної свідомості (хоча, на нашу думку, попри змінність соціальних модусів їй притаманні певні психологічні константи), представлена в таких історичних типах, як архаїчний, нормативний, модерністський, постмодерністський [335], що визначають кореляцію стереотипів, ролей, установок і очікувань щодо маскулінності та фемінінності, відображену й у літературі. Загальноприйняте соціокультурне трактування маскулінності / фемінінності, як і гендеру, умотивовує такі їхні категоріальні характеристики, як множинність, історичність та ситуативність [417]. Висвітлення змісту цих понять у гендерних студіях часто пов'язане із зумовленою гендерною асиметрією статусною «нерівністю», де маскулінне функціонує як універсальна антропологічна модель, еталон, інваріант, а фемінінне – як варіант. Представники соціоконструктивістського підходу підривають опозицію маскулінного / фемінінного, яку вважають результатом соціальної дискримінації. Прихильники широкого (біосоціального) розуміння гендеру шукають природні механізми асиметрії маскулінного / фемінінного.¹¹

Р. Коннелл наголошує, що для позначення відмінності між статями достатньо понять «чоловіче» / «жіноче», і пропонує оперувати поняттями «маскулінність» та «фемінінність» для диференціації гендерних практик усередині однієї статі: «терміни “маскулінність” та “фемінінність” (тут синонім «фемінін-

11 Потребує теоретичного обґрунтування застосування форми «фемінінний» (а не «феміний») як більш адекватної в термінологічній парадигмі гендерології. У довідникових джерелах поняття «фемінінний» та «фемінінний» не розмежовані, функціонують паралельно як протилежні поняття «маскуліний» [див. 498; 129]. Ключові терміни гендерології походять від латинських іменників «mas» («чоловік») та «femina» («жінка», «самеця»). Ознаку істот чоловічої / жіночої статі відповідно позначають прикметники «маскуліний» / «фемініний», називаючи те, що властиве чоловіку / жінці, тобто «чоловіче» / «жіноче». Якість, що пов'язана з чоловічим / жіночим, чоловіцтвом / жіноцтвом, позначається прикметниками «маскуліний» / «фемініний» (буквально «властивне чоловіцтво» / «жіноцтво»). Від цих прикметників утворені атрибутивні іменники «маскуліність» / «фемінінність». Отже, на основі наведеної етимології вибудовується така смислова парадигма: а) «мас» / «феміна» (чоловік / жінка); б) «маскуліний» / «фемініний» (чоловічий / жіночий); в) «маскуліний / фемініний» («притаманний чоловіцтву» / «жіночній»). Кожна зі смислових пар має своє семантичне поле, називаючи: а) об'єкт; б) його ознаку; в) зумовлену нею якість. В українській мові не всі компоненти наведених смислових пар мають автентичні відповідники й не всі уведені до широкого вжитку. Прикметник давньоруського походження «мужній» і похідний іменник «мужність» первинно означали ознаку, якість чоловіцтва (за В. Далем, «мужество – состояние мужа, мужины, мужеского рода, пола вообще; протвплж. женство» [111; 364]), а сьогодні – якість характеру, притаманну й жінкам. На означення якісної характеристики особи / осіб чоловічої статі (на зразок рос. «мужеский», «мужество») в українській мові лексеми немає (шоправда, М. Масрук послідовно вживає слово «чоловічість» із таким змістом [72; 12 – 27]), що зумовлює застосування латинізму «маскуліний (-ість)». Автентична лексична парадигма «жінка» – «жіночий» – «жіночній» – «жіночість» в українській мові функціонує, але слова «жіночий» і «жіночість» мають смисловий нюанс: акцентують ніжність, турботливість, м'якість, скромність, сексапілну зовнішність тощо, тобто стереотипні риси жінки [498; 80], що знов-таки вмотивовує використання в науковому обігу семантично нейтрального запозичення – «фемініний (-ість)», що співвідносне не так з особою / особами жіночої статі, як з характерним набором поведінкових, розумових, характерологічних та ін. якостей [403; 383]. Отже, доречно використовувати лексичну пару «чоловік» / «жінка» на позначення біологічної статі, «чоловічий» / «жіночий», або «фемініний» – у сенсі ознаки чоловіків і жінок у широкому смисловому спектрі, «маскуліний» / «фемініний» – як терміни на позначення якостей, базованих на природних характерних рисах чоловіків та жінок, але історично, культурно, соціально скорегованих.

ності». – Прим. О.Ш.) указують, поза безумовною статевою відмінністю, на ті ознаки, якими чоловіки різняться поміж собою та жінки різняться поміж собою в аспекті гендеру» [222; 69]. За міркуваннями ученого, маскуліність / фемініність – «ознаки», «надбудовані» над статтю, що претендують на сталість (інакше поняття маскуліності / фемініності зовсім втрачають контури). З ними кореспондують і погляди А. Костікової на «фемініне» («фемініне», а також за логікою, і «маскулінне». – Прим. О. Ш.) як «інваріант», «ключ» до розуміння суспільства, що постійно змінюється [231].

Термінологічна експлуатація понять маскуліності / фемініності в соціології, філософії, психології, культурології зумовлює варіативність їхніх дефініцій, узагальнену І. Коном як: а) дескриптивні категорії на позначення сукупності поведінкових та психічних якостей, особливостей, об'єктивно властивих чоловікам та жінкам; б) аскриптивні категорії, що окреслюють сегмент символічної культури суспільства; в) прескриптивні категорії, за допомогою яких сформульовано еталонний образ чоловіка або жінки [221; 16]. Названі ракурси визначення маскуліності / фемініності – психологічний, культурологічний, соціологічний відповідно – синтезуються в інструментарії гендерного літературознавства, хоча остаточно й однозначну дефініцію цих категорій ще не сформульовано. Про причини цього, зокрема відкритий, аморфний, дуальний феноменальний / сконструйований характер маскуліності / фемініності, ітиметься в розд 2.

Відповідно до смислового розширення понять, пов'язаних з чоловічим та жіночим, потребують чіткої диференціації терміни на позначення літературних практик та їхніх результатів (творів), такі як: жіноча література (проза), фемінна, фемінінна / маскулінна література (творчість), феміністична література, феміноцентрична / андроцентрична література. Хоча специфіку жіночих текстів («women's texts») (написаних жінкою переважно для жінок), фемінінних текстів («feminine texts») (що транслюють жіночий досвід, написані стилем, культурно означеним як «жіночий»), феміністичних текстів («feminist texts») (свідомо протиставлених методам, принципам, цілям патріархатного канону) чітко розмежувала ще Е. Гросс [611: 11], у вітчизняному літературознавстві ці види творчості й поняття, що їх означають, часом сплутані.

Найбільш загальним (родовим) поняттям для окреслення літературних практик, референтних фемініності, є «жіноча література» в широкому розумінні – усе те, що створене в літературі жінками. Паралельний термін «чоловіча література»¹² не функціонує, бо це явище ще

12 У сучасній белетристиці однак уже виділяють «чоловічі», т.зв. «адреналінові» жанри типу трилер, бойовик тощо [503]. У російському літературознавстві теоретизують про жанр «чоловічого (любовного) роману», породжений впливом творчості Е. Лимонова [63; 208]. Наприкінці 90-х російська письменниця О. Славнікова в злегка іронічному ключі спробувала окреслити стилеві «координати» «чоловічої прози»: принцип саморефлексії автора-наратора та автобіографічний тип героя-письменника в романах Е. Лимонова, Ю. Малецького, А. Матвєєва [421].

й досі співвідносне з літературою як такою [153; 8], [502; 25], [630; 27]. Поняття «жіноча література» зазвичай конгруентне «жіночій прозі»; поняття «жіноча поезія (лірика)»,¹³ якщо й уживається, не здобуває термінологічного окреслення. Т. Шарова пропонує застосовувати термін «жіноча проза» до будь-яких творів, написаних жіноцтвом, і залежно від їхніх формально-змістових ознак виділяти феміноцентричну, андрогінну (вона є гендерно нейтральною. – Прим. О. Ш.) та квазі-жіночу прозу [542]. Дослідниця характеризує останню близько до т.зв. *дамської прози*, яку або ототожнюють з жіночою прозою як такою (О. Бажан, К. Краєва та ін.), або їй протиставляють як формульний, створений за патріархатними кальками жанр масової літератури, адресований жіноцтву (Т. Ровенська, Н. Воробйова, С. Філоненко).

Дослідники, усвідомлюючи проблемність гендерної типологізації літератури за статтю автора, шукають додаткові поетикальні критерії вирішення жіночої прози. «“Жіночість” літературного твору, – на думку С. Філоненко, – визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні» [502; 4, 24, 27]. Емпірично виділені світоглядні та наративні особливості «жіночого» тексту сучасної російської літератури в студії Т. Мелешко [288]: ризоматичний спосіб презентації авторської свідомості, переосмислення опозиції чоловіче / жіноче, жіночі архетипи (Афродіти, Артеміди, Амазонки тощо), інтертекстуальність як діалогічність, неонатуралістична тілесність, образ «дурочки» як концепція ущербної жіночності та ін., але «жіночність» цих поетикальних рис не обґрунтована. Отже, поняттю «жіноча література (проза)» бракує конкретики, бо ним означають часом цілком різні літературні практики: твори, написані з «жіночого ракурсу»,¹⁴ дамські романи для жіноцтва або загалом твори жіночого авторства.

Поняття «*фемінна література*» та «жіноча література» ідентичні, хоча перше є більш конкретним уже тому, що не корелює з дамським романом. Часто «фемінною» називають творчість з «жіночим ракурсом». Т. Ткаченко визначає фемінну літературу як таку, що створена жінками, які художньо реалізують у ній «власну сутність, висвітлюють жіноче уявлення, котре відрізняється від чоловічого світосприйняття, однак не протистоїть йому» [474; 3]. Подібно трактує поняття «фемінна проза» й Т. Кис-

13 Термін «жіноча лірика» не функціонує внаслідок: а) зосередженості наукової та читачької реценсійної уваги на прозі – здободеннішої завдяки ширшим можливостям зображувати соціальні зрушення; б) зорієнтованості ліричних творів на вираження суб'єктності, коли гендерно-психологічні відмінності часто залишаються латентними, на відміну від прози, де гендерні моделі, ролі, стереотипи виокреслені більш опукло.

14 У такому сенсі його вживають чимало дослідниць: М.Арбатова, Н.Габрієлян, Т.Мелешко, Т.Морозова, Г.-П.Рижкова, І.Савкіна та ін.

ла [201; 2]. Адекватнішим критерієм вирізнення «фемінної» літератури, ніж жіноча стать автора, є репрезентація в ній «жіночої суб'єктивності, жіночого менталітету» [121; 335], «гендеромотивованої жіночої колективної свідомості» [288]. Отже, література, у якій актуалізовано жіночу суб'єктивність, є «феміноцентричною».¹⁵ Власне, так кваліфікує О. Забужко поезію С. Плат [148; 132], апелюючи не так до особи творця, як до ідейно-змістової спрямованості тексту. За ідеєю, на противагу «феміноцентричним» мають створюватися «андроцентричні» тексти з пріоритетною чоловічою суб'єктивністю.

Феміністична література (проза) на відміну від жіночої (фемінної) та феміноцентричної зорієнтована на художню презентацію ідеології фемінізму. С. Філоненко, наголошуючи, що в американському літературознавстві розрізняють поняття «феміністичне» (feminist) і «жіноче» (female) письмо як пов'язане з політичним дискурсом та таке, що апелює до гендерної відмінності [502; 28], однак фіксує увагу на засадничій ролі феміністичних настанов у прозі (принаймні 1990-х років), центрованої на жіночій суб'єктивності, без яких вона «залишиться “дамською прозою”, тобто прозою патріархальних жінок, або буде мімікріювати до чоловічої прози» [502; 41]. Х. Стельмах, навпаки, вирізняє феміністичну літературу серед інших продуктів жіночої творчості, виділяючи «феміністичну», «“вуманістичну”» (таку, що позбавлена феміністичної доміанти, але відмінну від чоловічої) та «універсальну», або «астатеву» жіночу прозу [432; 11].¹⁶ Отже, у феміністичному творі (здебільшого епічному чи драматичному) зображено зазвичай дискриміновану героїню, яка (має бути) утверджена у своїх правах у світі, де патріархатні закони приречені на провал. Однак експлікація феміністичного змісту в жодний спосіб не впливає на гендерну типологію поетики твору.

Розбіжності термінологічного окреслення гендерно маркованих літературних практик, переважно зумовлені різноманітністю критеріїв їхньої диференціації, симптоматизують період становлення вітчизняного гендерного літературознавства, ще переважно зорієнтованого на прозу жіноцтва. Спроби виділити її типи («жіноча», «фемінна», «феміноцентрична», «феміністична») не націлені однак на паралельне термінологічне окрес-

¹⁵ Поняття «феміноцентрична література», на думку С. Філоненко, «могло б стати в майбутньому альтернативною значно звульгаризованому на сьогодні терміну “жіноча література”» [502; 27]. На думку І. Жеребкіної, поняття «феміноцентрична література» слід відрізнити від поняття жіночо-центрованої традиції в письменстві, що полягає у вивченні жінок-авторів, героїнь та суто «жіночих», за словами ученої, жанрів (віршів, новел, автобіографій, мемуарів, щоденників), ґрунтуються на концепції жіночого авторства й націлена на жіночу емансипацію в літературі [137; 546].

¹⁶ Подібно класифікує прозу Т. Толстої, Л. Уліцької, Л. Петрушевської Г. Пушкарь – як андрогінну (яскраво виражені і фемінне, і маскуліне начала), фемінінну, анігіляційну (нівелювання навзаєм чоловічого та жіночого начал) відповідно [369; 59].

лення літератури, створеної чоловіками.¹⁷ Водночас плідною є спроба термінологічно визначити гендерно нейтральну літературу («агендерна», «астатєва»), що свідчить про деактуалізацію критерію авторства й орієнтацію на визначення типу письма.

У гендерній типології літературної практики варто апелювати до поетики тексту, а не до статі автора чи його протагоніста й уживати термін «*фемінінна*¹⁸ / *маскулінна література*» на позначення текстів з доміантними поетикальними стратегіями й технікою письма, референтними фемінінності / маскулінності. Фемінінна / маскулінна література диференціюється за поетикальною специфікою, що формується поєднанням змісто- і формотворчих елементів, тому коректніше говорити не про літературу, а про *поетику фемінінного / маскулінного типу (або гендерний тип поетики)*¹⁹, зумовлену комплексом психічних, соціокультурних характеристик авторської (художньої) свідомості. У виокресленні предметного поля гендерного літературознавства необхідно розмежовувати *гендерно марковані / гендерно нейтральні поетику / письмо*. У художній структурі гендерно маркованого твору можуть сполучатися в різних пропорціях фемінінні / маскулінні поетикальні стратегії,²⁰ превалювання однієї з них є підставою для гендерного маркування тексту. Баланс маскулінних / фемінінних рис, як і їхня латентність, змушують говорити про *гендерно нейтральні (не марковані) поетику / письмо*.

Методологічні засади гендерного літературознавства, як і предмет його дослідження, у науковій літературі ще не достатньо чітко окреслені. Оскільки гендерне літературознавство бере свої витoki з феміністичної критики, сформованої в надрах фемінізму в 1970-х роках, варто звернутися до напрацювань учених цієї галузі.

17 Представниці гендерного літературознавства, залишаючи «чоловічу» літературу без критерію маркування, власноруч підтримують гендерно асиметричне уявлення про її «універсальність».

18 Змістове наповнення понять жіночого, феміністичного та фемінінного типів літературної творчості тут діаметрально відмінне від запропонованого Е. Шовалтер, де фемінінне письмо передбачає імітацію патріархального канону, феміністичне – його заперечення, а жіноче – репрезентацію відмінної від чоловічої жіночої ідентичності [633; 218 – 219]. Визначення «фемінінний / маскулінний» стосовно літератури в цій студії також не збігаються зі змістовим наповненням цих понять Т. Мой, які, за її словами, демонструють лише «соціальний аспект конструювання статейних відмінностей» [304; 93].

19 С. Охотнікова називає «гендерною поетикою» частину історичної поетики, предметом якої є гендер як сукупність соціальних репрезентацій, «культурна маска статі», вироблена соціокультурними уявленнями суспільства [335]. На наш погляд, таке визначення гендерної поетики є надто соціологізованим, бо не враховує індивідуальний гендерно-психологічний «вимір» митця, що суттєво впливає на його вибір поетикальної стратегії.

20 Текст, де наявні і маскулінні, і фемінінні поетикальні елементи, пропонують називати «геротекст» [474; 8], а явище гендерного «двоголосся», «діалогу між маскулінною та фемінінною традицією» – «бітекстуальністю» [498; 34]. За Т. Ткаченко, більшість текстів є «андрогінними» [474; 8], що слушно з огляду на те, що в гендерно маркованих текстах можуть сполучатися елементи обох гендерних типів, як і в психіці (творчої) особистості співіснують маскулінні та фемінінні риси (про це йтиметься в розділі 2).

1.2. Здобутки українських феміністичних та гендерних студій літератури

Література з феміністичної позиції є «плацдармом» депривації жінки – як об'єкта художнього зображення, як творця та споживача художньої творчості; за А. Колодни, магістральною стратегією феміністичної критики є «безпристрасна увага до шляхів, якими домінуючі чоловічі структури влади зображують (кодують) <...> свідомість жіноцтва – як літературного образу, як читачок та письменниць» [619; 22–23]. Завданням феміністичної критики є також обґрунтування засад «жіночої мови» як засобу адекватного вираження жіночої суб'єктивності. Необхідність феміністичної ревізії²¹ літератури консолідувала представниць феміністичної критики, визначила їхні завдання – перепрочитати літературу, деконструювати фалологоцентричний проект, «повернути» у культуру жіночу суб'єктивність.

Віхи розвитку, школи, засади феміністичної критики (яка набула академічного статусу в Західній Європі та США) докладно висвітлені в зарубіжних та вітчизняних студіях (А. Колодни, Т. Мой, Е. Шовалтер, В. Агеєва, О. Бажан, Г. Брандт, Т. Дороніна, І. Жеребкіна, Н.Зборовська, Т. Купцова, Н. Пушкарьова, О. Ромазан, І. Стешин, Л. Штохман та інші). У них окреслено й завдання цього методологічного напрямку – переоцінку класичного канону з погляду: а) жіночого авторства, б) жіночого читання, в) «жіночого» стилю письма.²² Цементуючим принципом методології феміністичної критики є «визнання особливого способу жіночого буття у світі і відповідних йому репрезентативних стратегій» [137; 543], тобто жіночої суб'єктивності, виявленої в психічних, сексуально-тілесних особливостях жіноцтва.

І. Жеребкіна називає основні зарубіжні студії феміністичної критики «першої хвилі» (70–80-ті роки XX століття), базовані здебільшого на екзистенціалістських та психоаналітичних концепціях «інакшої» суб'єктивності жінки і присвячені «жіночій літературі»: С. Гілберт та С. Губар, М. Еллманн, Е. Моєрс, Р. ДюПлессі, Е. Шовалтер, а також теоріях «жіночого читання» та «письма»: Ю. Кристева, Л. Ірігаре, Г. Сіксу та ін., та «другої хвилі»

21 Проблеми соціальної стагнації жінки-письменниці в європейській історії, зокрема, відсутність матеріальних, юридичних умов для її вільної самореалізації, брак освіти й досвіду через її локалізацію у сфері приватного, лакуни в письменницькій традиції жіноцтва, відсутність методології критики жіночого твору, що веде до його знецінення, були, як відомо, окреслені ще В. Вульф у есе «Моя власна кімната» (1928).

22 За І. Стешин, феміністична літературна критика «фокусує увагу на інтерпретації творів з погляду феміністичної перспективи, відображає стосунок жінок до творчості, здійснює переоцінку творчої спадщини письменниць минулого, розвиток нових форм художньої літератури, розгортає новий тип критичного дискурсу» [438; 5 – 6]. Н. Зборовська узагальнила концептуальні проблеми феміністичної критики: «емансипацію (звільнення) літератури від домінуючої чоловічої ідеології та психології; деконструкцію (зсув) чоловічих цінностей з центру культури <...> та надання значущості маргінальним жіночим цінностям; артикуляцію суперечностей між чоловічим та жіночим прочитанням літератури, специфічного жіночого сприймання та створення історії жіночої літератури, жіночого психічного письма загалом» [162; 280].

(1980–1990-х років), орієнтовані на постструктуралістські концепції, у яких жіноча суб'єктивність визначається без референції з чоловічою: А. Жарден, Н. Міллер, Т. Мой, А. Острайкер, Ш. Фельман, М. Якобус [134; 137–138], [136]. Методологія двох основних шкіл феміністичної критики – (англо)американської та французької – відрізняється: перша з них більш політизована, актуалізує проблеми патріархатної гегемонії, а друга – інтелектуалізована, апелює до екзистенціалізму, психоаналізу, постструктуралізму, зорієнтована на проблеми філософії, лінгвістики, семіотики, текстології. К. Козлова дослідила взаємовплив французької та американської шкіл феміністичної критики, а також теоретичне підґрунтя, завдання й методи їхніх досліджень [217].

Ключовими завданнями феміністичної критики є підрив патріархатної / фалологоцентричної традиції в літературі та розроблення засад жіночої (феміністичної) творчості, зокрема пошук критеріїв для її вирізнення з магістрального патріархатного дискурсу (які й досі чітко не з'ясовані).²³ Ревізія патріархатних засад літератури, написаної чоловіками, зазвичай такої, що складає «великий» канон, здійснена в студіях «Думки про жінок» М. Елмани (1968), «Сексуальна політика» К. Міллетт (1969), де було викрито сексистські, мізогінські інтенції в образотворенні.²⁴ А. Колодни, характеризуючи їхні студії, у загальное чільні проблеми феміністичної критики, які постали на основі досягнень її раннього етапу: канон, естетичні критерії, інтерпретаційні стратегії в жіночій літературі, специфіка читання й – основне – сама сутність феміністичної критики як методології та ідеології [619; 3].

Поступово американська феміністична критика зосередилася на рецепції літератури, написаної жінками. Е. Шовалтер у статті «До питання про феміністську поетику» («Towards a Feminist Poetics», 1985) теоретично диференціювала два методичні напрями феміністичнокритичної думки – власне феміністичну критику (або теорію феміністичного читання, сфокусовану на декодуванні жінки-як-знаку в патріархатній культурі) та гінокритику,²⁵ націлену на вивчення відмінностей жіночої текстуальної презентації та їхню залежність від стилю, жанру, авторського досвіду [633]. Поняття

23 Е. Гросс у студії «Sexual Signatures: Feminism After the Death of the Author» основною ознакою феміністичного тексту називає підрив фалологоцентризму на формальному і /або змістовому рівнях. Однак, не знайшовши адекватних підстав для розмежування феміністичного та патріархатного текстів на засадах статі автора та читача, змісту та стилю твору, вона визнає релятивність їхньої диференціації: один і той самий текст може бути потрактований як феміністичний чи патріархатний залежно від контексту, інтерпретатора, часу, умов, завдань інтерпретаційного акту тощо [611; 23].

24 Стратегія викриття й розвінчання «чоловічого» бачення жіноцтва в письменстві склала цілий напрям досліджень, репрезентований, зокрема, у збірнику «Образи жінок у літературі: феміністичні погляди» («Image of women in Fiction: Feminist perspectives» (1972)) за редакцією Сьюзан Коппельман Корнійон.

25 Обґрунтований Е. Шовалтер термін «гінокритицизм» означає напрям феміністського літературного критицизму, сфокусований на ревізії літературного канону з урахуванням специфіки жіночої літератури, на питаннях відмінної жіночої / чоловічої естетики [498; 56].

«феміністичної критики» та «гінокритики» Е. Шовалтер корелюють з напрямками феміністичнокритичної думки, визначеними Е. Гросс: а) жіноча література; б) жіноче читання; в) жіноче письмо; г) жіноча автобіографія [611; 9–24]. Н. Зборовська розмежовує методологічні напрями феміністичної критики, виділяючи андроцентричний, що досліджує чоловіче письмо, та гіноцентричний, націлений на вивчення жіночого письма та магістральної стратегії його презентації в дискурсі зізнання [162; 285 – 286]. Можна сказати, що епістемологічна політика феміністичної критики диференціювалася на *рецепційно-інтерпретаційну* ревізійніську стратегію «підозри» – теорія жіночого читання, феміністична деструкція патріархатного канону та *диференціально-креативну* рефлексійну, зосереджену на пошуку підвалин сучасного жіночого досвіду стратегію «співчуття» – гінокритичні теорії письма як втілення / конструювання жіночої суб'єктивності. Обидва дослідні напрями феміністичної критики можуть бути використані гендерним літературознавством (на інших, щоправда, теоретичних засадах), особливо цінною водночас є теорія жіночого письма.

У студії «Феміністична критика у пущі» (1981) Е. Шовалтер виділяє чотири диференційні моделі жіночого письма: біологічну, лінгвістичну, психоаналітичну й культурну, дослідження яких зумовило розвиток шкіл феміністичної критики, що обрали за основу відповідно тіло, мову, психіку (душу), культурний досвід жінки. Біологічна модель представлена в розвідках С. Гілберт, С. Губер, Т. Діггорі, А. Острікер, Г. Сіксу та ін., які підкреслювали роль біолого-анатомічних, фізіологічних (і репродуктивних) аспектів жіночого досвіду у творенні письма, у ставленні до тексту, як до виношеної та народженої дитини, а також визначали способи текстуальної презентації жіночої тілесності та її значимість на образному, сюжетно-тематичному, стилістичному рівнях тексту. Лінгвістична модель жіночого письма розроблялася К. Берк, М. Віттіг, А. Леклерк, Ш. Фельман, Н. Ферман та ін. Їхня увага була сфокусована на пошуку феміноцентричної мови, розширенні мовного діапазону за рахунок допуску до заборонених раніше мовних ресурсів, відмови від патріархатних евфемізмів тощо. Концепція феміноцентричної мови набуває особливої значущості під час гендерного розгляду лірики, адже деінтелектуалізація, виділена дослідницями як засаднича ознака мови жінки-письменниці, кореспондує із завданнями цього роду літератури. Психоаналітична модель у студіях Е. Абель, С. Гілберт, С. Губар, Е. Дуглас, Б. Ригні, А. Прат та ін., базована на ревізії фрейдистських, постфрейдистських, юнгіанських теорій, актуалізує відмінності жіночого письма, зумовлені психічними наслідками комплексу кастрації, едипової та доедипової ситуацій жінки, а також пов'язує становлення жіночої літературної традиції із впливом глибинних

стосунків матері й доньки. Окремі здобутки психоаналітичного напрямку гінокритики перспективно застосовувати в гендерному літературознавстві, адже психічні підвалини фемінінної «ментальності», проникаючи в текст, залишаються неусвідомленими, тому їх важко зімітувати, свідомо приховати або ж культурно скоригувати.

Запропонована Е. Шовалтер модель жіночої культури в гінокритиці має перевагу, на її думку, уже тому, що «вбирає» всі вказані вище моделі: жіноче тіло, мова, психіка справді частково залежать від культурного досвіду жіноцтва [575; 524]. На основі теорії Г. Лернер, Ш. та Е. Арденер про співвідношення культури жіночої як «приглушеної», «дикої» та чоловічої як домінантної дослідниця вибудовує концепцію подвійності жіночої культури як частково вписаної в чоловічу й частково винесеної за її межі (як «дика пуша», «незаймана земля» – саме цей сегмент і має досліджувати, на її переконання, феміністична критика): для жінки чоловіча культура є чужою, але освоєною, для чоловіка «жіночий простір» є і чужим, і невідомим. Жіноче письмо, отже, є «двоголосним дискурсом», що втілює «суспільну, літературну й культурну спадщину як приглушеної, так і домінантної групи» [575; 526].²⁶ Однак усі чотири моделі жіночого письма Е. Шовалтер пов'язує зі статтю автора, що частково деактуалізує її теорію гінокритики для гендерного літературознавства.

Аннетт Колодни в роботі «Деякі нотатки на тему: що таке “феміністська літературна критика”» (1975) спробувала відмежувати «політичну» ідеологію фемінізму від естетичних, зокрема літературознавчих, проблем, обгрунтувала засади порівняльного вивчення жіночого та чоловічого письма, але, як і її послідовниця в цьому питанні Міра Джелен, далі методологічної декларації на той час не пішла. Основною метою критики для А. Колодни залишається осягнення специфіки «жіночого стилю» в літературі: так, у жіночій белетристиці дослідниця виділила дві провідні «стильові моделі» – «рефлексивне сприйняття» (*reflexive perception*) як фіксація оповідачем / оповідачкою своїх неусвідомлених порухів, дій, намірів та *inversion*» (*inversion*) як видозміна, часто комічна, традиційних, стереотипних образів жіноцтва в патріархатній літературі з підривною метою [620]. У резонансній студії «Танці на мінному полі: Деякі спостереження щодо теорії, практики та політики феміністського літературного критицизму» (1980) А. Колодни поглиблює розроблення естетико-стильової специфіки жіночої творчості та «жіночої» мови, якою мала б писати свій текст жінка-автор, рятуючись від панівного впливу «чоловічої» культури, хоча би й ризикувала залишитися не зрозумілою чоловіком-читачем і бути не допущеною

26 В ідеї «двошаровості» жіночого письма Е. Шовалтер солідаризується з Е. Моуерс, яка порівнює його з «підводною течією», бо воно вбирає водночас і чоловічу, і жіночу традиції. С. Гілберт та С. Губер також пропонують розглядати жіночу прозу як палімпсест, де під шаром «домінантної історії» прихована «приглушена».

до «великого» канону чоловіком-критиком [619; 6]. В окресленні тупикових спроб американської феміністичної критики 1970-х років – поч. 1980-х років «вивільнитися» з-під влади патріархатного культурного дискурсу за умови «існування» в ньому й «гри за його правилами» А. Колодни бачить перспективу у виявленні механізмів, якими він впливає на свідомість, та пошуку альтернативного підходу до прочитання тексту як способу децентрувати та «розсіяти» його владу.

Ефективним у розвитку феміністичної критики був перехід від осмислення функціонування жіночої літератури в межах патріархатного літературного канону до розроблення питання про жіночий / чоловічий «стиль текстуальних практик». Дослідницький інтерес сконцентрувався на фемінінному письмі²⁷ (а не літературі / письмі, створеним жінками). Представниці феміністичної критики, інспіровані філософією постструктуралізму, трактували «фемінне» як альтернативний дискурс культури та «фемінний стиль письма» як «іншу», відмінну від нормативної культурно-мистецьку стратегію, референтну жіночий / фемінній ідентичності (а не статі). Однак перенесення у феміністичнокритичних студіях постструктуралістських теорій «фемінного письма» в царину літератури виглядає не завжди переконливим. Г. Бранд помічає суперечність у концепціях Г. Сіксу, Л. Ірігаре, Ю. Кристевой між абстрактним трактуванням жінки як «стратегічної позиції “іншого”», «фантазму маскулінної культури» та розумінням жінки як «тілесної субстанції» [47; 133]. У статті «Сміх медузи», наприклад, Гелен Сіксу заперечує існування в культурі жінки, зокрема як творця окремого типу письма, адже «народження в мові» означає розчинення жіночого в маскулінному, та водночас закликає жінок «писати себе», видобути з підвалин свідомості справжню фемінінність, «каналом» трансляції якої і є жіноче письмо, що є «знанням, прихованим у тілі» [414; 801]. Домінантними царицями жіночого письма,²⁸ як впливає з концепції Г. Сіксу, є мова («відкину-

27 Фемініне (фемінінне) письмо розуміють не лише як мистецьку, а і як інтелектуальну практику. У витоків її осмислення стояв Ж. Дерріда, який трактував «фемінний стиль письма» як особливе ставлення до дійсності, що передбачає децентрацію культурних стереотипів, зокрема, породжених патріархатним способом мислення – фалологоцентризмом [цит. за 47; 130]. В окресленні контурів «фемінного стилю письма» мислитель апелює до розуміння мови як «гімену» – «стихії», яка стоїть між бажанням і об'єктом, постійно відсилаючи до іншого об'єкта множинністю «слідів», грою відмінностей, що дає (сексуальну) насолоду [цит. за 134; 30]. Тобто, у філософії Ж. Дерріда поняття «фемінінності», «фемінного письма» не стосувалися виразу жіночої суб'єктивності, а корелювали з інтелектуально-мистецькими практиками, які визначалися маргіальністю, множинністю, децентрацією, деструкцією, означали «метод роботи з реальністю, що «підриває» усілякі застигли кліше й стереотипи культури» [134; 29]. Філософські шукання Р. Барта в царині тексту актуалізували у феміністичних концепціях жіночого письма доміанти тілесності, чуттєвості (еротизації), афективності, виражальності, фрагментації, яка руйнує ієрархічність традиційного тексту, множинності, плинності, відкритості [498; 202].

28 Г. Сіксу розуміє письмо (саме «жіноче») як засіб звільнення, як екстатичне самовираження й символічне повернення в лоно Вічної Матері, як насолода злиття з Нею [414; 806 – 807], тобто близь-

ти синтаксис, аби відновити нескінченну багатоманітність найменувань, підірвати пристрасцю існуючу регламентацію мови») та тіло («пишучи себе, жінка повернеться до власного тіла») [414; 804, 811, 812]. Акцентуація жіночої тілесності та сексуальності в акті письма не заважає Г. Сіксу стверджувати нетотожність «жіночого письма» та письма, написаного жінкою, та й загалом – неможливість теоретичного окреслення цього феномену [414; 808] (це помічає і Г. Брандт [47; 135]). Водночас Г. Сіксу визначає письмо й більш точно – як результат лібідного інвестування.²⁹ Попри утопічність і суперечливість інтерпретації феномену жіночого як до-логічного, до-раціонального, її теорія жіночого письма цінна: а) спробою його порівняння з чоловічим письмом за критеріями «віддавання – присвоєння», що текстуально функціонують, на нашу думку, як «розсіювання – центрація», «множинність (маргіналізація) – одиничність (ієрархізація)», маркуючи відповідно фемінінну та маскуліну поетикальні стратегії; б) пошуком джерел письма в сексуальності, де відмінність маскуліності та фемінінності експлікована найяскравіше; в) нівеляцією прямого зв'язку між статтю автора та типом письма, ідеєю синтезу в ньому фемінінних та маскуліних елементів.

Люсі Ірігаре базує специфіку жіночого письма на унікальній жіночій сексуальності, протиставляючи поняття «вагінального символізму» «фалічному символізму» за ознаками множинності, децентрованості, дифузності значень та синтаксичних структур тощо. Для жіночого письма, на її думку, характерна чуттєвість, що виявляється передусім через «настрій» та «ритм» і метафорично співвідноситься з жіночим сексуальним задоволенням: «У своїх висловлюваннях – коли вона наважується говорити, – жінка постійно торкається себе» [177; 133]. Г. Брандт слушно помічає, що Л. Ірігаре шукає закорінену в жіночу тілесність та сексуальність феміну мову як запоруку культурної презентації фемінінного [47; 138]. Осмислені Л. Ірігаре фізіологічні, сексуальні підвалини жіночого письма зумовлюють його гендерну специфіку, оприявлену й у ліриці.

Юлія Крістева, поділяючи окремі погляди Ж. Дерріда, Р. Барта, Ж. Лакана, значно поглиблює теорію письма, зокрема механізмів його

ко до занурення в дослідкову сферу Уявного, за концепцією Ж. Лакана.

29 За спостереженням Т. Мой, Г. Сіксу стоїть на засадах бісексуальності як людини, так і письма. Водночас бісексуальне письмо більш властиве жінці, чоловік же не завжди може позбутися фалічної моносексуальності [304; 138]. За концепцією Г. Сіксу, на тип письма впливає лібідна «економіка»: чоловічою статтю рухає страх утратити своє (по суті, страх кастрації), що спонукає до присвоєння (а отже, і каталогізації, ієрархізації, систематизації, загалом теоретизації), тому чоловіче письмо націлене на «повернення свого»; жіноча стаття позбавлена страху втрати, тому «віддавання» в письмі сприймається як «спонтанна щедрість», як суцільна насолода «оргазмичного обміну з іншим» [цит. за 304; 142].

породження та функціонування. Учена обґрунтовує семіотичний³⁰ та символічний рівні мови (і свідомості) суб'єкта. Семіотичну («материнську», «фемінну») мову («генотекст») Ю. Кристева виявляє у творчості поетів-авангардистів (зокрема Лотреамона, С. Малларме, Батая, Арто), прозаїків-модерністів (М. Пруста, Дж. Джойса). Домінування семіотичних імпульсів у письмі вчена закріплює за поняттям «поетична мова» (що не обов'язково є лише мовою поезії), у якій переважають множинні значення та семантична незавершеність. Звернення до «поетичної / семіотичної мови», «генотексту», як впливає з її концепції, не притаманне творчості лише жінок, але за критеріями до-раціональності, маргінальності, децентрації «поетична мова» може бути співвіднесена з фемініним.³¹

Значення феміністичної літературної критики в розвитку літературної теорії та загалом культури останніх десятиріч ХХ століття важко переоцінити: відкриті й вивчені тексти жінок-авторів у контексті літературних традицій різних країн, піддані ревізії тексти класичної літератури від античності до сучасності, створено новий літературознавчий методологічний апарат [137; 560]. Заслугою феміністичної критики є також проблематизація жіночого читання та еґо-нарративу з його травматично-больовою домінантою, расових аспектів жіночого письма [134; 150–163]. Розвиток феміністичної критики продукує і нові методологічні підходи: «феміністична наратологія» (С. Лансер, К. Рейнолдс, Г. Моглен, Е. Ленгленд, К. Макфарлейн та ін.), автобіографічна («особиста») критика (Д. Томпкінс та Н. Міллер), теорії феміністичного перфоменсу, феміністичного фільму (Т. де Лауретіс), лесбійська критика тощо.

Гінокритика з її стихійним есенціалізмом поступається місцем гендерному підходу до вивчення літератури, який зосереджується на дискусивному відображенні багатоманіття перфомативних гендерних ідентифікацій [137; 556]. О. Бажан намагається провести демаркаційну лінію між феміністич-

30 За Ю. Кристеву, «слід» семіотичного рівня свідомості акумульовані в «хорі» – «поверховому передсвідомому шарі психіки» й оприявлені в мовно-текстуальній практиці через смислові «розриви», алогізми, через ритми, інтонації, алітерації та тавтології тощо. На семіотичному рівні панує доєдипова цілісність, злитість із Материнським, насолода, метафорично зближена з «вагітністю», що констелує поняття «жіночого» як такого, що позбавлене бінаризму духу та тіла, чуттєвості та раціональності, внутрішнього та зовнішнього. У такому ключі трактує концепцію Ю. Кристеві І. Жеребкіна [134; 58 – 59].

31 Ю. Кристева рішуче відмежовується у своїх філософських роздумах від есенціалізму, радикально стверджуючи, що «жіночою не можна бути», як власне і «чоловіком», бо статеві ідентифікації, і загалом ідентифікація як претензія на сутність, є ілюзорними, а вимушене визначення жінки в патріархатній культурі може бути лише «негативним» – «це те, що не репрезентується, не висловлюється, залишаючись поза межами номінації та ідеології» [239; 456]. Так само вона піддає сумніву феномен жіночого / фемінінного письма: «...нічого в жіночих публікаціях минулого та сучасності не дає нам підстав твердити, що жіноче письмо (*écriture féminine*) існує». Водночас вона допускає існування стилістичних, тематичних особливостей у тексті, що можуть бути зумовлені соціокультурною маргінальністю жіноцтва, запитами ринку тощо, – помічає Т. Мой [304; 196].

ною та гендерною критикою, які однак співіснують «в одному континуумі питань статі, сексуальності, гендеру та мови». *Методологічно* вони різняться зверненням до есенціалістського та конструктивістського підходів відповідно. Гендерна критика, на відміну від феміністичної, принципово розмежовує статі і гендер, фокусуючи увагу на останній категорії. Відрізняється і їхній *об'єкт дослідження*: феміністична критика вивчає жіночу творчу суб'єктивність, а гендерна критика бере до уваги способи соціального конструювання та вияву в літературі маскулінних / фемінінних ідентифікаційних моделей у їхній соціальній та культурній зумовленості. Якщо феміністична критика стоїть на позиціях існування «жіночої мови», то гендерна виводить специфіку письма виключно з практик гендерного конструювання [24]. За слушним спостереженням німецької дослідниці Ютти Осінскі, «гендерні студії можуть розглядатися як основа, продовження або як подолання феміністичного літературознавства» [цит. за 162; 291].

У вітчизняній гуманітаристиці ні феміністичні, ні гендерні студії не користуються великою популярністю, водночас мають певні здобутки. Феміністична критика з'явилася в Україні в 1990-х роках, що пов'язано з тенденцією культури до розширення, оновлення епістемологічного поля після радянської ідеологічної «цензури». Пострадянські культурні зрушення синхронізуються із західним постмодерним світоглядно-естетичним дискурсом, обіпертим, зокрема, на постструктуралістський «підрив» фалологоцентричного проекту патріархатної культури. Цей проект та вибудовані на його основі феміністичнокритичні концепції стали доступними для засвоєння в українській культурі лише в 80 – 90-ті роки минулого століття. У цей час на вітчизняній літературній арені виступило немало жінок-письменниць. З'явилися й резонансні літературознавчі студії, у яких руйнувалися не лише соцреалістичні, а й патріархатні канони; їхні автори, за словами В. Хархун, «оприямили той радикальний переворот літературознавчої думки, що забезпечив функціонування нових літературознавчих практик» [520: 115]. Виникнення нового літературного продукту та методологічних, ідеологічних можливостей його осмислення зумовило формування й розвиток нової галузі вітчизняної гуманітаристики – феміністичних / гендерних літературознавчих студій.

Вітчизняна гендерологія як навчальна дисципліна та науковий напрям активно розвивається на зламі 1990 – 2000-х років, тримаючи у фокусі соціально-економічні фактори гендерної «асиметрії» пострадянського українського суспільства. У 1990-х роках було створено центри гендерних досліджень – Київський, Харківський, Львівський, Одеський та ін., за ініціативою яких проводяться конференції, круглі столи, феміністичні семінари, видаються збірники наукових праць, навчальні посібники з теорії гендеру та історії фемінізму. Н. Гапон, фіксуючи зосередженість вітчизняної гендерології на про-

блемі гендерної суб'єктивації жінки, характеризує дискурси двох провідних в Україні гендерологічних осередків:³² *філософсько-політологічного* (харківська школа гендерних досліджень), представники якого акцентують увагу на співвідношенні «гендеризованого» суб'єкта з владою в межах соціокультурних процесів, та *культурологічно-літературознавчого* (київська школа) з пріоритетом переосмислення гендерного виміру національної культури [70; 19]. Певне місце у вітчизняній гендерології посідає й гендерне літературознавство, що здебільшого постає аналогом феміністичної критики.

Розмите уявлення про завдання й методики власне гендерного літературознавства є причиною «аморфності» феміністичнокритичного / гендерного вітчизняного дискурсу. Він формується понад два десятиліття, пік його актуальності припадає на злам 1990 – 2000-х років. Вітчизняну феміністичну / гендерну критику варто диференціювати:

а) за *об'єктом дослідження*: вітчизняна проза (значна кількісна перевага), поезія (Н. Анісімова, Г. Біберова, Ю. Гончар, Т. Грачова, В. Копиця, Н. Лебединцева, О. Ромазан, О. Сизова, М. Штолько та ін.), дитяча література (Т. Качак), non-fiction (М. Варикаша); українська драматургія (А. Ткалич), зарубіжна (зокрема російська) література (Т. Дороніна, Т. Кирилова, Е. Мінаєва, В. Погребна, О. Ромазан, І. Стешин, Г. Улюра, І. Хабарова);

б) за *літературним періодом*, що досліджується (у 1990-х роках увагу переважно приділяли літературі минулих епох, а в 2000-х – феміністичного / гендерного прочитання зазнала література зламу тисячоліть переважно жіночого авторства):

– сучасна література (В. Агеєва, О. Галета, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Т. Кисла, М. Крупка, Ю. Кушнерюк, Г.-П. Рижкова, О. Ромазан, М. Рябченко, Х. Стельмах, Л. Таран, Т. Ткаченко, Г. Улюра, С. Філоненко, М. Штолько та ін.);

– радянська література (В. Агеєва, Н. Зборовська, Н. Санакоєва, Л. Яшина);

– література 20-тих років ХХ ст. (Н. Блохіна, М. Варикаша, О. Ковальчук, Л. Кавун), зокрема модерністична (В. Агеєва, Р. Веретельник, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Крупка, С. Павличко, Я. Поліщук, Л. Таран);

– література ХІХ ст. (О. Бажан, Н. Білоус, Н. Зборовська, Ю. Гончар, Т. Гундорова, М. Крупка);

в) за *напрямом дослідження*:

– феміністична критика патріархатного письменства (представлена у двох напрямках – критика / переформатування літературного канону (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Крупка) та викриття стереотипного зображення жіноцтва (В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, Я. Поліщук, Г. Улюра та ін.));

32 В. Чернецький зіставив ідеологічні засади цих двох осередків, а саме – характер апеляції їхніх представників до національно-культурної традиції та розв'язання через гендерну оптику суспільно-політичної проблеми колоніального минулого [529]. Порівняння вийшло не на користь харківського гендерологічного центру, очолюваного І. Та С. Жеребкіними.

– гінокритика (обидва напрямки – специфіка презентації жіночої «ментальності» та пошуки засад жіночого письма – часто поєднуються в студіях В. Агеєвої, О. Галети, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Крупки, Г.-П. Рижкової, О. Ромазан, Л. Таран, Т. Ткаченко, Х. Стельмах, І. Стешин, С. Філоненко, М. Шголько та ін.);

– вивчення «чоловічої» творчості, найчастіше – гендерної ідеології в ній, рідше – стильових засад (Г. Александрова, М. Варикаша, Ю. Гончар, Н. Зборовська, Т. Качак, Н. Санакоєва, Л. Яшина);

г) за *методологічним ракурсом*:

– «стихійна» феміністична / гендерна критика (мала місце переважно до 2000-х років, але трапляється й нині), яка трактує жіночі (зрідка чоловічі) образи в літературі, стосунки статей без цілеспрямованого застосування гендерної / феміністичної теорії, без орієнтації на ідеологію фемінізму, тим більше – без акцентування гендерних засад творчості (есеїстика Г. Гордасевич, дисертація Г. Маковей (2003), окремі статті Л. Кавун, О. Слоньовської, Я. Поліщука, Р. Тхорук, Л. Яшиної);

– власне феміністична критика (актуальна в 1990-х, поч. 2000-х), обіперта на феміністичну теорію (В. Агеєва, Г. Біберова, О. Корабльова, М. Крупка, І. Стешин, Л. Таран, Г. Улюра, С. Філоненко та ін.);

– «синтетична» феміністично-гендерна критика, що сполучає феміністичну ідеологію та гендерний «паритет» щодо творчості представників різних статей (О. Бажан, Н. Білоус, Н. Зборовська, І. Хабарова);

– гендерне літературознавство (М. Варикаша, Ю. Гончар, Т. Качак, О. Сізова, С. Філоненко) [570].

На зорі формування вітчизняної феміністичної / гендерної критики її «піонери-першопрохідці» – С. Павличко, Т. Гундорова, Н. Зборовська, І. Жеребкіна, В. Агеєва та ін. – переважно орієнтувалися на феміністичну проблематику, пов'язану з депривацією жіноцтва, зокрема й у літературі. Розгляд останньої базувався як на засвоєному європейському та американському феміністичному дискурсі, так і на повернутому із забуття вітчизняному, представленому іменами Н. Кобринської, О. Кобилянської та інших діячок жіночого руху зламу XIX – XX століть. Чільною рисою вітчизняних феміністичних студій було поєднання антипатріархатної та антиколоніальної «оптики».³³ Часто «пафос» феміністичних досліджень визначало розчарування у відсутності змін у статусі жінки в незалежній Україні – не на правовому рівні, а на рівні суспільної свідомості та культурної презентації. Указаний тон вітчизняного феміністичного дискурсу був заданий у збірнику статей С. Павличко «Фемінізм». Позиція ученої відбилася й у її резонансних літературознавчих розвідках, які заклали підвалини вітчизняної феміністичнокритичної школи. Основна

33 Націоналістичний та історичний модуси вітчизняного фемінізму представлені, зокрема, у роботах М. Богачевської-Хом'як, І. Стешин.

з них – «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997, 1999) – хоча й не безпосередньо присвячена феміністичним проблемам, репрезентувала, за оцінкою Н. Зборовської, «вразково модерністський критичний дискурс із феміністичним пафосом», мала «радикально змінити традиційно-патріархальний канон української літератури, запропонували власний, жіночий, модерний» [160; 55 – 56]. С. Павличко осмислює дискурс фемінізму як органічну складову українського модернізму (передусім його першого етапу на рубежі ХІХ – ХХ ст.), хоча використовує феміністичну методологію обмежено. Крім того, у її розвідці прояснено ситуацію зародження вітчизняної феміністичної критики в межах діяльності письменниць зламу століть.³⁴ Особливо гострим (і – феміністичнокритичним) моментом у «Дискурсі модернізму в українській літературі» С. Павличко є інтерпретація епістолярію О. Кобилянської та Лесі Українки, що не лише легітимізувала обговорення в науковому просторі теми нетрадиційної сексуальності, а й в антипатріархатний спосіб представила душевні потреби жінки (особистості, письменниці, героїні), які не обов'язково обмежуються любов'ю (до) чоловіка. С. Павличко підтвердила відкритість до літературознавчого обговорення специфіки сексуальності митців і у своїй студії «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агата Ангела Кримського» (2000), де у властивій їй інтелігентно-толерантній манері (але без евфемізмів і замовчувань) розглянула, зокрема, питання сублімованої у творчості гомосексуальності митця, часом вдаючись до психоаналітичного інструментарію. У студіях С. Павличко представлений фемінінний варіант науково-критичного нарративу,³⁵ де оціночне судження ґрунтується не на дистанційованій, препаративній, запереченні / фетишизації, а на (по)розумінні, проникненні, реставрації літературного явища в цілісному контексті.

Феміністичнокритичний (і фемінінний) тип наукового дискурсу застосовує Т. Гундорова в студії «*Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» (2002), «тон» якої зумовлений, зокрема, і феміністичними поглядами самої письменниці: усі осмислені в книзі ланки

34 С. Павличко вважає основоположницями вітчизняної феміністичної критики Лесю Українку як автора статті «Новые перспективы и старые тени (Новая женщина западноевропейской беллетристики)» та Н. Кобринську (стаття «Про «Нору» Ібсена») [344; 74 – 75]. Із нею солідарна й В. Агеєва [75; 45]. Крім того, С. Павличко, Т. Гундорова акцентують увагу на листі Лесі Українки до А. Кримського, де письменниця у своїх заувагах до його роману «Андрій Лаговський» фактично застосовує феміністичну критику, фіксує «маргінальність» персонажів Зої та Амалії та споживацьке, «сексистське» ставлення до них героїв-чоловіків. Т. Гундорова в книзі «*Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» (2002) наводить цінні спостереження епістолярних висловлювань Лесі Українки про те, що її Дон Жуана («Камінний господар»), як і «Лісову пісню», могла лише «жінка написати» [105; 79–80], що дозволяє твердити про початок формування уявлень про жіноче письмо ще на початку століття. М. Крупка одним з основоположників вітчизняної феміністичної критики називає також І. Франка [242; 5].

35 Особливості фемінінної / маскуліної стратегії критики, звичайно, потребують ще вивчення, аргументації, але навіть на поверховий погляд протиставляються як «толерантно-іронічна», «особистісна» та «інвективно-пафосна», «відсторонена» відповідно.

її творчості – художня, епістолярна, мемуарна, навіть публіцистична (виступ «Дещо про ідею жіночого руху») – відзеркалюють її ідеологічну позицію. Т. Гундорова в студії «*Femina melancholica...*» застосовує окремі підходи західної феміністичної критики, зокрема, виділяє ролі-ідентичності героїнь у прозі О. Кобилянської на кшталт жінка-актор, жінка-діва, жінка-цінність, а також типи жіночих образів, що тиражуються й у патріархатній літературі та філософії, – жінка «кастрована», «каструюча» та цілком новаторські, як от – жінка «меланхолійна». У роботі Т. Гундорової «тілесність», «рефлексивність», «інтелектуальність» героїнь О. Кобилянської вигідно протиставлені «іконічності», тенденційності жіночих образів у літературі чоловічого авторства. Традиції феміністичної критики відбиті й у методологічній настанові на зближення свідомості письменниці та її героїнь.³⁶ Інтелектуалізм, методологічний зв'язок із психоаналізом (використано роботи З. Фрейда, Л. Андреас-Саломе та ін.) пов'язують студію «*Femina melancholica...*» Т. Гундорової із засадами французької феміністичної критики, хоча на роботи її представниць, зокрема, Ю. Кристевой, Л. Ірігаре, учена спирається побіжно. Часом вона вибудовує свій феміністичнокритичний дискурс на інверсії феноменів патріархатної культури, наприклад таких, як платонічний роман та ніцшеанство,³⁷ крізь призму яких витлумачує творчу «філософію» О. Кобилянської.

Чільну увагу Т. Гундорова приділила специфіці «жіночого» (фемінінного) письма, намагаючись виокреслити її шляхом зіставлення творчості О. Кобилянської з доробком чоловіків (С. Пшибишевського, А. Стрінберга, В. Винниченка, О. Маковея та ін.) та жінок (Лесі Українки, М. Башкірцевої, В. Вульф та ін.) її епохи. Диференціальними гендерними критеріями письма, як впливає з дослідження Т. Гундорової, є текстуальне вираження тілесності, сексуальності, ставлення до себе (нарцисизм) та до іншого (чоловіка), ставлення до матері, розподіл гендерних ролей, актуалізація «передсвідомості».³⁸ «Жіноче» письмо драматургії Лесі Українки Т. Гундорова побіжно розглядає в монографії «ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модер-

36 Т. Гундорова кожен випадок автобіографічного «зближення» авторського та художнього Я підтверджує цитатами з листів чи щоденника О. Кобилянської, ще у вступі до книги зазначаючи, що «власна біографія письменниці стає моделлю її феміністичної нарації, а жіноче «я» основною темою літературної творчості та ключем для осмислення сенсу й місця «іншого» в модерному культуротворенні» [105; 9].

37 Т. Гундорова наводить історію чоловічого платонічного роману для вмотивування в аналогічному ключі стосунків Лесі Українки та О. Кобилянської. Ніцшеанство, що позначилося на становленні світогляду останньої, Т. Гундорова розглядає не лише як прихований інтертекст її прози (зокрема, новели «Природа»), а й використовує для тлумачення її художньої концепції «нової жінки» як носительки природного (діонісійського) й культурного (аполлонівського) начал.

38 Т. Гундорова пов'язує міфологічне поняття «*ins Blaue*», властиве творчому світовідчуттю і О. Кобилянської, і Лесі Українки, з платонівською «хорою», що «має суттєвий жіночий підтекст»: «Такі не-місце особливо виразно асоціюється зі станом сну, замрианням, зануренням у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно характеристичне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно» [105; 79 – 80], [107; 422].

нізму. Постмодерна інтерпретація» (1997, 2009), відштовхуючись від концепцій жінки-як-іншої С. де Бовуар та постструктуралістської семіотики (див. докладніше [557; 194–195]). Однак основне завдання Т. Гундорової в названих студіях – не визначити критерії фемінінного чи маскулінного письма загалом, а висвітлити гендерну інверсію наратора як знак утвердження, зокрема, у прозі О. Кобилянської, ідеалу андрогінності, прагнення «перевтілитися» в чоловічу свідомість задля її психологічно достовірного відтворення. Ці спостереження є цінними в плані вивчення механізмів відображення / трансформації авторської ідентичності у творі. Т. Гундорова у своїх пізніших наукових студіях торкається глобальних історико-літературних процесів в Україні, пов'язаних із масштабними постмодерними зрушеннями та каноніформативними механізмами, і застосовує різну методологію, часом і гендерну.³⁹

Важливе місце у вітчизняному феміністичному / гендерному дискурсі посідають окремі роботи Віри Агеєвої, передусім її праця «Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму» (2003). Ця книга, тематично співзвучна згаданим вище студіям про український модернізм С. Павличко, Т. Гундорової, але в останніх чільним об'єктом дослідження є феномен українського модернізму, а в студії В. Агеєвої – становлення феміністичних тенденцій в добу модернізму.⁴⁰ Особливість наукової «тактики» ученої полягає в паралельному розгляді художньо-стильової специфіки літератури чоловіків та жінок модерної доби: О. Кобилянської, Лесі Українки, Л. Старицької-Черняхівської, І. Вільде, В. Домонтовича, Панаса Мирного, В. Підмогильного, М. Хвильового та ін. Зображення життєвого простору, тілесності, сексуальності, експлікація ідеї заперечення патріархальної моралі та культури, утвердження типу «нової» (себто емансипованої, здатної самореалізуватися поза рольовими межами дружини та матері) жінки, осмислення дилеми її творчого покликання та гендерної ролі – предметні аспекти теми, висвіт-

39 Наприклад, у її статті «Спроба де(кон)струкції постмодерну» з постструктуралістських засад розглянуто драматургію Ю. Тарнавського в книзі «бх0», зокрема деструкцію в ній постатей Жінки й Чоловіка, які вже не опозиційні, а тотально знівельовані. Оперуючи постструктуралістською термінологією текстуальності («чоловічий текст», «жіночий текст», «текст-театр» тощо), учена фокусує увагу не так на гендерному типі письма у творах драматурга (категорії гендеру щодо них складно застосувати внаслідок тотальної деструкції тих явищ, що з гендером співвідносні), як на механізмах конструювання тексту, позначеного деструктивною маскуліністю митця з його граничною мізогінією. Але Т. Гундорова й цю гендерну термінологію заміняє постструктуралістською, фіксуючи злами авангардної естетики внаслідок «розломів» раціональної свідомості Чоловіка, який розвінчує Жінку, вичерпуючи водночас і «чоловічий» дискурс [106; 230]. Гендерно-культурологічний напрям цієї розвідки за рівнем аналітичного, структурно-естетичного тлумачення тексту значно перевершує завдання сфокусованої на проблемах жіночого письма та читання феміністичної критики, демонструє методологічний потенціал гендерних студій у вирішенні глобальних літературознавчих питань.

40 В. Агеєва веде генеалогію фемінінної літератури від творчості Марка Вовчка (у такому аспекті останню осмислюють і С. Павличко, М. Крупка), авторів «Першого вінка» – Н. Кобринської, Олени Пчілки, Уляни Кравченко за критерієм експлікації в їхніх текстах підривних щодо патріархату ідейно-естетичних тенденцій.

леної за вказаною вище «тактикою» в «Жіночому просторі...» В. Агеєвої на матеріалі модерної (і не лише) прози чоловічого й жіночого авторства. Водночас вона не конкретизує гендерно-психологічні особливості презентації цих тем у текстах авторів різних статей, а стверджує лише те, що вони мають стосунок до гендерної асиметрії тогочасного (патріархатного, не-модерного) суспільства, викриття якого корелювало зі стратегічними завданнями модернізму. Отже, предметним фокусом у книзі В. Агеєвої «Жіночий простір...» є переосмислення *статусу жінки* в культурі fin de siècle в ретроспективі XIX та перспективі XX століття та його віддзеркалення в українській літературі цієї епохи. Висвітлені в студії теми жіночої дружби, материнсько-дочірніх стосунків, особливості «мови» жіночої епістолярної та мемуарної творчості є цінними для окреслення гендерно-психологічних засад фемінінного тексту. За риторикою, матеріалом та напрямом дослідження «Жіночий простір...» В. Агеєвої близький до феміністичної критики «західного зразка».

Тема емансипаційних зрушень у жіночій модерністичній прозі (Христі Алчевської, Грицька Григоренка, Дніпровой Чайки, Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Уляни Кравченко, Олени Пчілки, Лесі Українки, Любові Яновської та ін.) є темою дисертації Мирослави Крупки (2004). Ракурс її розкриття засвідчує типологічний зв'язок з розглянутими вище студіями С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, адже в ній ідеться про формування традиції «українського літературного фемінізму», зокрема й творення образу «нової» жінки (емансипованої, зі складним внутрішнім світом, свідомої власного призначення), про кореляцію прози письменниць зламу століть з модерністичною парадигмою. Як і Т. Гундорова, М. Крупка задля виокреслення специфіки жіночої творчості зіставляє її з епістолярієм, щоденниками та публіцистикою письменниць, а також творчістю чоловіків тієї доби. У розгляді світоглядно-естетичних «координат» фемінінного дискурсу в українській літературі зламу XIX – XX ст. М. Крупка застосовує, зокрема, методологію феміністичної критики Е. Шовалтер. Солідаризація у зверненні до доби українського модернізму багатьох літературознавців незалежної України, зокрема й представниць феміністичної критики С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, М. Крупки та ін., спричинена передусім прагненням виявити витoki альтернативного літературного канону й підстави для його вибудовування.

Цим зумовлена й увага профеміністських учених до постаті Лесі Українки, яка стала для них в 1990-ті роки справді культовою.⁴¹ Однією з перших

41. За словами Ніли Зборовської: «Леся Українка – улюблена письменниця нашої феміністичної школи» [159: 8]. Творчість Лесі Українки в межах широкого проблемного поля українського модернізму розглядали, як зазначалося, С. Павличко, Т. Гундорова, М. Крупка та ін. О. Забужко пояснює увагу до постаті письменниці-модерністки «скасуванням неявного тоталітарного “табу на гендер”», а також виведенням з маргінесу в центр її «фемінізму», унаслідок чого уся «філософська проблематика її творчості зрештою здобула поновну й несподівану актуалізацію» [147: 17]. Специфіка культурного «діалогу» самої О. Забужко та Лесі Українки докладніше висвітлена в статті О. Шаф [549].

феміністичнокритичних розвідок, цілком присвячених життєтворчості Лесі Українки, є монографія В. Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» (1999). Психоаналітично-гендерний підхід до творчості Лесі Українки запропонувала Н. Зборовська в есе «Моя Леся Українка» (2000, 2002). Доповнила феміністичний дискурс творчості Лесі Українки О. Забужко в монографії «*Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*» (2007): у ній ревізію тенденційних проімперських парадигм рецепції постаті й творчості Лесі Українки здійснено за допомогою постколоніального та почасти феміністичнокритичного інструментарію.⁴² Названі вітчизняні феміністичні розвідки, присвячені Українчининій творчості, складають, по-суті, єдиний дискурс (що підтверджено й посвятою С. Павличко як основоположниці вітчизняної феміністичної критики студій як Н. Зборовської, так і О. Забужко). Стрижневі теми цього дискурсу – стосунки письменниці з родиною, її кохання, дружба з О. Кобилянською, боротьба з хворобою, духовний аристократизм та сила, що оприявнюються в паралелі «життя – творчість (завичай драматургія)» (див. докладніше [557]). Життєтворчість Лесі Українки стала своєрідним «пробним каменем» української феміністичної критики в а) прагненні віднайти в її особі українського культурного матриарха, що легітимізує конструювання не-патріархатного літературного канону; б) спробі на прикладі світогляду письменниці обґрунтувати національний варіант фемінізму – не емансипаційний з його потенційною мізоандрією на кшталт європейського, галицького – а «шляхетно-генеалогічний», що утверджує органічно притаманні українському жіноцтву гідність і рівність у життєвій реалізації, які не треба виборювати, а демонструвати своїм життям як етологічну даність; в) схильності до поєднання феміністичної (гендерної) методології з психоаналізом, культурно-історичним, герменевтичним методами тощо. Українкознавчий дискурс, яким фактично дебютувала вітчизняна феміністична критика, засвідчив методологічний, світоглядний, естетичний консенсус провідних українських учених, а також науковий потенціал апробованої ними феміністичнокритичної методології. «Прорив» феміністичної школи, зокрема в царині українкознавства, був неоднозначно сприйнятий академічним літературознавством, зокрема в особі М. Наєнка, який висловив недовіру до її наукової спроможності [311; 339–342]. Водночас Л. Таран, В. Хархун, С. Філоненко, Л. Штохман та ін. наголошують на вагомості відкриттів феміністичної школи в галузі українкознавства.

У методологічних напрацюваннях української феміністичної / гендерної критики стратегічно актуальним є звернення до анти- та постколоніальної

42 Патріархальний канон, який підриває «феміністична методологія», постає, за словами О. Забужко, чинником «мінерального омертвіння» національної культури, зумовлює дуплікацію в ній «ієрархічних структур імперської влади» [146; 43]. Водночас учена не зараховує себе до феміністичнокритичної школи. У своїх студіях вона утримується від апології фемінізму, хоча й до патріархальної культури ставиться критично.

проблематики. Симбіоз цих методологічних підходів виявляється передусім у студіях Н. Зборовської «На карнавалі мертвих поцілунків: Феміністичні роздуми» та О. Забужко «Хроніки від Фортінбраса», виданих 1999 року. У дослідженнях Н. Зборовської висвітлений розвиток вітчизняної феміністичної критики (названої автором «літературним фемінізмом») у її протистоянні не так патріархатній, як націоналістичній (маскулінізованій) ідеології, яка тенденційно стереотипізувала жіночий образ у культурі, зводячи його до формату матері-берегині-України [166; 10]. Націоналістична складова вітчизняних феміністичних «баталій» акцентована в одній із статей книги, присвяченій діяльності членкині «Союзу українок» Мілени Рудницької. У цій статті був осмислений і «жіночий» тип націоналізму – соборний, на противагу «чоловічому» – партійному, а також етапи та завдання жіночого руху в Україні. Як і О. Забужко, Н. Зборовська пов'язує феміністичний дискурс з літературою посттоталітарного періоду, бо «тоталітарна література – тотально патріархальна <...>, Звідси – монументальність, образ «над-людини», авторитаризм» («Найновіша українська літературна ситуація») [166; 31], але, як наголошено в її пізнішій статті «Український культурний канон: феміністична інтерпретація» (2000), вітчизняний літературний канон, сформований у колоніальних умовах, був не тоталітарним, а навпаки пригніченим імперською культурою.⁴³ Н. Зборовська помічає в українській літературі зумовлені колоніальним статусом ознаки, що референтні фемінінності (маргінальність в імперському культурному просторі, локальність, приватність, відсутність «серйозних» тем, пов'язаних із життям держави), а також визначає когерентні цій ситуації риси чоловічої авторської свідомості, а саме: нарцисизм, мазохізм, заздрість (до імперської та західної культур) та анархічність. Приховане за цими рисами чоловіче «безсилля» віддзеркалене, на її думку, у тиражуванні образів покритки, звалтованої жінки (Т. Шевченка, Є. Маланюк, Т. Осьмачка та ін.) як «жіночого пасивного символу» [161; 119].

У студіях Н. Зборовської, зібраних у книзі «На карнавалі мертвих поцілунків», продемонстровано методи «жіночого читання», зокрема у розгляді творчості І. Нечуя-Левицького, Т. Шевченка, Т. Осьмачки, та гендерної компаративістики – порівняні світоглядні, стильові засади «чоловічої» та «жіночої» творчості на матеріалі романів «Перверзія» Ю. Андруховича та «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, а також збірки «Зів'яле листя» І. Франка та драматичної поеми «Одержима» Лесі Українки. У розвідках Н. Зборовської застосовується й психоаналітична методологія, зокрема,

43 Хоча і народницький, і модерністський проекти літературного канону, за Н. Зборовською, є вираженням «специфічно української патріархальної моделі», остання має ознаки матриархальності, «феміністичності» (у дерріданському сенсі), бо уникає однозначності, тоталітарності й культивує множинність, амбівалентність, кордоцентричність, «тілесність», «говорить афективною мовою емоцій» [161; 118].

до вивчення особливостей письма,⁴⁴ що диференціюється за критерієм статі: «специфіка статі – один із численних і значущих чинників, що формують особистість письменника, а відповідно і його творчу самореалізацію – письмо» [164; 51]. Психосексуальне підґрунтя «чоловічого письма» – закорінене в едиповий досвід бажання самоствердження й влади – Н. Зборовська розглядає на матеріалі роману «Дофін Сатани» О. Ульяненко [165; 54]. Параметри «жіночого письма», як визначено в інших студіях дослідниці, такі: відверта розмова про своє тіло й сексуальність; рефлексії особистого досвіду жінки в контексті досвіду жіночого життя; свідоме й несвідоме протистояння жіночого та чоловічого світів; стиль письма визначає не наративна, а емоційна послідовність подій [162; 288]. У своїй останній масштабній студії «Код української літератури» Н. Зборовська на гендерно-психоаналітичних та постколоніальних засадах прочитує нову українську літературу, осмислюючи суть і специфіку літературного вираження материнського коду (взаємодія лібідозного та деструктивного інстинктів) та батьківського коду (втілення духовної мужності в її відношенні до несвідомого), «чоловічих» («батьківського», «синівського») та «жіночих» («дочківського») національного / імперського характерів. Вузько психоаналітичне розуміння Н. Зборовської «жіночого» / «чоловічого» (як культурних, метапсихологічних констант, формантів і водночас результатів едиповості в онто- та філогенезі) дозволяє лише почасти екстраполювати виявлені нею закономірності літературного процесу на царину гендерного літературознавства. У цій роботі вчена переходить на антифеміністичні позиції, адже, апелюючи до мізогінської концепції О. Вейнінгера, погоджується з маргінальним статусом жіночого в психоісторії української літератури й, крім того, класифікує фемінізм (на певних етапах розвитку) як імперську стратегію, шкідливу для становлення національного (чоловічого) психохарактеру.

У збірці публіцистики «Хроніки від Фортінбраса» О. Забужко порушує низку проблем, дотичних до гендерного літературознавства. У статті «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології» вона діагностує гендерно-сексуальну «травму» колоніальної маскулітності, яка позначилася не лише на літературі чоловічого авторства, а й на знеціненні в суспільстві жінки та її творчості: «Для її власного голосу» – “від себе” і “про себе” в системі вартостей просто не було місця» [149; 171], адже *українська письменниця* – О. Забужко наголошує на предикаті – повинна мати як пріоритетне загальнонаціональне, а не особистісне, інтимне, що,

44 У статті Н. Зборовської «Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі» (2005) письмо визначається як «синтетичний (спонтанно-аналітичний) вияв бажання», як «усе те, що потрапляє в текст, тобто все те, що характеризує письменника: його мова, культура, вік, соціальне середовище, хвороби, фантазії, страхи, комплекси, психічно-духовна відокремленість» [164; 51].

як прихована цензура, блокує пошук «жіночого голосу»⁴⁵ [149; 173]. Патріархатний канон з його «міфотворчістю», викривляючи зміст створеної жінками літератури, перешкоджає розвитку фемінінного письменства, запрограмує його на «маскулінний» кшталт, – такі ідеї О. Забужко ідеологічно обіперті на авторитет західної феміністичної думки (М. Елманн, М. Вудмен, Е. Джонг, К. Гейлбран та ін.). Також за своїми поглядами О. Забужко солідаризується з Оленою Телігою (ст. «Якими нас прагнете?»), яка, як відомо, акцентувала тенденційність зображення жінок в українській літературі – як «жінок-рабинь» або «жінок-вамп», дорікала своїм колегам-письменникам за ідеалізоване, романтизоване зображення іноземок і зневажливе зображення співвітчизниць [467; 82 – 96], у багатьох своїх переконаннях наближаючись до фемінізму. Розвідка О. Забужко про специфіку національної гендерної «травми», спричиненої колоніалізмом і такої, що позначилася як на «типології» творчості чоловічої, так і на перспективах розвитку жіночої, сприяє окресленню засад сучасної маскулінної / фемінінної ментальності в її національному варіанті, виявленню «кодів», «механізмів» взаємодії національно-суспільного, психічного, сексуального у творчому акті, додаючи критерії диференціації маскулінного / фемінінного художнього мислення.

У статті О. Забужко «Нотатки з міста поетів» (уперше опублікованій 1992 року), уміщеній у збірнику «Хроніки від Фортіябраса», у публіцистичному ключі охарактеризовано американську жіночу поезію загалом та більш конкретно специфіку письма Люсі Брок-Бройдо, Марі Хоу, Сью Стендінг. Очевидно, О. Забужко не ставила перед собою феміністичнокритичні завдання, однак у межах своєї «читацької рецепції» окреслила низку ознак «жіночої» поезії:⁴⁶ наприклад, «примхливо-мозаїчна поетика, рукодільницьке нанизвання рядка до рядка, порізаних образів у цілість вірша, і розкуте жонгливання цитатними реаліями культури – від Платона до мюзиклу, – здійснюване з легкістю нестак професійної інтелектуалки, як дитини, незнайомої з правилами гри» в ліриці Л. Брок-Бройдо [149; 248]; «нутрянний, нерукотворний чар стихійної, всепереможної жіночости», «оголено-емоційні відрухи жіночого єства» поезії М. Хоу [149; 249] тощо. У більш ранній статті «Незгасний маків цвіт» (1990), присвяченій ліриці Сільвії Плат, О. Забужко більш чітко у використанні термінології: замість «спрофанованого» (за її словами) по-

45 «Жіночий голос», на думку О. Забужко, складно було віднайти її через усталене в колониальному суспільстві (яким, вважає вона, є і нинішнє) упередження проти жіночого як менш вартісного, що не лише депривує жіночий досвід, а й культивує «міф Української Поетеси» як «самотнього мужчини», «жінки-лицаря», з яким традиційно ідентифіковано Лесю Українку, Олену Телігу, Ліну Костенко. Цей міф блокував пошук поетесами творчої жіночої тожсамості, зокрема через страх виявити власну жіночість.

46 Поняття «жіночої» поезії не береться під сумнів і не конкретизується ні О. Забужко, ні цитованими нею її американськими колегами, бо для них, очевидно, означає поезію, написану жінками, пройняту особливим віталістичним духом, вишуканістю, відчуттям стилю, специфічною «жіночою естетикою».

няття «жіноча поезія», надто загального – «фемінізм» запропоновано поняття «феміноцентризм» щодо лірики С. Плат. О. Забужко визнає, що «специфіка жіночої психології задає поетесам – від Сапфо до Габрієли Містраль – цілком особні виміри системи “людина – світ”: як істота, земніша од чоловіка, патига патigans, жінка не може зробитися фанатиком абстрактної ідеї, не зрадивши при цьому своєї природи», отже, основним маркером «феміноцентричності» лірики є вітальність як вираз «живого тепла конкретного, індивідуально-неповторного людського почування» [148; 131]. Жіночий «світ», ґрунтований не так на специфічному досвіді (любов, материнство), як на «відчуженні / переживанні» життя,⁴⁷ визначає і тематичний, і аксіологічний вектори феміноцентричної лірики, – такий висновок випливає зі статті О. Забужко.

Науково-критичне оформлення дискурсу вітчизняної феміністичної критики відбулося за участі Людмили Таран, яка на початку 2000-х виступила з низкою студій, присвячених феміністичній / феміній проблематиці у творчості вітчизняних жінок-письменниць,⁴⁸ Розглядаючи прозу О. Забужко, Н. Зборовської, Т. Зарівної, Є. Кононенко, Н. Тубальцевої, М. Кривенко в аспекті специфічної автобіографічності, а саме – писання-крізь-тілесний досвід, писання-себе, Л. Таран значну увагу приділяє феномену фемінного письма, хоча не намагається виділити його універсальні ознаки, а лише ті, що наявні в доробках письменниць.

Напрацювання основоположниць української феміністичної критики знаходять своє продовження в студіях Н. Білоус, М. Варикаші, З. Міт'яй, О. Романзан, Х. Стельмах, Т. Ткаченко, Г. Улюри, С. Філоненко, М. Штолько та ін. Переважно об'єктом дослідження в них є сучасна проза жіночого авторства, що розглядається на основі гінокритичної (рідше гендерної) методології з широкою апеляцією до фемінізму. Проблеми сучасної «жіночої» (фемінної) прози та її поетики осмислені в низці дисертацій. У роботі Інеси Стешин «Художнє втілення феміністичної ідеї в найновітнішій британській і українській прозі (А. Картер, О. Забужко)» (2002) висвітлена історія вітчизняної феміністичної думки крізь призму феміністичних ідей Заходу, спроба окреслити засади «жіночого» письма («моделі жіночого письменства») здійснена, зокрема, із застосуванням психоаналізу [438]. Софія Філоненко в дисертації

47 Ціннісна «планка» «жінка» – «життя» – «конкретне (а не абстрактне, бездушне) почуття» зумовлює, за О. Забужко, культурний «переворот», за якого «центральною постаттю християнської міфології виступає не Христос, а діва Марія», а «космогонічна функція жінки», на відміну від традиційного розуміння «інь» як «місячного», «пасивного», «темного», виражена, за словами О. Забужко, «теплим, по-ренесансному тілесним образом рядом» С. Плат, тоді як чоловіче пережите нею як темне, хаотично-деструктивне [148; 131–132].

48 Зокрема, «Жінка і чоловік: долаючи стереотипи» (статті та інтерв'ю) (2002), «Жінка як текст. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко. Фрагменти творчості й контексти» (упорядник) (2002), антологія «Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2007) (упорядник), монографія «Жіноча роль» (2007).

«Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект)» (2003) досліджує відтворення в художній літературі (О. Забужко, С. Йовенко, Т. Зарівної, С. Майданської, Н. Тубальцевої) жіночої суб'єктивності, яка стрімко емансипується, викреслює тип «нової героїні» – «мислячої, освіченої, творчої жінки, емансипованої за духом, з високим почуттям людської гідності», якій властиві «внутрішня роздвоєність, боротьба між патріархальними стереотипами і емансипаційними прагненнями, між "слабкістю" і "силою"» [502: 127]. Концепцію особистості героїні прози 1990-х С. Філоненко проблематизує через опозиції «жінка і нація», «жінка і держава», «жінка і постчорнобильська дійсність», «жінка і патріархальний світ», «жінка і творчість», що розширює дослідне поле (анти)колоніальним, суспільно-політичним, екологічним, естетичним аспектами буття особистості. Учена констатує чільні риси поетики жіночої прози: «філософічність, інтелектуалізм, полемічну загостреність, автобіографічність, суб'єктивізацію й ліризацію оповіді, реінтерпретацію міфологічного, фольклорного матеріалу, активне використання засобів фантастики» [502: 127] і трактує її як цілісне естетичне явище. Однак такі цілі, як пошук і обґрунтування специфічних засад феміністичного прозового письма дослідниця вочевидь не ставить. У монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр» (2011) С. Філоненко відійшла від феміністичної критики, натомість використала арсенал гендерного літературознавства, пов'язуючи жанрові «формули» сучасної масової літератури з гендерними стереотипами, установками, очікуваннями її споживачів. Відштовхуючись від нерозривності категорій жанру й гендеру, які функціонально збалансовані й узалеженні навзаєм у масліті, С. Філоненко: а) утвердила гендер як літературознавчу категорію, що впливає на «конституцію» художнього тексту; б) через посередництво літератури виокреслила гендерні «горизонти» сучасного українського суспільства; в) виявила способи презентації гендерної реальності в тексті на рівні жанрово-композиційних моделей.

Христина Стельмах виділяє ознаки «жіночого» письма у творах сучасної сербської письменниці Ясмینی Тешанович, серед яких: синкретизм (колаж, «patchwork») у використанні літературних жанрів з перевагою «діалогічних», «поліфонічних», епістолярних, автобіографічних форм; відмова від лінійної фабули; розірваність, поліфонічність наративного «я»; процесуальність у письмі (акт писання як конститутивний елемент того, що написано); експериментування у відтворенні не-усвідомленого; звернення до тематики дому, походження, мандрів, вигнання у зв'язку з віднайденням «тожсамості»; тяжіння до натуралізму, автентичності зображення жіночої фізіології; деструкція хронотопу; поцінювання внутрішнього часу (суб'єктивного, щоденного); використання типово «жіночих» метафор, запозичених зі сфери природного, тілесного, а також полісемії, що руйнує однозначність дефініцій і вислов-

лювань; суб'єктивність, асоціативність тощо [432; 10–11]. Попри широкий «асортимент» ознак жіночого письма в студії Х. Стельмах, причини їхньої наявності в жіночій літературній практиці, їхні психологічні, соціальні чи фізіологічні витоки лишилися не з'ясованими.

«Фемінне» авторство, читання, письмо досліджені в дисертації Т. Ткаченко «Фемінний дискурс другої половини XX – початку XXI століття» (2007). Спираючись на концепції західної феміністичної критики та постструктуралізму, дослідниця «бере на віру», що «фемінне» письмо вирізняє «тілесність, пристрасність як вітальна сила, емпатичність, пластика, особливий внутрішній ритм», а «фемінному» тексту притаманні «інтуїтивний первень, синтез свідомого і несвідомого, багатосенсовість, змішування жанрів, мозаїчність, фрагментарність, відкриті фінали, дестабілізуючий ефект» [474; 2], і знаходить ці «фемінні» (а за фактом – універсальні) засади в прозі Д. Гуменної, В. Вовк, Є. Кононенко, М. Матіос та ін. Через відсутність аргументації притаманності вказаних рис саме фемінному типу творчості, як і його порівняння з маскулінним типом результати студії Т. Ткаченко є методично запрограмованими.

Дисертації Г.-П. Рижкової (2008) та Ю. Р. Кушнерюк (2008) присвячені сучасній українській «жіночій» прозі, а саме – осмисленню її «жанрових і наративних моделей, поетикальної специфіки» [374; 2], «світоглядних моделей та стильових особливостей» [250; 2]. В обох дисертаціях заявлено «комплексне» осмислення «жіночої» прози, яка розуміється широко – як творчість, написана жінками в певному світоглядному й світовідчуттєвому ракурсі. Г.-П. Рижкова фіксує дискретність феномену «українська “жіноча” проза», представленого через інтелектуальну, химерну та масову прозу, що розгалужується на низку дискурсів: постмодерністський, необароковий, екзистенціалістський та абсурдистський, фрейдистський, феміністичний, урбаністичний [374; 7]. Ю. Кушнерюк виділяє екзистенційну, вітаїстичну, містичну, релігійну світоглядні моделі жіночої прози. Обом студіям властивий емпіричний підхід до «жіночої» прози, що не дозволяє розмежувати її ситуативні та закономірні стильові ознаки.

Фемінне прозописьмо в дисертації Т. Кислої «Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму» (2008) потрактоване як «практика жіночого писання <...>, яке артикулює жіночу суб'єктивність жіночою мовою» [201; 2], але суть «жіночих» суб'єктивності та мови не визначено. Т. Кисла виділяє риси фемінного прозописьма, які перергуються з названими вище: «ризоматичний тип авторської свідомості», «жіноча автобіографія», що зумовлює «есеїстичний тип нарації», «новий тип героїні», «дихотомія чоловіче/жіноче», інтертекстуальність і «тілесність» [201; 6 – 7]; вони послідовно розглянуті на матеріалі романів О. Забужко,

С. Пиркало, Н. Зборовської. У дисертації І. Хабарової, присвяченій російській жіночій драматургії кінця минулого століття (2007), також домінує емпіричний підхід. Хоча тексти для дослідження обираються за критерієм статі автора, виділено ключові риси «жіночої» драматургії на рівні типу героїні, конфлікту та хронотопу, увиразнені шляхом зіставлення з творчістю чоловіків [518]. Методологічно цінним здобутком у дисертації І. Хабарової є висвітлення зв'язку гендерно зумовлених рис творчості драматургинь з постмодерністською поетикою, що засвідчує когерентність факторів гендеру, стилю, художнього напрямку, національно-ментальної, соціальної ситуації.

Феміністичних / гендерних студій сучасної української лірики значно менше. Марина Штолько у розвідці «Феміністичність поезії Ірини Жиленко» (2008) виділяє риси «жіночого» письма поетеси на рівнях тематики, образної системи, поетичної мови. Серед них: жанровий синкретизм з перевагою епо-жанрів; тенденція до імітації усного мовлення (легкий ритм, запитання, вигук, зменшено-пестливі слова); теми дому, родини, дітей; деструкція часово-просторових координат, межі між реальністю та фантазією; суб'єктивність, асоціативність; автобіографічний наратив, «цілісний всеохопний погляд на життя», уподібнення фаз людського життя та річних сезонів, що зумовлюють ліричну циклізацію; змістотворчі вставні та вставлені елементи, візуальні тексти [577]. Однак вразливим місцем цієї наукової позиції, як і в інших подібних за змістом студіях, – є емпіричний характер результатів, їхня фактична неаргументованість. Так, М. Штолько доходить висновку, що «жіночий текст передає специфічно жіноче сприйняття світу», однак суть «жіночого» світосприйняття не з'ясована, як і критерій маркування тексту – «жіночий» за статтю? за типом світовідчуття? за специфікою письма? Виділені дослідницею риси «жіночого» тексту: «специфічний ліризм, емоційність, сповідальність тону», автобіографізм, зображення «життя жінки “зсередини”» [577] – типові риси лірики не лише жіночого, а й чоловічого авторства.

У дисертації Оксани Ромазан⁴⁹ (2010) феміноцентричні засади поезії та прози О. Забужко досліджені в порівнянні із творчістю С. Плат (США) шляхом окреслення ознак «жіночого» письма (їхнього стандартного, фактично вже стереотипного «набору» – автобіографізму, «сповідальності», «відкритої літературної свідомості») у прозі письменниць та «феміноцентричного» образу «фатальної» жінки в їхній ліриці. Поезії О. Забужко присвячені також статті Т. Грачової, Г. Біберової, С. Буханистої, у яких переважає інтерпретаційна стратегія розкриття її феміністичного змісту.

49 У дисертації О. Ромазан також помітна методологічна плутанина: декларується розгляд у текстах гендерної проблематики, яка в роботі теоретично відмежована від феміністичної, але фактично йдеться лише про феміністичні та феміноцентричні «смісли» поезії та прози письменниць.

Квінтесенцію поглядів на «жіночу» лірику у скептично-іронічному тоні сформулювала поетеса Наталія Пасічник: «Здебільшого все зводиться до кавово-ванільних сповідей та еротичних фантазій про настовбичену плоть, шал і жах бажання, ритміку рухів, взаємопроникнення <...> кохання перетворюється на вічну війну статей з усіма її перемогами, поразками і примиреннями <...>. Жінку-поета видає інтонація: від істеричної до поблажливо материнської <...>. Жінки-поети обожають писати про жінок-легенд. Віршовані варіації на тему загадкової жіночої душі, багаторазово переказані історії про Жанну д'Арк, Есмеральду, Офелію, Попелюшку та інших героїчних героїнь...» [350]. За браком системних гендерних студій вітчизняної лірики можна твердити, що в її статті подано влучну й вичерпну характеристику «жіночої» поезії.

Проблемам транспонування гендерної ідентичності суб'єктів жіночої поетичної творчості ХХ ст. (поезія Лесі Українки, О. Теліги, Л. Костенко та О. Забужко) в англomовних перекладах присвячена дисертація Олександри Сизової (2007). Учена використовує поняття гендерної парадигми на позначення сукупності «гендерно забарвлених різнорівневих текстових елементів» та «лексико-семантичних, лексико-синтаксичних і стилістичних засобів вираження гендерної ідентичності суб'єкта» в поетичному тексті, окреслюючи в такий спосіб рівні поетичної мови, а також аспекти поетичного дискурсу, де може реалізуватися гендерність (когнітивний: образна система, тропіка, асоціативні ряди; комунікативний: стратегії вивідання гендерного досвіду; емотивний) [413; 9]. О. Сизова, переслідуючи подвійне завдання – окреслити гендерні підвалини жіночого поетичного дискурсу та маскулінну / фемінну специфіку його перекладацького «транскрибування», – слушно визначає: а) засоби та прийоми розгортання у творі когнітивного, комунікативного та емотивного аспектів гендерної ідентичності ліричного суб'єкта; б) роль тропеїчних, фонічних, синтаксичних та інших мовностилістичних засобів експлікації гендерної ідентичності в ліриці; в) парадигмальний принцип текстової реалізації гендерної ідентичності, а саме взаємодію «мікроструктури» (поетичні лексика, синтаксис) та «макроструктури» (гендерна парадигма); г) динаміку гендерної ідентичності, що відтінена в ліричному тексті історико-соціальним, діахронним, інтимно-особистісним контекстами. У методичному плані внесок О. Сизової в гендерне вивчення лірики важко переоцінити.

В окремих студіях увагу звернено на поетичну презентацію маскулінності. Серед них статті Н. Анісімової (2004), де зафіксовано «кризу маскулінності» ліричного наратора в поезії Ігоря Римурука, та В. Копиці (2004), у якій, навпаки, наголошено на кристалізації автентичної гуцульської маскулінності в ліриці В. Герасим'юка. Однак у цих працях не йдеться про загаль-

нотипологічні особливості маскулінної поетики, не розкриті її психологічні підвалини. Юлія Гончар у розвідці «Сердечний рай (гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка)» (2009) розглядає як поетичний, так і прозовий доробок митця. Учена декларує постструктуралістське, а фактично застосовує гендерно-психологічне розуміння маскулінного, фемінінного та андрогінного, зокрема до ідентифікації автора та її «інкарнацій» у персонажі, ліричному нараторові, ліричному героєві, а також до типології креативного процесу (фемінний / маскулінний / андрогінний / нівеляційний типи творчості) і художньої картини світу (фемінний / маскулінний первні та їхня андрогінна «синергія») [94]. Плідною є спроба Ю. Гончар виділити поетикальні рівні тексту, де реалізується гендерність, а також окреслити основний предмет гендерного вивчення – художній світ, що розглядається за специфікою вияву маскулінних, фемінних, андрогінних засад [94; 152].

За допомогою гендерного інструментарію вивчає щоденники письменників I пол. XX ст. (В. Винниченка, Ф. Кафки, О. Кобилянської та ін.) Марта Варикаша («Гендерний дискурс у літературі non-fiction» (2013)). На засадах гендерного підходу вона фокусує увагу не так на статі авторів діаріюшів, як на специфіці нарації в них, зокрема пов'язаною з мистецьким, національно-історичним контекстом. Водночас М. Варикаша на засадах феміністичної критики розглядає специфіку зображення жіноцтва в чоловічих текстах.

Позитивною рисою вітчизняної феміністичної / гендерної критики, на відміну від західної, є перевага фахового, глибокого та аргументованого розгляду художнього тексту над ідеологією. Вітчизняна феміністична / гендерна критика легко сполучається з іншими методологічними стратегіями (зокрема постструктуралістською деконструкцією, постколоніальними студіями, психоаналізом). У другому десятилітті XXI ст. гендерний аналіз усе частіше використовується як один з методів дослідження поряд з широким спектром інших (Е. Мінаєва, Н. Санакоєва, С. Філоненко, О. Юрчук). Проблемою застосування гендерного методу в літературознавстві є нерозробленість засад власне літературознавчого використання гендерної теорії: її соціологічний аспект (що вважається основним або навіть єдиним) актуалізується під час аналізу тексту обмежено й тенденційно – частіше розкриваються гендерні стереотипи, рідше особливості соціального, комунікативного, сексуального досвіду статей. Соціологічний аспект гендерної теорії не цілком придатний для розбудови гендерного літературознавства, яке поволі формується на рівні епістемологічної практики, але ще має визначити свій теоретичний базис вивчення гендерно-психологічних підвалів художньої творчості.

1.3. Методологія та методика дослідження гендерних засад поезики ліричного твору

Стратегія гендерного вивчення лірики на сьогодні фактично відсутня. Застосувати до неї методику, апробовану під час розгляду епічної літератури, можна з великими застереженнями. У ліриці автор виражає зазвичай власну суб'єктивність, хоча й сформовану під впливом гендерної культури його соціального середовища. Проте останнє зрідка зображене в ліричному творі, що ускладнює застосування соціоконструктивістських теорій гендеру та базованої на них феміністичної критики з її методами аналізу образів представників різних статей, мотивів з мізогінським або іншим деприваційним змістом, з її стратегією розвінчання гендерних стереотипів. Гінокритична методика пошуку жіночої суб'єктивності не цілком відповідає принципам гендерного окреслення суб'єктивності – автора / ліричного героя / ліричного персонажа.

Вихідними засадами дослідження лірики в гендерному аспекті є, по-перше, *широке (біосоціальне) розуміння гендеру* з його пріоритетною фіксацією на психічній сфері як буферній між фізіологічними та соціальними чинниками формування гендерної свідомості й, крім того, безпосередньому джерелі ліричної рефлексії, по-друге, *інтердисциплінарний підхід* до вивчення проявів гендерної свідомості в ліричному творі, де перевага надається психоаналізу – науці, що вивчає механізми формування й вияву імпульсів підсвідомого, які визначають психічний «портрет» особистості та які важко зімітувати у творчості, по-третє, *фокусація на титі письма*, а не особи автора, що передбачає пріоритетність тексту та механізмів його породження, але не виключає і фактор авторської особистості в якості об'єкта дослідження.

Суб'єктивність лірики начебто зумовлює вирішення методологічної дилеми «персона чи культура» на користь першої. Гіперболізує роль авторської особистості *персоналогічна методологія*,⁵⁰ яка спирається на біографічний, психобіографічний, психологічний, герменевтичний та інші методи й націлена на пошук сформованої на базі особистого досвіду та культурної аурі епохи тожсамості митця, що визначає стильову самобутність його творів. Прихильники цієї методології активно застосовують поняття «текстобіографія» (поняття на позначення нерозривності поетичного Я та біографії митця), «життєтворчість» («тотожність самій собі творчої індивідуальності в усій сукупності її проявів»), «твороавтор» («перегук домінант твору та особистості митця») [412; 16–17]. Хоча гендерну специфіку «життєтворчості» представ-

50 На вітчизняних теренах персоналогічний підхід до розуміння творчості має давні традиції, закладені зокрема І. Франком: «Найцінніше і найкраще в кожному чоловіці, а тим більше в письменнику, се його індивідуальність...» [506; 276]. Взоруєть на авторитетну позицію мислителя й автори академічного збірника наукових праць «Самототожність письменника» (Київ, 1999), які визначають персоналогічний підхід як «найбільш перспективний і, зрештою, природний» на тлі боротьби із заідеологізованістю та соціальною зангажованістю мистецтва [412: 7].

ники персонологічної методології не розглядають, зрозуміло, що врахування біографічного, психічного досвіду – вочевидь різного в чоловіків та жінок – формує підґрунтя гендерно-психологічних відмінностей творів авторів різних статей. Проте диференціація письма за критерієм різного життєвого досвіду автора видається надто поверховою і спрощеною, бо потенційно пояснює лише ідейно-тематичні, світоглядно-аксіологічні, образні відмінності творчості жінок та чоловіків (і то в епосі чи драмі), але неефективна в осмисленні глибинних поведінкових, світовідчуттєвих засад, які постають, на наш погляд, більш питомими важелями як поетики літературних творів загалом, так і їхньої гендерної диференціації зокрема.

Протилежна позиція щодо ролі авторської індивідуальності в тексті історично більш віддалена: ще в античності вважалося, що митець, одержимий духами під час творчості, зрікається власного Я. У ХХ ст. деперсоналістський погляд на авторську індивідуальність, що «прогинається» під тиском культурної традиції, «добровільно» «іде в тінь», звільняючи «місце» для виразу більш значущого змісту, захищав Т. С. Еліот. Його переконання щодо функціонування поета як «медіума», як «середовища», резервуара людського емоційно-почуттєвого досвіду, як «пристрою, що вловлює і зберігає численні переживання, слова, фрази, образи» [582; 163–164], передвістили *постструктуралістські* концепції «смерті суб'єкта» М. Фуко, світу-як-тексту Ж. Дерріда, «смерті автора» Р. Барта, а також ідеї фрагментаризованої суб'єктивності⁵¹ Ж. Лакана, що ґрунтуються на абсолютному домінуванні культурної «матриці» над свідомістю індивіда. Генетично пов'язаний з постструктуралізмом метод *дискурс-аналізу*, у межах якого текст, зокрема його гендерна специфіка, може розглядатися як дискурсивна текстуально-контекстуальна єдність динамічного, релятивного характеру. Цей метод ефективний для гендерного літературознавства⁵² з огляду на: а) дискурсивність маскуліності / фемініності; б) конституювання тексту з вербально експлікованих та імпліцитних (контекстуальних) смислів, пов'язаних не лише з художньою реальністю, а й з біографічними, культурно-історичними факторами, що провокує його розгляд як дискурсу; в) інтертекстуальний потенціал дискурсу як дія / полілогу, що корелює з фактом «діалогічного» поєднання маскулічних та фемінічних поетикальних елементів у творі. Авторитет постструктуралізму скерував західну феміністичну критику, а через неї і пострадянське (зокрема, й українське) гендерне літературознавство на антиперсоналістські позиції.

51 Фрагментаризована суб'єктивність, за Ж. Лаканом, не має фіксованих характеристик: Я неможливо визначити, бо воно перманентно перебуває в процесі становлення.

52 В українській науці його застосувала, зокрема, О. Сизова й аргументувала так: «вивчення гендеру в рамках дискурсивної онтології уможливило аналіз засобів конструювання гендерної ідентичності в художньому дискурсі як процесу динамічного продукування нових національних, соціокультурних, естетичних та інших смислів, породжуваних взаємодією категорій фемінічного – маскуліного» [413; 7 – 8].

Однак недооцінка фактора суб'єктивності виявляється помилковою під час гендерного розгляду лірики з огляду на її виражальність та рефлексивність. Асоціативний, сугестивний, фрагментарний, компресивний, акустичний характер ліричного письма наснажений, зокрема, й енергетикою підсвідомого, тому ефективними під час його гендерного розгляду є *психологічний та психоаналітичний підходи* з їхнім інструментарієм дослідження механізмів формування людської психіки. Пріоритетність психоаналізу в гендерному розгляді літератури зумовлена низкою причин: а) імпульсом до створення ліричного тексту є *емоційне переживання* автора, яке визнає і задум, і образно-мотивну систему, і використання поетичних засобів; б) виражальність лірики виявляється в її здатності транслювати внутрішній світ автора, тобто його *свідомість і підсвідомість*, що мають пріоритет порівняно з рецепцією навколишнього світу; в) психологія та психоаналіз враховують водночас неповторність та типовість людської особистості: описані універсальні для homo sapiens механізми формування та функціонування психіки, різноманітні типології особистостей не заперечують самотності психічної системи індивіда, яка не може бути ні штучно відтворена, ні випадково повторена в природі. За З. Фройдом, безсвідоме є важливим носієм душевної діяльності («Я і воно» та інші роботи). Отже, психоаналіз збалансовує персоналістську та антиперсоналістську стратегії, бо враховує як індивідуальний шар підсвідомості (що наснажує тожсамість), так і колективний шар, який, навпаки, наповнений позасуб'єктивним (культурутворчим і водночас культурою створеним) смыслом.⁵³

Доцільність застосування психоаналізу в літературознавстві й здобутки в цьому напрямі фіксували, зокрема, С. Павличко, Н. Зборовська, Л. Левчук та ін. Продуктивність психоаналізу в розгляді літератури зумовлена тим, що художній твір, особливо ліричний, – передусім психічний продукт, як і сновидіння, фантазія, дотеп, міф. Схожість психічних механізмів їхньої появи відзначали З. Фройд, О. Ранк, К.-Г. Юнг, Е. Нойманн, Н. Якобсон та ін. У ліричному творі, як уві сні, у фантазії, невротичному симптомі, сублімується, за З. Фройдом, витіснене лібідозне (сексуальне) бажання.⁵⁴ Поезія, як і сновидіння та інші психічні процеси, як витікає зі студій К.-Г. Юнга, Е. Нойманна, є полем образно-емоційного втілення архетипів, первинних та закріплених культурою символів, виконує функцію психічної саморегуляції. У колективному підсвідомому, за Дж. Хендерсоном, закарбовано різний архаїчний

53 Хоча критики різних методологічних шкіл у пострадянській (й українській) гуманітаристиці успішно застосовують психоаналіз, ставлення до нього залишається тенденційно негативним як до «ненаукового», «есенціалістського», «неперспективного» [221; 19–21]. «Коли людина заглядає в обличчя своїй могутності, – твердить Ж. Лакан, – її охоплює жах, тому вона, досягаючи її, тут-таки її і відкидає. Саме так сталося з психоаналізом» [258; 12].

54 З. Фройд зазначає, що «бажання як збудинки фантазії розрізняються залежно від *статі* (виділення моє. – Прим. О. Ш.), характеру та умов життя особи, яка фантазує» [514; 130], що слід враховувати під час гендерно-психологічного розгляду наснаженого цими бажаннями письма.

ритуальний досвід чоловіків і жінок [521]. Крім того, ліричне світовідчуття, що, як відомо, наснажує художні «горизонти» твору, є егоцентроване, тобто художня реальність тексту є екстраполяцією психічної реальності митця (у сновидінні, твердив З. Фройд, особа, яка відіграє головну роль, – завжди сновидець [511; 137]). К.-Г. Юнг також зауважував, що поет «наділений здатністю персоніфікувати ментальний зміст своєї психіки» в ліричного героя [586; 91 – 92]. Застосування теорії архетипів К.-Г. Юнга до психології ліричної творчості дозволяє співвіднести процес індивідуації (взаємодія Я із Самістю) із першопоштовхом до креативного акту, функціонування Аніми / Анімусу вмотивовує симбіоз маскулічних та фемінінних художніх елементів у тексті [507]. У ліричному творі візуалізація переживання через образний ряд здебільшого відбувається за принципом роботи сновидіння (згущення, зсув, асоціації, що зумовлюють наявність змістових планів – явного та прихованого). У поезії, як і в сновидінні, фігурують архетипні символи, реалізується та сама мета – компенсація бажання. Лейтмотив твору (творів) митця нагадує синдром «нав'язливого повторення» в грі, у сновидінні, у невроті як настійливу активізацію витісненого [512; 238 – 243]. Повтори (рима, ритм), згущення, зсув, символізація в ліриці дають почуття задоволення, як і дотеп, від гри із сенсом, від економії психічних «витрат» (див. «Про дотеп і його стосунок до підсвідомого» [514; 27 – 29, 35, 71, 76]).

Проблематизована лаканівським психоаналізом амбівалентність суб'єктивної свідомості в діалектичній парі Я – Інший (суб'єкт – об'єкт) дозволяє екстраполювати зв'язок Я зі світом⁵⁵ на проблему співвідношення реального автора – суб'єктивну (ліричну) свідомість – ліричне Я героя / персонажа, що особливо важливо для гендерного літературознавчого ракурсу. Концепти голосу (мовлення), погляду в теорії Ж. Лакана корелюють з презентаційно-референційною політикою ліричного суб'єкта та її гендерною специфікою. Основний, на наш погляд, план взаємодії лірики з іншими проявами душевного життя людини, які вивчає психоаналіз, оприявленний у трьох «полярностях», виділених З. Фройдом: суб'єкт («Я») – об'єкт (Інший, навкільця); задоволення – незадоволення; активність – пасивність (див. «Потяги та їхня доля» [512; 103]),⁵⁶ що виокреслюють психічне буття в координатах субстанціональності, афективності, референтності – основних і в структурі ліричного тексту, де ліричне Я визначається щодо світу як активна (перетворююча) або пасивна (споглядальна) субстанція в афективному модусі задоволення / незадоволення (ліричне переживання попри широкий емоційний спектр завжди позитивно чи / і негативно забарвлене).

55 За Ж. Лаканом, власне Я суб'єкта встановлюється лише в певний момент його історії (стадія дзеркала) «на основі уявного відношення» зі світом, тобто власне Я є лише елементом об'єктних стосунків суб'єкта [255; 156].

56 У роботі «Потяги та їхня доля» З. Фройд виділив потрібну опозицію любові, що лежить в основі всіх психічних потягів: любов – індиферентність, давати любов – мати любов; любов – ненависть [512; 102 – 103], яка, на нашу думку, енергетично наснажує ліричні переживання, іншими словами, всі оприявлені в ліриці почуття зводяться до неї.

Застосування психоаналізу в гендерному літературознавстві ускладнене нерозробленістю теорії гендерних відмінностей функціонування психіки на рівні підсвідомого. Андроцентричний психоаналіз З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана та ін. брав за основу переважно психокомплекси чоловіків. Апеляція до психоаналізу фемінізму (С. Бовуар, С. Фаерстоун, К. Міллетт, Г. Грір, Дж. Мітчелл, К. Сілверман, Дж. Геллоп, Ж. Роуз, С. Кофман, К. Клеман, Дж. Бенджамен та ін.) націлена, навпаки, на осягнення підвалин жіночої суб'єктивності – сексуальності, тілесності, мови, материнства, бажання, істерії, ставлення до символічного / фалічного / батьківського тощо та їхньої презентації в культурі, зокрема й літературі (як уже зазначалося, Е. Шовалтер виділила психоаналітичний напрям гінокритики). Ще З. Фрейд у своїх дослідженнях відмінностей жіночої / чоловічої психічної конституції (студії «Про жіночність», «Дитину б'ють», «Деякі психологічні наслідки анатомічного розрізнення статей» та ін.) виокреслив перспективи формування гендерного психоаналізу, які однак і досі не реалізовані. Водночас послідовники З. Фрейда (К. Абрахам, Р. Мак Брюнсвік, Е. Джонс, Х. Дойч, М. Кляйн, Дж. Мітчелл, К. Хорні та ін.) працюють у напрямі визначення механізмів диференціації маскуліної / фемініної психіки. Отже, саме гендерний психоаналіз (який перебуває ще на стадіях формування, але вже має конкретні здобутки) є оптимальною методикою гендерного вивчення поетики ліричного твору, у якій акцентовано ті універсальні механізми психічної еволюції, які зумовлюють диференціацію маскуліної / фемініної ментальності, варіативність маскуліних / фемініних художніх «сценаріїв».

Теоретичною базою гендерного психоаналізу може слугувати фрейдистська (К. Абрахам, Р. Мак Брюнсвік, З. Фрейд) та неофрейдистська (М. Кляйн, Н. Чодоров, К. Хорні) *концепція едипового комплексу* як фактора диференціації маскуліної / фемініної ідентифікаційної, референційної, світомоделюючої політики, зокрема в аспектах: а) его-концепції (самоідентифікація шляхом відрізнення від Іншого); б) (сенсо)життєвих устремлень; в) сексуальності; г) ставлення до матері / материнства та до батька / батьківства та його проєкції на сфери моралі, громадянського життя, релігії, на ставлення до природи, до батьківщини; г) джерел бажань та страхів, тривоги та провини тощо. Психо-біологічна *сталість (універсальність)* едипового комплексу підкреслена відносно незалежністю його симптомів а) від історично-культурних чинників;⁵⁷ б) від ступеня дояльності системи виховання [508; 54]. Методологічний потенціал літературознавчого застосування гендерного психоаналізу полягає, отже, у використанні здобутих знань про маскуліну / фемініну «ментальність» під час діагностики типу поетики / письма, механізмів їхньої

57 Історично-культурна сталість симптоматики едипового комплексу засвідчена, зокрема, роботами З. Фрейда, у яких її розглянуто як на прикладі життя античного Едипа, ренесансного Л. да Вінчі, так і модерного Ф. Достоєвського.

го творення, що залежать від гендерно-психологічних чинників. Водночас панпсихологічний підхід до гендерного розгляду поезики ліричного твору буде однобоким, якщо не враховувати соціально-культурний аспект, адже едиповий досвід, пережитий поколіннями людей, багато в чому визначає гендерний баланс у суспільстві, гендерні установки й стереотипи, що у свою чергу посилюють закладені в дитячій психіці відмінності.⁵⁸

Соціально-культурний аспект психоаналізу розмикається в національно-культурну, етноментальну площину. Вище були згадані спроби українських літературознавців визначити механізми формування національної мужності / жіночості та засади їхнього відображення в тексті. Симбіоз гендерної та постколоніальної методології у вітчизняному літературознавстві⁵⁹ актуалізує фактор колоніальності, що впливає на ідейно-естетичні особливості національної літератури. До синтезу постколоніальної та гендерної методології вдається Олена Юрчук в монографії «У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії. Постколоніальні студії» (2013), де осмислює вплив нео-, анти-, постколоніалізму на формування стратегій захисту / опору / адаптації, що мають відмінності в чоловічій та жіночій літературі (за термінологією автора).⁶⁰ Наявні в українському літературознавстві спроби синтезувати психоаналітичну, постколоніальну, гендерну методології актуалізують *діахронічний аспект* гендерного розгляду лірики ХХ ст. задля обсервації національно-історичних особливостей художньої реалізації маскуліності / фемінінності, зумовлених колоніальним / постколоніальним культурними «режимами». Виражена в ліриці психоемоційна реакція на імперську залежність може служити додатковим маркером маскулінного / фемінінного поетичного мислення.

Важливим методологічним компонентом гендерного літературознавства є *національний менталітет* автора / героя / ліричного суб'єкта, який пов'язаний із соціально-культурною, а отже, і гендерною, ідеологією.⁶¹ Наприклад, В. Копиця в статті про лірику Василя Герасим'юка вибудовує концепцію регіональної (гуцульської) домінантної маскуліності з ціннісним пріоритетом волі, сили, «мужності бути», шанобливого ставлення до жіноцтва (культ Марії),

58 Н. Зборовська, яка найактивніше в українському літературознавстві застосовувала психоаналітичну методологію, стояла на позиціях, що «едіпів комплекс присутній у загальнолюдській системі, тобто відображає об'єктивну реальність» [158; 28].

59 Актуальність цього методологічного симбіозу засвідчена, зокрема, тематикою наукової конференції «Гендерні та постколоніальні студії в слов'янських літературах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи. Діагностика. Ієрархії. Перспективи» (Миколаїв, 2013).

60 О. Юрчук виводить гендерні особливості колоніальної літератури із ставлення до матері, батька, до материнства, із сексуальності, тобто, по суті, бере за основу сферу едипового комплексу, хоча безпосередньо до психоаналізу, як і до гендерології, не звертається.

61 Етнонаціональні особливості трансляції гендеру спорадично досліджуються у вітчизняній (а також російській) гендерології (С. Жеребкін, О. Кісь, О. Рябов, Д. Селетій, П. Чмичало та ін.), Т. Дороніна вказує на необхідність враховувати етнічний аспект під час гендерного розгляду літератури [120; 254].

на які взорує і ліричний суб'єкт Герасим'юкових поезій [223]. Пов'язаність гендерної свідомості з національним етнотипом закономірно веде до симбіозу гендерного літературознавства з *міфопоетикою*, яка відбиває передусім архетипно-міфологічні підвалини національної свідомості. Водночас ці підвалини, як відомо, провокують розмежування чоловічого та жіночого «світів», про що свідчить і фольклор, і ритуальна звичаєвість.⁶² Звернення до міфопоетики є ефективним під час гендерного вивчення лірики, бо дозволяє акцентувати увагу на образно-символічній структурі тексту та її архетипно-підсвідомих джерелах, що, як і індивідуальний шар психіки, є гендерно маркованими.

Продуктивно поєднувати феміністичну / гендерну методологію з *теорією наративу*, як це зроблено в студії І. Спатар «Фемінний тип нарації у новелістиці Елізи Ожешко й Івана Франка» (2010), дисертаціях Л. Штохман «Сучасна феміністична наратологія: практика реалізації на Заході та в Україні» (2012), Л. Брегі «Гендерна природа психологізму у творах О. Забужко та О. Токарчук» (2016) – в останній праці специфіка гендерної (за фактом – лише «жіночої», як її визначає автор) нарації включена в дослідження гендерної природи психологізму. Елла Мінаєва в дисертації «Гендерна концептологія: мовна репрезентація концептів «Дім» і «Любов» у жіночій поезії» (2007) поєднує методологічні засади когнітивної лінгвістики та лінгвістичної гендерології, обирає до вивчення сучасної російської поезії новий комплексний підхід – *гендерну концептологію*, який ґрунтується на когнітологічних, концептологічних, гендерлектних методах і «дозволяє реконструювати гендерні ознаки поетичної картини світу», «співвіднести ознаки чоловічої й жіночої мовної картини світу <...>, гендерно маркованих систем цінностей» [300; 7, 14]. Спроба синтезувати жанрологічну та феміністичну / гендерну дослідні стратегії зафіксована в згаданій дисертації Т. Кислої. Синтез дискурсивного, жанрового й гендерного підходів визначає методологічну стратегію розгляду масової літератури в студії С. Філоненко «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр».

Під час розроблення методики гендерно-психологічного дослідження поезики ліричного твору варто використовувати окреслені методологічні стратегії (з пріоритетом, як було сказано, психоаналізу), бо ліричний текст є складним переплетенням емоційно-чуттєвих переживань автора, його свідомих чи несвідомих фрагментів досвіду, його бажань, комплексів, страхів, що закодовані в мотивах і образах, гендерна семантика яких визначається переважно панівним культурним дискурсом, що сформував свідомість митця, опосередковано в ній відображена й чинна гендерна картина світу. Багатоманіття факторів гендерного маркування ліричного твору зумовлює

62 Див. Ю. Мединська «Фемінні архетипи українського етносу» (2006), О. Кісь «Жінка в традиційній українській культурі» (2008), М. Маєрчик «Ритуал і тіло: Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу» (2011), І. Ігнатенко «Жіноче тіло у традиційній культурі українців» (2012).

складність окреслення прямого зв'язку між гендерною ідентичністю автора та гендерними стратегіями його творчості й вимагає зосередження на тексті як об'єктивному літературному артефакті та його розгляді за допомогою літературознавчих методів – образно-мотивного, структурно-аналітичного, компонентного тощо.

Стратегічне завдання гендерного літературознавства – виробити гендерну типологію поезики / письма, що дозволить класифікувати гендерно марковані тексти за перевагою маскулінних / фемінінних елементів. Для цього з інтердисциплінарних позицій слід окреслити засади фемінінності / маскулінності як антропологічних та поетикальних категорій. З'ясувати «контент» цих понять можна із застосуванням комплексного – філософського, соціологічного, психологічного, психоаналітичного, лінгвістичного – підходу. Визначення цього «контенту» дозволить окреслити маскулінну / фемінінну стратегії ліричного переживання власної суб'єктивності в її зв'язках зі світом (найяскравіше вони вирізнені в когнітивних полях тіла й тілесності, сексуальності, дочірньо / синівських та материнсько / батьківських стосунків, сенсожиттєвих цінностей, ставлення до репродуктивності, смерті, творчості) та фемінінну / маскулінну техніки письма (диференційовані на концептологічному, наративному рівнях).

Висновки до розділу 1.

Гендерне літературознавство в Україні, часто ще залежне від методології феміністичної критики й тому зорієнтоване на викриття депривації жіноцтва в літературі, має бути паритетним щодо статей та аполітичним, тобто незалежним від ідеології, передусім феміністичної, і сформувані відповідний цим принципам предмет дослідження, а саме: 1) елементи поезики художнього тексту, референтні маскулінності / фемінінності як конфігураціям гендерної свідомості, та 2) механізми реалізації гендерної свідомості в художньому тексті, що формують тип письма, відповідний маскулінності / фемінінності як поетикальним категоріям. Теоретико-методологічною проблемою гендерного літературознавства є різні підходи до тлумачення гендеру: згідно з деякими гендер не пов'язаний із суб'єктивністю (творчої) особистості, натомість продуктивним у царині вивчення літератури є комплексний підхід, який враховує не лише соціальні, а й психофізіологічні аспекти статей, що вмотивовує не гендерний, а гендерно-психологічний ракурс вивчення ліричного тексту.

Термінологічною проблемою гендерного літературознавства є розмежування понять «жіноча література (проза)», «фемінна, фемінінна / маскуліна література (творчість)», «феміністична література», «феміноцентрична / андроцентрична література». Ця проблема виводить на ще глобальнішу – визначення критеріїв гендерної демаркації літературного продукту – стать

автора, суб'єктивність (тип авторської / художньої свідомості) чи поетика тексту. Визначальним є останній, що надає операційну перевагу поняттю «гендерний тип поетики». У художній структурі твору можуть сполучатися в різних пропорціях фемінінні / маскулінні поетикальні стратегії, превалювання однієї з них є підставою для гендерного маркування тексту. Баланс / латентність маскулінних / фемінінних рис – ознака гендерно нейтральних (не маркованих) поетики / письма.

Методологія гендерного літературознавства генетично пов'язана з феміністичною критикою, дослідницька політика якої диференціювалася на рецепційно-інтерпретаційну ревізійніську стратегію «підозри» (теорія жіночого читання, феміністична деструкція патріархатного канону) та диференціально-креативну рефлексійну, зосереджену на обсервації жіночої суб'єктивності стратегією «співчуття» (гінокритичні теорії письма). Гінокритичні концепції жіночого письма як поліфонічного, рефлексивного, до-раціонального, референтного жіночій тілесності й сексуальності тощо дозволили не лише відрізнити його від чоловічого письма, а й виділити концептуальні риси останнього, що раніше затіялися його статусом універсального, полегшуючи в такий спосіб демаркацію гендерного типу письма / поетики в гендерному літературознавстві.

Здобутки зарубіжної феміністичної критики активно застосовувалися на українських теренах у 1990 – 2000х роках, що збіглося в часі з розвитком на Заході гендерних студій й зумовило, отже, методологічний симбіоз феміністичного та гендерного підходу в більшості вітчизняних праць такої орієнтації. Їх доречно систематизувати за об'єктом дослідження, літературним періодом, що вивчається, методологічним пріоритетом і ракурсом. Цінний матеріал для розвитку вітчизняного гендерного літературознавства дають студії С. Павличко, Т. Гундорової, В. Агеєвої, Н. Зборовської, О. Забужко, Л. Таран, С. Філоненко та ін.

Методологічними засадами дослідження лірики в гендерному аспекті є а) біосоціальне розуміння гендеру, передусім його психічних важелів, які задіяні й у ліричному переживанні; б) інтердисциплінарний підхід до вивчення вияву гендерної свідомості в ліричному творі, де перевага надається психоаналізу; 3) фокалізація типу письма, а не особи автора, що передбачає пріоритетність тексту та механізмів його породження, але не виключає фактор авторської суб'єктивності. Такі методологічні орієнтири зумовлюють звернення як до персонологічної, так і до постструктуралістської (дискурс-аналіз, теорія наративу, концептологія) методології, психологічного методу та психоаналізу ((нео)фройдизму та архетипної критики), зокрема й розімкутого в діахронічний культурно-національний вимір, що активує націологічний інструментарій постколоніальних студій та міфокритики.

РОЗДІЛ 2. МАСКУЛІННІСТЬ ТА ФЕМІНІННІСТЬ ЯК ПОЕТИКАЛЬНІ КАТЕГОРІЇ

Від статі залежить світовідчуття людини. Стать – джерело буття; статевая полярність – основа творіння. Відчуття буття, його інтенсивність і забарвлення закорінені в статі... Можна уникнути диференційованої статевої функції, можна її заперечувати й долати в собі. Але тоді лише переорієнтовується статевая енергія людини, яка все так само лишається статевою істотою.

Н. Бердяєв

Для дослідження засад експлікації в художньому тексті фемінінності та маскулінності необхідно з'ясувати статус та «зміст» цих категорій. Хоча вони й потрапляють у науковий фокус соціології, філософії, психології, культурології, етнографії, дотикаються й до історії, біології, правознавства, етики тощо, їхнє системне, комплексне осмислення, концептуалізація як цілісного феномену наразі відсутні [233; 3–4]. Розрізнення маскулінного та фемінінного є однією з когнітивних констант свідомості: «Гендерність пронизує всю культуру, надаючи кожному елементу чоловічого або жіночого забарвлення» [526]. На уявлення про ступінь розбіжності фемінінної та маскулінної антропологічних моделей та їхню кореляцію (матріархат, патріархат, біархат) впливають історичні умови функціонування соціуму: гендерна контрастність посилюється за соціального добробуту й нейтралізується в кризовому або, навпаки, у пересиченому суспільствах [526]. В історичному часі домінує патріархат з його соціально-культурною перевагою чоловіків над жіноцтвом, що відбивається на процесах самоідентифікації, життєвої реалізації (отже, і творчості) членів спільноти. У межах патріархатного типу культури¹ створювався й корпус української лірики ХХ століття, що позначилося на характері художньої презентації в ній маскулінної / фемінінної парадигм.

Для студіювання гендерних стратегій у ліриці статус маскулінності / фемінінності – як констант або як дискурсивних конструктів – є принци-

¹ Визначення типу культури в Україні, зокрема ХХ ст., як патріархатного є досить умовним, адже: 1) в українській ментальності сильне матріархатне начало, що зумовлює тяжіння типу нашої культури до проміжного – патріархатно-матріархатного; 2) типологію культури модифікує суспільно-історичний (наприклад, тоталітарно-колоніальний) досвід.

повим.² Зрештою, проблема визначення їхнього статусу трансформується в опозицію сталість (наявність) – плинність (відсутність). Фемінінність / маскулінність як константи *визначають* специфіку субстанціональної життєвої практики особистості. Фемінінність / маскулінність, трактовані як плинні дискурсивні конструкти, – навпаки – *визначаються* життєвою практикою, соціальною належністю, віком особи тощо.

На константність маскулінності / фемінінності вказує емпірично очевидний анатомічно-фізіологічний поділ людства на чоловіків і жінок з диференціацією природних функцій статей, що зумовлює (і в цьому представники різних філософських систем – від античної раціоцентричної до феміністичної – солідарні) їхню різну психологічну, ментальну, соціально-культурну потенцію з безсумнівною перевагою чоловіків.³ Основоположну роль поляризації маскулінності / фемінінності як трансперсональних символів у психічному розвитку індивіда й загалом культури зафіксовано в психоаналізі [320; 125]. Актуалізована бінарна парадигма чоловічого та жіночого, яка розгортається через низку опозицій: верх – низ, праве – ліве, небо – земля, день – ніч, світло – темрява, сонце – місяць, добро – зло, дух – матерія, логос (космос) – хаос, активність – пасивність, сила – слабкість тощо, є одним з основних онтологічно-епістемологічних «класифікаторів» смислів, чинним в усіх суспільствах сучасної цивілізації. У філософії вказані опозиції оформилися в концептуальні дихотомії на кшталт культурне / природне, трансцендентне / іманентне, універсальне / специфічне, душа / тіло, розум / емоції, громадське / приватне. Перші складники цих дихотомій оцінюються вище й асоціюються з маскулінністю, а другі як менш цінні – з фемінінністю [232; 25], [67; 32], [538]. З погляду аналітичної психології ці бінарності похідні від первинної дуади «мати – батько», едиповий / архетипний зміст якої структурується як «первинне – вторинне», «задоволення – реальність»,

2 Проблема визначення статусу маскулінності / фемінінності сягає фундаментального й майже риторичного питання первинності сутності людини, зокрема її свідомості, чи її діяльності. Остання очевидна на тлі емпіричної «недостовірності» сутності, яка, отже, може ставитися під сумнів (гранично загострили таку позицію, як відомо, постструктуралісти). Цілоком задовільно вирішив питання людської природи, зокрема, К. Маркс, розмежувавши людську сутність як таку та людську сутність, переломлену крізь призму історичної ситуації: стала людська природа *виявляється* лише в історії, тому як таку її прямо осягнути не можна. Літературна творчість теж, по суті, є *виявом* людської свідомості (сутності). Але ідея детермінованості творчості виключно соціальними практиками й дискурсами помітно розходиться з її функцією – виражати суб'єктивність (факт існування якої в такий спосіб теж заперечується). Якщо маскулінність / фемінінність – «комплекс атитюдів, характеристик поведінки, можливостей і очікувань», що разом з анатомічною конституцією формують чоловічу / жіночу гендерну роль [417], то суб'єктивність вони не характеризують. Пристати на таку позицію – означає відмовитися від розгляду під гендерним кутом лірики, де вираз «атитюдів» опосередкований.

3 Біологічні відмінності статей бере за основу соціобіологія (Д. Береш, Р. Дюкінс, Д. Маккіннон, Л. Тайгер, Р. Фокс та ін.), що стоїть на позиціях біологічного есенціалізму (актуальних ще в давньогрецькій філософії [58; 100–106]), обґрунтовуючи соціальну поведінку людини її генно-гормональною природою.

«підсвідомість – свідомість», «любов – закон». Парадигма материнського (жіночого) здобуває негативну оцінку, бо асоціюється з психічним регресом, а парадигма батьківського (чоловічого) – навпаки [236; 267]. Психічне й культурне вкорінення бінарної парадигми маскулінності / фемінінності засвідчує сталість цих феноменів.⁴

У психології маскулінність і фемінінність визначаються як *нормативні уявлення про соматичні, психічні та поведінкові якості, характерні для чоловіків та жінок* [175; 531]. Продуктивною в з'ясуванні психічного підґрунтя гендерних установок і стереотипів є теорія функціоналізму Т. Парсонса та Р. Бейлза, у якій маскулінний / фемінінний стилі поведінки розрізняються як інструментальний та експресивний відповідно.⁵ Стимульована гормонально відмінність інструментальної та експресивної поведінки виявляється ще в ранньому дитинстві, коли хлопчики маніпулюють з предметами, а дівчатка спілкуються, отже, і дорослих чоловіків більше цікавлять «речі, теорії та влада», а жінок – «люди, мораль і стосунки» [627; 90]. Природні передумови психічної диференціації статей підсилюються гендерно орієнтованим вихованням, що націлює хлопчиків на активність, рух, перемогу, а дівчат – на піклування, материнство, турботу про власну зовнішність, комунікабельність. Різну «функціональність» маскулінності / фемінінності підтверджує й екзистенціалістська теорія трансцендентності чоловіка, який «розширює» межі власного Я, підкорюючи й перетворюючи світ, забезпечує в такий спосіб власну свободу й самототожність, та іманентності жінки з її пасивним «перебуванням» у межах власного Я, відтворенням-репродукуванням, відчуженням від власного тіла, переживанням себе як об'єкта [40; 73 – 75]. Трансцендентність чоловічої та іманентність жіночої природи підтверджена й теорією еволюції статей В. Геодакяна.⁶ Попри варіативні соціокультурні й інди-

4 Феноменальний статус маскулінності / фемінінності обстоюють і представники російської релігійної філософії. Н. Бердяєв вважає категорії статі – чоловіче й жіноче – не лише антропологічними, а й космічними, апелюючи до християнської символіки Логосу й Душі світу, Христа та Його Церкви, які втілюють космічний союз чоловічого й жіночого начал [33; 402]. В. Розанов наголошує на божественній «зadanості» статі людини, на «чоловічій» та «жіночій» іпостасях Бога: остання – Вічна, Світова Жіночість. За аналогією й усе створене Богом є «чоловіком» та «жінкою», хоча й не без винятку окремої «касти» – «позастатевих» людей «місячного сйива» [385; 31]. Ідеалістичний підхід до статі, передусім – жіночої, поділяють і сучасні учені [580]. На жаль, ідеалізм цих концепцій знижує силу їхньої аргументації феноменальної природи маскулінності / фемінінності.

5 Відмінність інструментальної та експресивної поведінки зумовлена утробним гормональним розвитком [188; 83]. [627]. Зі зростанням хлопчика під впливом тестостерону збільшуються сила його м'язів, зріст, міцність кісток, що фізично уможливають реалізацію «інструментального» підкорення світу, сприяють установленню домінантності. «Жіночі» гормони впливають на конституцію жіночого тіла, націлену на репродуктивність, що ускладнює фізичну конкуренцію жінки з чоловіками, зяте компенсується розвитком вербальних здібностей як основи комунікабельності, колективізму, емпатії, що допомагає їй бу квално не «ділом», а «словом» боротися «за місце під сонцем».

6 За теорією В. Геодакяна, самці уособлюють консервативний, інерційний чинник біосистеми, «постійну» пам'ять виду, а самці – експериментальний, еволюційний чинник, вони здобувають нові видові ознаки, випробовують їх придатність на собі, тому частіше гинуть [79; 171].

відуальні фактори дихотомія маскулінності / фемінінності базується на природній (біологічній) статеві-функціональній диференціації.⁷ Її можна нівелювати, лише відмовившись від природних статевих функцій (як це й пропонує радикальний фемінізм [див. 608; 8–13]).

Заперечення «очевидності» (емпіричності), однозначності (стабільної смислової наповненості) маскулінності / фемінінності перетворює їх з феноменальних на дискурсивні категорії.⁸ Активна роль у переосмисленні статусу маскулінності / фемінінності належить фемінізму (К. Міллетт, Дж. Батлер, А. Дворкін, Г. Рубін, Дж. Хубер, С. Фаєрстоун та ін.), що озброївся проти статевого бінаризму, утверджуючи синхронічну множинність та соціально-історичну змінність *типів* (коректніше, на нашу думку, – *виявів*) маскулінності / фемінінності. Їх трактують (і не лише представники фемінізму) як соціально змодельований «мультифакторний конструкт» (Н. Ходирева), як «простір у гендерних стосунках» (Р. Коннелл), дотичний до соціальних, культурних, а також і психічних, тілесних, сексуальних практик, як «пустопорожню форму», що наповнюється щоразу новим змістом, навіть «творюється» репродукуванням цього змісту.⁹ Р. Коннелл, за ним М. Кімел, С. Ушакін, І. Кон та ін. наголошують на множинності «маскулінностей» (треба думати – і «фемінінностей»), а також на їхній відносності,¹⁰ демонстративності. Але за такої методологічної установки дослідження специфіки гендерного маркування поезики україні ускладнюється. Якщо маскулінність / фемінінність настільки плинні й аморфні, що їхня суть втрачається за «проявленнями», «практиками», «ролями» (або конструюється ними), то їхня фіктивність очевидна, а вплив на особистісну (і творчу) реалізацію не вартий уваги. У силу категорії-

7 У крос-культурних дослідженнях порівнюються гендерні режими, і залежно від ідеологічної установки учених акцентується або сталість, або змінність маскулінних / фемінінних гендерних рис і відповідно або природна, або культурна зумовленість гендерно-статевої диференціації. Авторитетні антропологи (Т. Грегор, Д. Гілмор, М. Мід та ін.) таки виділяють біологічно, психологічно зумовлений базис становлення маскулінності / фемінінності, на полі якого розгортаються культурні варіації.

8 Винається, що ідея дискурсивності, а отже, релятивності, множинності маскулінності / фемінінності ґрунтується на вузькосоціологічному ототожненні цих понять з *типами поведінки чоловіків і жінок* (див. наприклад, «Гендерне суспільство» М. Кімела). Поведінка представників різних статей справді варіативна й залежна від низки факторів, передусім соціально-культурних, але вона не визначає цілком «суть» маскулінності / фемінінності, алге інакше доведеться визнати, що поведінка всіх жінок – фемінінна (лише «по-різному»), як і всіх чоловіків – маскулінна (теж різна й залежна від рангу «маскулінностей»), отже, й урівняти поняття «жіноцтво» / «чоловіцтво» й «фемінінність» / «маскулінність». Дивно, як у наративі основоположників гендерної соціології, одним з яких є М. Кімел, попри декларований антиесенціалізм основним критерієм диференціації маскулінного й фемінінного виявляється *стать* соціальних агентів.

9 У навчальних посібниках з гендерних студій, зокрема в Україні, маскулінність / фемінінність трактують у подібному ключі, але більш спрощено – як «властивості особистості, що традиційно вважаються чоловічими або жіночими», визначають відповідність психологічній статі, гендерній ролі, стереотипам [97: 137].

10 Відносність маскулінності, зокрема, полягає в її окресленні через відмежування від жіночого, чи від слабкого, чи дитинного тощо [195; 149–150], [489; 20–29], унаслідок чого її суть (як і суть фемінінності) стає плинною, відносною, помітною лише в ситуації порівняння.

альної специфіки лірики виражати авторську суб'єктивність у динаміці розгортання її емоційно-почуттєвих зв'язків зі світом пріоритетнішим видається осягнення «метафізики» цієї суб'єктивності, її маскулінної / фемінінної «феноменальності». Однак суб'єктивність не формується й не виявляється поза соціально-культурним дискурсом, що зумовлює застосування діалектичного підходу до трактування маскулінності / фемінінності як *антропологічних констант* та як *дискурсивних моделей* (останній термін О. Шевченко).

Маскулінність / фемінінність як антропологічні константи є *об'єктивно сформованими в ході природної та культурно-соціальної еволюції інваріантними людськими типами з набором відносно сталих рис, що варіативно відтворюються в особах чоловічої / жіночої статі й у такий опосередкований спосіб ці типи можуть бути емпірично досягнуті*. Сталість базових засад маскулінності / фемінінності ґрунтується на біології (фізіології, соматичі) та частково зумовлені ними психології людини й дозволяє їх трактувати як онтологічно-епістемологічну даність, пізнання якої поглиблює уявлення про людську природу (зокрема, механізми її творчої реалізації).

Дискурсивні моделі маскулінності / фемінінності як залежні від соціальних практик «ефекти» відповідних антропологічних констант є варіативними, множинними, імітативними, демонструють не людську сутність, а лише її соціальну презентацію. Дискурсивні (емпірично-конвенційні) моделі маскулінності – гегемонна (або фалічна, за К. Герінгтон) та маргінальна – існували віддавна та є й сьогодні. Їхній «зміст» змінюється, але структуруються вони незмінно через опозицію влада – підкорення: «Чисті маскулінності оприявлені в певних соціальних відношеннях, переважно ієрархії та виключення» [222; 854].¹¹ С. Ільїних протиставляє за критерієм владного домінування гегемонну та інверсійну маскулінність, за критерієм залежності від гендерних норм в опозиції опиняються гегемонна та «природна» маскулінність (чоловік дозволяє собі вияв емоцій, зокрема ніжності й уваги до родини тощо), за включенням у культуру споживання – метро-сексуальна та уберсексуальна маскулінність [176].¹² І. Тартаковська окрес-

11 Р. Коннелл розрізняє серед чоловічої групи «гендерні конфігурації» гегемонії та маргіналізації. Гегемонна форма маскулінності, бажана й шанована в суспільстві, є для більшості чоловіків мало досяжним візцем, що веде до «розшарування» їхньої групи за шкалою «гегемонність – маргінальність» на засадах співучасті (спільництва), субординації та дистанціювання [603; 85 – 86], [220; 92 – 93]. Гонитва за ідеалом гегемонної маскулінності під тиском соціальної спонуки створює значне напруження серед маскулінної гендерної групи [222; 854], у якій однак точиться боротьба за першість в ієрархічних структурах маскулінності – за першість не над жінками, а над рештою чоловіків [628; 209 – 213], адже доступ до влади, символічно референтний сексуальній потенсії, дає біологічні та соціокультурні переваги. У тоталітарних суспільствах гегемонну маскулінність представляє владна верхівка [149; 158], [67; 41], чоловіцтво ж приречене шукати «сурогат» гегемонної маскулінності або задовольнятися маргінальним субординованим статусом з притаманною йому безініціативністю, боязливістю, стриманістю [220; 137], що зрештою веде до кризи маскулінності – і в (пост)тоталітарну [168; 440], [590; 249] та (пост)колоніальну добу.

12 Тиражування типів маскулінності виявляє слабкі місця соціоконструктивістського підходу, передусім «розмивання» самого поняття маскулінності. Так, описана С. Ільїних «інверсійна» мас-

лює «глобальний», «фронтирний», «транснаціональний», «класичний колоніальний» та інші типи маскулінності [464]. Фемінінність у патріархатній культурі не претендує на гегемонію,¹³ тому моделі фемінінності структуруються не як влада – підкорення, а як норма – відхилення.¹⁴ Не-нормативні моделі фемінінності, які множаться внаслідок послаблення патріархатної депривації жіноцтва та його емансипації, ґрунтуються здебільшого на відмові від жіночої ролі (материнства, домогосподарства, сервільної поведінки тощо). Дискурсивні моделі маскулінності / фемінінності лежать в основі ще більш об'єктивованих, схематизованих соціокультурних конструктів – гендерних стереотипів¹⁵ та гендерних типажів¹⁶, функціональних, як відомо, у жанрових «формах» масового мистецтва.

Лірична свідомість виражає як константний, так і дискурсивний аспекти маскулінності / фемінінності, що виявляються в тексті експліцитно або імпліцитно й зумовлюють його гендерну маркованість або нейтральність. У гендерно маркованому тексті оприявлені: а) маскулінна / фемінінна ідентичність ліричного суб'єкта (що може відрізнитися від авторської) і

кулінність з домінуванням фемінінно-інфантильних рис – оксоморон. Виокреслення «природної» маскулінності в її типології сигналізує про нарешті «помічену» психіку людини.

13 Сурогат гегемонної фемінінності – «побічний продукт» мутації маскулінності в тоталітарному суспільстві – представлений типом радянської трудівниці-матері: за державної підтримки материнства радянська жінка здобула економічну незалежність, ресурси влади [168: 446 – 448], [463]. З розвалом СРСР зник і цей тип.

14 «Відхилення», як і «норма» фемінінності (привабливість, сексуальність, м'якість, пасивність, інфантилізм, конформізм, терплячість, поступливість [498: 80]) визначаються з патріархатного погляду. Д. Гілмор протиставляє «статуси» маскулінності, яка «здобувається», утверджується часто з ризиком для життя, та фемінінності, що конструюється як певна «біологічна стартова даність» і корегується соціально лише в плані посилення природних (!) жіночих естетично-сексуальних припадків [610: 12 – 13]. «Змагання» за маскулінність умотивоване боротьбою за владу, а «слідкування» патріархатним нормативам фемінінності не вимагає видимих зусиль, звідси – і твердження ученого, що жінкою народжуються, а чоловіком стають, що прямо протилежне «крилатій» фразі С. де Бовуар – «Жінкою не народжуються, а стають».

15 Гендерні стереотипи – це соціальні характеристики гендерних відносин, що функціонують як спрощені, схематизовані уявлення про чоловіків і жінок, їхнє місце в суспільстві, належну поведінку; як узагальнені й емоційно-забарвлені судження про якості певної соціальної групи [58: 372 – 374]. Гендерні стереотипи охоплюють уявлення про гендерні ролі та риси [325: 158]. Гендерні стереотипи навзаєм пов'язані з гендерними очікуваннями (установками) – вимогами до членів соціуму діяти у відповідній до їхньої статі спосіб і стосуються чарин шлюбу, родини, інтимного й соціального життя, естетики тіла, професійної реалізації. Вони переважно висвітлені в соціологічних студіях (О. Кісь, І. Кона, Ю. Маслової, С. Оксамитної, Н. Ріс, М. Росальдо, О. Рябова, С. Файерстоун та ін.)

16 У сучасній українській культурі співіснують традиційні гендерні типажі (Берегиня й Патріарх) та новітні започинені (Барбі, Бізнес-леді, Емансипе, Амазонка, Стерва та Метросексуал, Олігарх, Супермен, Мачо). Їхню специфіку й функціональність розглядають Н. Ажгіхіна, Т. Журженко, О. Кісь, Ю. Маслова, В. Сліпчук, С. Філоненко та ін., хоча й по-різному визначають їхній комплекс у сучасній культурі. Ще зберігають актуальність типажі, залишені в спадок радянським минулим: маскулінні – Інтелектуал, Романтик, Аутсайдер та фемінінні – Працююча жінка-мати, а також «реставровані» нацистські: Роксолана та Козак. Роксолана – ідеальна українка: смілива, сильна духом, віддана країні й нації, водночас приваблива, жіночна. Козак – типаж ідеального українця, сміливого, мужнього, вірного слову й обов'язку, здатного на подвиг, на жертву нації, лицаря без страху й догани.

відповідна їй психогендерна¹⁷ стратегія; б) гендерно й психологічно «вмотивоване» ліричне переживання та засоби його нарративізації; в) ракурс самопрезентації через зв'язок з Іншим (особою протилежної статі, батьківською / материнською фігурою) у його проєкції на світ, що у своїй сукупності актуалізують аналітичну апеляцію до маскулінності / фемінінності як *поетикальних категорій*.¹⁸ Як такі вони означають *деперсоналізовані й аналітично окреслені типи художньої свідомості, що реалізуються у відповідних поетикальних стратегіях та техніках письма*. Отже, у розгляді поетикальних категорій маскулінності / фемінінності продуктивно з'ясувати: 1) засади гендерної ідентифікації та форми її експлікації в ліричній свідомості; 2) гендерно-психологічні особливості емоційно-почуттєвого модусу художнього відображення світу; 3) гендерну типологізацію концептологічних, нарративних, стилістичних аспектів письма.

2.1. Гендерна ідентичність як формант маскуліного / фемініного «коду» авторської свідомості

У гендерному розгляді художнього твору важлива не стать автора, а його гендерна ідентичність,¹⁹ що як складова його Я-концепції визначає ракурс світосприйняття, життєву позицію, ідеали, пріоритети, отже, впливає на конституювання світоглядно-естетичного фокусу авторської свідомості. Між статтю особи та її гендерною ідентичністю прямого зв'язку немає, так само як і між гендерною ідентичністю біографічного автора та автора художнього. Маскуліна / фемініна ідентичність митця найяскравіше з-поміж інших літературних родів виявляється в ліриці, де авторська свідомість тяжіє до злиття з ліричною.²⁰ Маскуліна / фемініна ідентичність ліричного Я – на

17 Означення «психогендерний» еквівалентне «гендерно-психологічний», тобто охоплює соціально сконструйовані й психічно зумовлені якості, референтні маскулінності / фемінінності.

18 Кореляцію антропології та поезики, що дає підстави екстраповоловати тут маскуліний / фемініний антропологічні феномени на відповідні типи поетичного мислення, намагався довести В. Топоров у статті «Про "психофізіологічний" компонент поезії Мандельштама». Учений виводив зв'язок між автором і текстом з «психофізіологічного субстрату», «органіки» людини, що сублімуються, висвітлюються на рівні «космічних» стихій та енергій, іншими словами, проєктуються на світ. «У цій перспективі, – зазначає він, – проблема "автор – текст" трансформується так: "психофізіологічне" (сфера "авторського") – поезика (сфера "текстового")», де "поетичне" детерміноване "психофізіологічним", але безпосередньо й тонко, не у вульгарно-натуралістичному дусі [475; 428 – 429].

19 У процесі гендерної ідентифікації діалектика сталої та дискурсивної природи маскулінності / фемінінності зберігає чинність, адже ідентифікаційні гендерні моделі тиражує соціум, але передумовою для їхнього засвоєння є статеві ідентифікації, базовані на фізіолого-анатомічних, соматичних, психічних особливостях індивіда [175; 134].

20 В епосі продуктивніше брати до уваги гендерну ідентичність художнього автора, наратора, героя, потенційно більш відмежованих від біографічного автора самим епічним модусом тексту, у драмі гендерну ідентичність презентують герої, а авторська свідомість (її ідентичність) опосередковано виявляється лише в пріоритетній техніці письма.

перший погляд, найбільш об'єктивний маркер відповідно маскулінної / фемінінної поетикальної «якості» твору, хоча прямої залежності між ідентифікацією ліричного наратора як жінки / чоловіка та розгортанням відповідної фемінінної / маскулінної поетикальної стратегії та техніки письма немає.

Ідентифікаційний процес, як визначено в психології, проходить низку етапів: его-ідентифікації на онто- та філогенетичному рівнях; статевої ідентифікації як самоототожнення з представниками тієї чи тієї (акушерської) статі; ототожнення себе з рольовими патернами представників своєї статі, тобто статеворольової ідентифікації; засвоєння моделей і норм психологічної статі, тобто гендерної ідентифікації [188; 53], [175; 111]. *Гендерна ідентифікація – це необхідний для соціалізації і творення Я-концепції особистості процес самовизначення шляхом ототожнення себе з представниками певної статі, засвоєння відповідних соціально-рольових і психічних патернів, реалізований на анатомо-фізіологічному, психологічному, соціальному рівнях індивідуального буття.* Комплексність біологічних, психічних, соціокультурних факторів становлення фемінінної / маскулінної ідентичності відзначають Є. Ільїн, В. Каган та інші психологи. Спроба розглядати маскулінність / фемінінність лише як «ідентифікаційні кліше», які навіюються зовні, але згодом вибудовують свідомість (і всю натуру) індивіда, веде до інфляції маскулінності / фемінінності, адже не наближає до осягнення суті людини та її творчих ресурсів.

Складові гендерної ідентичності ліричного суб'єкта виражені в тексті так:

– *статева ідентичність* оприявлена через достовірну артикуляцію власної статі (Я – чоловік / Я – жінка) і відповідного фізіологічного, соматичного досвіду (наприклад, «Мої груди більшають і болять» у поезії «Мистецтво народжувати...» М. Кіяновської [208; 52]):

– *статеворольова ідентичність* суб'єкта опосередковано зумовлює експліковані у творі його стосунки з особами своєї та протилежної статі, моделі поведінкової самопрезентації (наприклад, мотив виношування дитини в поезії Г. Петросаняк «Вагітна» вказує на статеворольову ідентичність ліричної героїні-жінки):

– *сексуальна орієнтація* ліричного суб'єкта оприявлена артикуляцією інтимних почуттів до об'єкта протилежної чи своєї статі, а також опосередковано асоціативним контекстом (як-от у квір-ліриці О. Барліга):

– *психічна гендерна ідентичність* ліричного суб'єкта проступає в характері його емоційних реакцій на зовнішні та внутрішні подразники, у спрямуванні ліричного переживання (фемінінна ідентичність суб'єкта, наприклад, поезії Н. Пасічник «Портрети» кореспондує з виразом суму, туги за коханим, з почуттям душевної «залежності» від нього):

– *соціальна (соціокультурна) гендерна ідентичність* виявляється в рефлексії ліричного суб'єкта своєї (не)відповідності гендерній ролі, зокрема

в межах художнього осмислення власної життєвої реалізації (наприклад, «Дві старовинні козацькі пісні» Г. Гордасевич). Загалом у ліриці соціальний аспект гендерної ідентичності виражений слабо,²¹ більше актуалізується психічний, здебільшого синхронізований з маскулінною / фемінінною поетикальною стратегією та технікою письма, отже, визначальний для гендерної типології ліричного тексту.

Проблему психічної і соціальної ланок гендерної ідентифікації творчої особистості, яку часом транслює і ліричний суб'єкт, становить гендернорольовий конфлікт між соціальними очікуваннями від автора / ліричного Я як чоловіка / жінки та його мистецьким покликанням.²² У чинній на теренах України гендерній культурі протягом ХХ століття змінювалися уявлення про гегемонну маскулінність та її співвіднесеність з поетичною практикою.²³ Загалом від 1970-х років соціальний статус поета все більше тяжіє до маргінальної маскулінності, що позначилося на характері не лише самопрезентації ліричного суб'єкта як митця, а й розгортання маскулінних поетикальних стратегій у ліриці останніх десятиліть. Орієнтація автора / ліричного суб'єкта на еталон гегемонної маскулінності,²⁴ прагнення його наслідувати, самовизначитися щодо нього (зокрема й протиставити йому власну маргінальність²⁵) виявляють маскуліні ідентифікаційні стратегії, важливі для гендерного маркування тексту. Поетична практика, як це закріплено чинними й досі гендерними стереотипами, в еталон нормативної фемінінності «не вписується». Щоб уникнути внутрішнього конфлікту між життєвим покликанням й гендерною роллю, творчий (ліричний) суб'єкт може вдатися

21 Соціокультурна ідентифікація героя натомість важлива в масовій літературі, зокрема, у конструюванні його образу та його стосунків зі світом за певним гендерним стереотипом. Наприклад, героїні прози С. Пиркала демонструють властивий жанру чикліт і близький автору (що засвідчено автобіографічними збігами) гендерний типаж жінки-емансипе, героїні Лади Лузіної – типаж стерви [503; 343 – 367].

22 Такого типу гендернорольовий конфлікт виявляється у т. зв. «хабітусній невпевненості» (термін П. Бурдьє), тобто в сумніві митців у відповідності їхньої життєвої практики гендерній нормі.

23 Мистецьке обдарування загалом «випадає» з еталону гегемонної маскулінності, а літературна (зокрема поетична) творчість як професія (як, власне, і літературознавство) не входить сьогодні до переліку «маскулінних» видів діяльності (такими є політика, економіка, військова справа [298], [530; 463]), бо не дає ні матеріальних благ, ні престижу. Можливо, цим зумовлене превалювання (зокрема, в Україні) лірики й літературознавчих студій жіночого авторства, що заповнюють утворені на зміни століть «лакуни» в цій галузі.

24 Цей еталон, за спостереженням Є. Сапогової, ґрунтується на архетипічній тріаді – батьківство (архетип Батька), сила (архетип Воїна), влада (архетип Вождя), що стимулює стратегії авантюризму, потягу до пригод та розширення своїх «територій», змагальності, першості (архетипи Вічного Мандрівника), збереження й примноження здобутих ресурсів (архетип Захисника та Рятівника), підносіння цінності розуму, мудрості (архетип Мудреця, Судді) [405; 180 – 181].

25 Маргінальні моделі маскулінності маркують нижчі сходинки в чоловічій суспільній (владній) ієрархії. Їх не обирають, ідентифікація з ними не бажана, але вимушена через брак маскулінних (або таких, що вважаються маскулініми) якостей. І. Тартаковська, зокрема, окреслює сформовані в час пострадянської економічної кризи типи маргінальної маскулінності: «невдахи, які змирилися», «ображені», «алкоголіки», «ескапісти», «домогосподарі», «татусі-одинаки» [465]. З окремими з цих маргінальних типів часом ідентифікує себе ліричний суб'єкт української поезії 1990 – 2000-х років.

ся до: а) камуфлювання своєї фемінінної ідентичності; 2) інверсії гендерної ідентичності; 3) імітації маскулінної ідентичності в поетичному тексті тощо. Від 80-х років минулого століття патріархатна депривація жінки-творця послабилася, що зумовило часткове переформатування моделі нормативної фемінінності в бік аксіологічної нейтральності поетичної практики (іншими словами, заняття творчістю поступово перестає вважатися таким, що руйнує жіночність або навпаки її демонструє) і позначилося на специфіці експлікації фемінінної ідентичності ліричного суб'єкта в ліриці останніх десятиліть. Фемінінні ідентифікаційні стратегії ліричного суб'єкта більш гетерогенні, ніж маскулінні (за браком гегемонної моделі), і вибудовуються шляхом його самовизначення щодо патріархатних очікувань.

Експлікація в тексті гендерної ідентичності залежить не лише від гендерних культурних установок, а й від вікового «горизонту» авторської / ліричної свідомості. Репродуктивний вік автора має велике значення для гендерної типології його творчості, бо написані саме в такому віці тексти демонструють його маскулінну / фемінінну «ментальність». Ювеніальна та геронтологічна творчість авторів відповідного віку позначена психосексуальною еволюцією / інволюцією, тому переважно гендерно нейтральна.²⁶ Від ювеніальної творчості (автор якої – особа до-репродуктивного віку з остаточно не сформованим гендерно-психологічним «характером») слід відрізнити явище *гендернорольового інфантилізму* в ліриці дорослих авторів (зокрема, О. Барліга, С. Жадана, І. Новіцької), що означає «невідповідність гендерної ролі віковій стадії гендерного розвитку, заміну або компенсацію одних ролей іншими, властивими більш ранньому періоду життя» [97; 149], і симптоматизує ідентифікаційний регрес. Гендерну «інфантильність» часто пов'язують із фемінінністю, що зумовлено психічно (пролонгацією едипової стадії у фемінінному едиповому комплексі) та соціально (меншими правами жінки в патріархаті, її дитинною слабкістю й несамостійністю [608; 72–104], а також «дозволом» на демонстрацію інфантильної поведінки, що, як відомо, властива обом статям,²⁷ але для чоловіків культурно не прийнятна). Гендернорольовий інфантилізм, як і імітація дитинної сві-

26 За Ф. Фройдом, відмінність «чоловічого і жіночого характеру, що позначається на всьому життєвому ладі людини», оприявлена лише за статевої зрілості [509; 81]. Х. Дойч говорить про повернення осіб обох статей клімактеричного віку до догенітальних стадій психосексуальності, де «не існує жіночого і чоловічого» [119; 92]. «Дзеркальну» відповідність інфантильної та геронтологічної психосексуальності в доланні останньою у зворотному порядку фалічної, анальної, оральної, аутоеротичної стадій психічного розвитку відзначає С. Фанті [494; 322 – 325].

27 Актуалізація інфантильного шару психіки притаманна передусім творчим особистостям, як зазначає Е. Нойманн, через їхню фіксацію на ранній – материнській – стадії унітарного світосприйняття («Леонардо да Вінчі и архетип матери») [319; 118 – 123].

домості (у творі для дорослої аудиторії) – «інфантильний перформенс»,²⁸ «розмивають» гендерну ідентичність авторської свідомості.

Під час гендерної типологізації поезики ліричного твору необхідно враховувати свідому чи мимовільну невідповідність між гендерною ідентичністю автора та його ліричного суб'єкта / героя. *Художньо задана* розбіжність гендерної ідентичності автора та його ліричного героя (що часто супроводжується імітацією технік і стратегій письма, відповідних ідентичності останнього) оприявнює навмисне маскування, інвертування автором своєї гендерної ідентичності (і суб'єктивності), що не суперечать ігровій природі мистецтва як такого, але для лірики (окрім рольової) загалом не властиві.²⁹ У літературознавстві така розбіжність трактується як «літературний травестизм», «трансгендерність»,³⁰ що функціонально націлені на достовірніший вираз душевного світу Іншого задля віддзеркалення «тотальності» суспільного буття, а також на «розширення гендерного простору», «порушення культурних табу» [67; 58 – 59]. *Мимовільна* невідповідність гендерної ідентичності автора та суб'єкта його лірики зумовлена, зокрема, розбіжністю свідомого гендерного самовизначення індивіда та його підсвідомого тяжіння до маскулінності / фемінінності на різних етапах статево-гендерної ідентифікації (наприклад, психологічно він тяжіє до фемінінності, але під тиском соціальних стереотипів і очікувань перебирає маскулінну роль, поетикальна стратегія в такому випадку часто обирається відповідно до психічної гендерної ідентифікації). У ліриці можуть бути віддзеркалені як «свідома», так і «підсвідома» гендерні ідентифікації.³¹ Релятивність гендерної ідентичності особистості, як і її розкорельованість з іншими елементами Я-концепції, що ведуть до «розотожнення» індивіда із собою,³² становлять проблему психології, соціології,

28 «Інфантильний перформенс» наявний, наприклад, у циклі Е. Андієвської «Лічилки» (зб. «Бездизгарний час», 2013), де зімітовано свідомість хлопчика. На статі дитини безпомилково вказують його самоідентифікація та маскуліна єдинова психосимптоматика. Поетеса імітує інфантильну свідомість не для того, щоб адаптувати твір для дитячого сприйняття. Загалом гендерна специфіка літератури для дітей і про дітей – окрема тема для дослідження.

29 Не лише в художній творчості, а й у житті, на думку І. Кона, кожен індивід у різних життєвих ситуаціях з різними партнерами «розирає» різні моделі гендерної ідентичності – «гендерний перформенс» [220; 43]. Явище штучної, ігрової гендерної ідентифікації осмислене в концепції «гендерного дисплею» як «конструювання» гендеру, тобто присвоєння гендерної ідентичності собі та іншим, К. Веста та Д. Зиммермана. Використання гендерних «маскара» у житті, суголосне соціально-рольовим образам Я, виконує комунікативну, адаптивну функції.

30 Трансгендерність загалом розуміють широко – як транссексуальні, трансвеститські, андрогінні, гермафродитичні та інші варіанти гендерної трансгресії в житті та літературі. Від трансгендерності, що зберігає перформативно-ігровий, умовний, тимчасовий характер експериментування з іншим гендером, варто відрізняти гендерну трансгресію як «серйозне» набуття й вираження суб'єктом квір-ідентичності [116; 28 – 29].

31 Підсвідомий потяг до гендерно-статевого інвертування у творчості можна пояснити й активізацією архетипу Анімі / Анімусу, що, за К.-Г. Юнгом, віддзеркалює гендерно-статевого «антипода» в психічній конституції індивіда, й сублімацією витісненої під впливом культури в підсвідоме «іностатевої» складової бісексуальної від народження людини [320; 129 – 130].

32 Філософську проблему нетотожності свідомості суб'єкта його сутності (якщо вона таки іс-

філософії, ускладнюють, крім того, і літературознавче розуміння гендерної ідентичності авторської (ліричної) свідомості та її презентантів крізь призму маскулінності / фемінінності як поетикальних категорій.

Маскулінна / фемінінна ідентичність авторської (ліричної) свідомості актуалізує *психогендерний профіль як комплекс когнітивних, аксіологічних, акціональних пріоритетів*, що зумовлює характер взаємин суб'єкта зі світом і їхнього відображення в ліриці. Окреслимо **рис** **маскулінного психогендерного профілю**, верифікуючи їх різнодисциплінарними даними.

1. Маскулінності властива *інструментальна поведінка*, що виявляється: а) в орієнтації суб'єкта на звершення (обов'язково в престижних царинах) задля підтвердження / підвищення власного статусу;³³ б) у прагненні пізнавати, підкорювати, перетворювати світ (зокрема й у його метафізичних, абстрактно-умоглядних, інтеріорно-психічних аспектах), установлювати контроль над потенційно загрозливими природними й соціальними силами; в) у мотивації на власний успіх, самовдосконалення; г) у пріоритеті руху, що стимулює розвиток таких психічних рис, як *мобільність, активність, рішучість, напористість, схильність до авантюри та ризику* [610; 15–25]; д) в об'єктивному підході до реальності, що дозволяє її потенційно взяти під контроль [580; 4 – 5, 10]. Маскулінності притаманний «технологічний» модус мислення з «бездушним», механічним, прагматичним, приземленим, раціональним підходом до світу, що відрізняється від «естетичного» модусу, властивого фемінінності з її суб'єктивністю, інтуїтивністю, інтровертністю, концептуальністю бажання, мрії, фантазії, емоційністю, афективністю [608; 175]. За Є. Окладніковою, аксіосфера маскулінного інкорпорує «візуальні та вербальні знаки-символи», серед яких «стійкість, твердість, енергійність, проникнення (у події, явища, смисл), а також проникнення в тіло (жіноче), жорсткість» [324]. Названі психосоціальні характеристики маскулінності підтверджені даними нейробіології.³⁴ Інструментальна пове-

нує), сформульовану як розбіжність між «Я-істинним» і «Я-рефлектованим розумом», де останнє є лише способом думати про Я (Е. Берн), намагався, зокрема, осмислити Ж. Лакан у своїй теорії співвідношення «реального» та «уявного» Я на «стадії дзеркала» [254, 7 – 14]. Подвійність суб'єкта – як Того Самого та Іншого, за Ж. Лаканом, виявляється в його мовленні, під час якого він розщеплюється на того, хто говорить, і того, хто чує, як він сам говорить. Так само, отже, і в ліричній творчості. У гендерній психології функціонує теорія «схем» («лінз») Сандри Бем. За допомогою цих «схем» вдається впорядкувати знання про світ, про власну суб'єктивність, зокрема її гендерну «природу» [31; 177]. Маскулінність / фемінінність – отже, створені свідомістю когнітивні «схеми» («лінзи»), що дозволяють осмислити видову диференціацію істот, водночас спрощуючи її до можливостей людського розуміння.

33 Інструментальність маскулінності схарактеризована в роботах Т. Парсонса та Р. Бейлза. М. Кіммеда, Ш. Бурі, Т. Бендас, Є. Гльїна, І. Кова та ін. Останній пов'язує орієнтацію маскулінності на звершення зі світомоделюючими принципами патріархату – фалоцентризмом, що символічно закріплює культ фізичної (зокрема й сексуальної) потенції (еталон Воїна), та лоцентризмом з його культом духовності, інтелекту, зречення чуттєвого (еталон Жерця) [220; 84].

34 Вплив гормонів на розвиток головного мозку, – свідчить Д. Халперн, – посилює сприйнятливність хлопчика до руху, орієнтації в просторі, що з його розвитком веде до збільшення кількості нер-

дінкова стратегія корелює з маскулінною гендерною роллю забезпечувати зв'язок приватного мікрокосму (родини) із зовнішнім світом (соціумом, до-вкіллям), зокрема й шляхом його освоєння, конструювання чи перетворення [175; 25], і має зворотним боком безпорадність у приватній сфері, нехтування нею заради публічної [195; 205–212], [389; 116], [580; 8–9].

2. Маскулінність корелюється із ситуацією *конкурування, змагання*: освоєння ресурсів довкілля задля здобуття матеріальних благ віддавна є прерогативою чоловіцтва [40; 74], [525], а отже, дає підстави для боротьби за ці блага (що «конвертуються» зрештою в сексуальні) та за право (владу) їх розподіляти; інтрагрупове конкурування стимулює бійки або подібні до них ігри, націлені на утвердження фізичної та моральної переваги над суперником [220; 208]. Стимулює конкуренцію перспектива наблизитися до еталону гегемонної маскулінності. Змагальність може трансформуватися, наприклад, у героїзм,³⁵ у схильність до екстриму (ризикованих видів діяльності) [220; 217 – 218]. На відміну від «жіночості», що дана від природи, маскулінний «статус» здобувається [389; 120], [580; 8–9], [524; 112], [610; 11–12], [220; 78], підсилюючи змагальність і водночас «виконавчу тривожність» [219; 47], [31; 228].³⁶ У разі появи перешкод на шляху досягнення гегемонного статусу розвивається компульсивна / протестна маскулінність, якій притаманні жорстокість, зокрема щодо жіноцтва, готовність до ризику [48; 148], завищена оцінка фізичної (сексуальної) сили, нетерпимість до маргінальної маскулінності, зокрема осіб з нетрадиційною орієнтацією [81; 81], [405], [220; 95], а також схильність до занять професійним спортом³⁷ [294; 221], [580; 9].

3. Маскулінності притаманний *потяг до гомосоціальності* – культивування солідарності, інкорпорованості в моногендерну (одностатеву) групу за умови виключення «іногрупового» – фемінінного – елемента, усвідомлення особливості своєї групи, що стимулює чоловічу дружбу³⁸ [219; 53],

воворохідних шляхів у його правій півкулі, стимулюючи активну, рухливу поведінку. Водночас у дівчачі активізація нервовопрохідних шляхів у лівій півкулі розвиває здатність до вербальної поведінки [цит. за 175; 134].

35 «Матеріалізацією» змагальності, зокрема й героїзму, є честь, яку чоловіцтво завойовує відповідною поведінкою, а жіноцтво захищає [382; 192], [313; 185], отже, героїзм властивий як маскулінності, так і фемінінності, але відрізняється стратегіями – завойовання та збереження відповідно.

36 «Виконавська тривожність» властива всім: чоловік не впевнений у *справженості*, тобто гегемонності, своїй маскулінності, а жінка – у *нормальності*, тобто реалізованості, своїй фемінінності.

37 М. Месснер вважає професійний спорт гендеризованою діяльністю, у процесі якої не лише маніфестуються відмінності між чоловіками й жінками та закріплюється домінування перших над останніми, а й посилюється дистанціювання гегемонної маскулінності від маргінальної та субординованої, адже заняття спортом активують якості змагальності, сили волі, устремління до перемоги, релевантні маскулінності [294; 221–222].

38 Специфічна чоловіча дружба й потяг до гомосоціального середовища зумовлені, за гіпотезою З. Фрейда, збалансуванням потягів до влади й самозбереження, що змусило первісних «батьківців» об'єднатися в «клан братів» («Тотем і табу»). На думку Е. Нойманна, ці мас-

[220; 66–72]; [296; 273–274], яка не менш значуща, ніж родина (ціннісний пріоритет родини характеризує фемінінність) [175; 254], а також послаблює «хабітусну невпевненість», страх жіноцтва [524; 94].

4. Не-репродуктивна фізіологія чоловіків активізує нагальну для маскулінної психостратегії *потребу залишити слід по собі*, долучитися до прогресу за допомогою інструментальних досягнень, віднайти сенс життя, що в разі невдачі веде до самодеструктивних практик [48; 158]. Широке залучення носіїв маскулінного профілю в публічну сферу посилює і їхню залежність від соціальних змін, отже, і незахищеність [168; 436]. Підсвідома заздрість маскулінності до материнства (за «діагнозом» К. Хорні) сублімується у створенні духовного простору культури, рукотворної природи [119; 66–67].³⁹ Спрямування «репродуктивного» потенціалу маскулінності на «окультурення» докільда дозволяє встановити над ним контроль, подолати страх перед ним [40; 73–75].

5. Націленість на удосконалення, на реалізацію в суспільному (а не в приватному) бутті актуалізує в маскулінній психостратегії *морально-етичні, суспільні ідеали*⁴⁰ і виправдовує *боротьбу* за них (війну, змагання, глобальні перетворення)⁴¹ та «войовничі» якості характеру – *агресивність, безкомпромісність, твердість, жорстокість* тощо [324], [405].

6. Екзистенційний пріоритет *індивідуальної свободи* (питомий для інструментального цілепокладання) змушує уникати ситуацій залежності, зокрема й від інтимної приязні⁴² [60; 8], [453; 46], [32; 255], [580; 10], *талувати, приховувати емпатію та інші емоції*, подробиці особистого життя [32; 299], [48; 157–158], щоб приховати слабкість, позбутися контролю.

7. Аксиологічні пріоритети маскулінної психостратегії визначають маскулінну *«картографію»* з її гомосоціальним спрямуванням (служба, офіс, лазня, стадіон, дорога тощо), специфіку діяльності (навальність, суперництво,

кулінні феномени виникли внаслідок сепарації від жіноцтва, зокрема й імовірного в минулому вигнання з матриархальної материнсько-дочківської спільноти екзогамним табу [318]. Водночас вони узгоджуються з фалоецентричною маскулінною психікою [305].

39 Чоловік, як твердить Х. Дойч, частіше створює шедеври культури завдяки сублімації надлишкових сексуальних сил. У духовній і соціальній продукції чоловіка реалізовані його виробничий потенціал, його нарцисичні амбіції, тоді як у жінки вони спрямовані в сексуально-репродуктивне русло.

40 Ідеали істини, справедливості, обов'язку, честі тощо складають основу, як видно з роботи К. Гілліган, абстрактної, універсальної, безпристрасної етики «справедливості», яку частіше сповідують чоловіки, покладаючись на свою моральну волю, моральний закон, інтелект [609; 15 – 20].

41 Дж. Нейджел зазначає, що «державна влада, громадянство, націоналізм, мілітаризм, революція, політичне насильство, диктатура і демократія» сприймаються як «маскулінні проекти», виконувани із залученням «маскулінних устанав, процесів і маскулінної діяльності» [313; 73, 183].

42 Маскулінна інтимна комунікація зорієнтована на незалежність, а фемінінша – на взаємозалежність. К. Гілліган, спираючись на фройдівську теорію формування статевий ідентичності хлопчика шляхом його відокремлення від матері й індивідуалізації та концепцію «відтворення материнства» Н. Чодоров, визначає макулінність через відособлення, а фемінінність – через єднання, тому маскулінній ідентичності загрожує близькість, взаємозалежність, а фемінінній – відокремлення, відчуження [609; 8].

ризик) та переважно *маскулінні практики* (політика, спорт, екстрим, подорожі, колекціонування, сміхові акції тощо [324], [220; 53]).

Маскулінний та фемінінний психогендерні профілі не полярні, але відмінні, що особливо помітно в окремих життєвих сферах.⁴³

1. Специфіка **фемінінного психогендерного профілю** ґрунтується на *експресивній поведінці*, що на відміну від інструментальної зорієнтована не на досягнення, а на комунікацію, налагодження стосунків і передбачає: а) суб'єктивне (інтуїтивне, духовно-естетичне) осягнення світу в його даності [580; 14–15]; б) успішну адаптацію до наявних реалій світу (зокрема й потенційно загрозливих), пошук свого місця (не обов'язково домінантного) у ньому.⁴⁴ Фемінінна гендерна роль, ґрунтована на експресивній поведінці, полягає в установленні позитивного емоційного клімату в родині, у турботі про ближніх, у збереженні традицій, забезпеченні побутового комфорту [175; 25], [389; 116]. Експресивна стратегія фемінінності зумовлює: а) формування якостей, пов'язаних із мовленнєвими здібностями та психоемоційним потенціалом: *емпатичності, комунікабельності, тактовності, уміння маніпулювати, дипломатичності, схильності до пліткарства, чуттєвості, чутливості, емоційності* (остання має психічні й соціальні причини [175; 161–168]); б) орієнтацію на пошук гармонії з довкіллям задля його осягнення (а не освоєння, «присвоєння» й перетворення) та задля переконання в стабільності життєвого ладу [606; 262]; в) формування зовнішньої мотивації на позитивну оцінку спільноти; г) орієнтацію не так на індивідуальне досягнення, як на колективний добробут (зворотним боком цієї риси є віктимність, часто приписувана фемінінності).

2. У пріоритетній для фемінінного профілю сфері *приватного, особистого* (родина, одностатеві, дім) вибудовується гармонійна екзистенція [195; 205 – 215], [580; 18], тому змагальність виявляється не в розподілі зовнішніх благ (як у маскулінності), а у вузькій інтимно-шлюбній царині. Пріоритет приватного «розмиває» ієрархічну структурованість фемосоціальності та виявляється в родинному, зрідка дружньому або виробничому об'єднанні в мікрогрупи на основі особистої симпатії, а не раціональної вигоди⁴⁵ [523; 64]. Материнство й інтимна сфера приватного зумовлюють відсутність у жіноцтва «ритуалів авторитету», на відміну від чоловіцтва, яке схильне до імітації вищого статусу,

43 На думку І. Кова, маскулінність і фемінінність помітно диференційовані у сферах репродукції, здібностей та інтересів, у вияві агресивності та змагальності, в уявленні про тіло, у ставленні до здоров'я тощо [220; 181].

44 Історичні витoki експресивної поведінкової стратегії – у репродуктивності жінки, що утримувала її в приватній сфері, де переважали міжособистісні контакти. Середньостатистична фізична перевага чоловіка над жінкою, підсилена її репродуктивними завданнями, зумовлювала її статичний спосіб життя, орієнтований не на перетворення світу активними діями, а на його цілісне осягнення й адаптацію до даного.

45 За Б. Холуї, у приватній сфері наявна конкуренція жінок-«об'єктів», яких «з покоління в покоління вчать бути об'єктом жадань, тому вони змагаються за речі, за зовнішній вигляд, за молодість, за успіх у інших» [523; 63].

зокрема, шляхом приховування фізіології, емоцій [389; 119]. Пріоритет приватного індивідуального, а не суспільного досвіду посилює суб'єктивність, конкретність фемінінного світовідчуття [332; 144].

3. Фемінінності властива *об'єктивність авторцепції*⁴⁶ (унаслідок більшої залежності від суспільної оцінки), що вмотивовує такі поведінкові риси, як самозамилювання (захоплення власною зовнішністю – фемінінна форма нарцисизму), слідування моді, посилена турбота про зовнішність [40; 285 – 286], [608; 151–152], [175; 287 – 288], [114; 88], а отже, і більший страх старіння.

4. Репродуктивна фізіологія, пошук гармонії зі світом наближують фемінінність *до природи (флори й фауни)*⁴⁷ [318], стимулюють емпатичне, турботливе ставлення до неї. Близькість до природи корелюється з інтуїтивністю, стихійністю, магічними здібностями⁴⁸ [318].

5. Репродуктивністю зумовлений фемінінний аксіологічний пріоритет *вітальності*: безпосередня участь у відтворенні життя збільшує його цінність, посилює турботу про його збереження (що, з одного боку, активізує готовність до самопожертви, з іншого – інстинкт самозбереження), розв'язує проблему пошуку сенсу існування, бо народження дитини – його видимий слід, стабілізуючий фактор фемінінної екзистенції (додає витривалості, вивільнює вітальні ресурси в екстремальних ситуаціях, зміцнює зв'язки з мікросоціумом тощо).

6. Для фемінінної психостратегії пріоритетною є *міжособистісна комунікація*, що стимулює розвиток таких якостей, як *толерантність, поступливість, готовність до компромісів, увага до створювачника, ненав'язування власної думки*. Ці якості актуалізують стратегії самозречення, присвяти власного життя ближньому (жертвності), переживання любові як служіння. К. Гілліган формулює засади етики «турботи» (на відміну від маскуліної етики «справедливості»), яка, за її спостереженнями, більше притаманна жіноцтву й ґрунтується на засадах індивідуалізованого підходу до особистості, врахування конкретної ситуації, емоційно-почуттєвої, а не раціоналістичної домінанти під час комунікації [609; 18 – 22]; окремі з цих рис фемінінної моральної свідомості фіксує Н. Чухим [538]. Жінки (для підтвердження власної значимості) більше потребують інтимних (довірливих) стосунків з

46 Об'єктивність авторцепції фемінінного (як, до речі, й інфантильного) суб'єкта історично зумовлена патрілінійністю, екогамією патріархатної культури, де жінка була об'єктом обміну [631], [301; 405–407], а її тіло – предмет споглядання та володіння чоловіків – репрезентувало її деіндивідуалізоване Я [608; 154].

47 Ш. Ортієр піддає ревізії межову позицію жінки між природою і культурою, що узурпована чоловіками, розвінчує стереотип про те, що «жінки схильні встановлювати стосунки радше з тим світом, який з точки зору культури “подібніший до природи”, бо втілений у сталих й одвічно даних речах», однак погоджується, що «жіночі стосунки, як і природа, є більш безпосередніми» [332; 145–146]. Викриття деприваційно-деструктивної політики техногенної культури щодо жіночого-як-природного – у фокусі студій К. Мерчант [626], К. Карпенко [193].

48 Стереотипну пов'язаність фемінінності з магією ілюструють травестизм шаманів, які перевдягаються в жіноче під час виконання певних обрядів [45], а також ключова роль жінки, зокрема і в українській культурі, у проведенні ритуалів, передусім пов'язаних зі смертю та народженням [271], [389; 123].

особою протилежної статі, ніж чоловіки, які доводять власну значущість досягненнями в діяльності [195; 334 – 341], [175; 245]. Експресивно-комунікативна стратегія фемінінності, як і пріоритет родинного, приватного світу, стимулюють емпатію до роду⁴⁹, зокрема померлих близьких.

7. Фемінінна «картографія» пов'язана зі сферою приватного та індустрію краси (дім, сад, город, крамниця, перукарня, ринок, школа, танцмайданчик тощо), як і фемінінні *практики* – виховання дітей, медицина, сервіс, кулінарія, домашнє господарство, огородинство, рукоділля, спорт (пов'язаний з естетикою тіла типу аеробіки, фітнесу та ін.).

Отже, маскуліний / фемініний психогендерні профілі (їхні наведені характеристики не є вичерпаними, вони «відкриті» для подальших культурних трансформацій) вирізняються не в усіх життєвих сферах, водночас окреслюють маскуліну / фемініну «ментальність» на рівнях світовідчуття, сенсожиттєвої програми, комунікації з природою й соціумом, естетичної і моральної свідомості. Зі зміною культурно-історичного антуражу варіюється лише характер «вияву» маскуліного / фемініного абрису, що у своїй основі лишається інваріантно стабільним, тому може слугувати базисом для аргументації «контенту» маскуліності / фемініності як поетикальних категорій. Маскуліні / фемініні «ментальні коди» актуалізуються на різних ланках гендерної ідентифікації індивіда, водночас резонуючи з його психосоматичною конституцією та застосованими до нього соціально-культурними спонукми, трансформуються зрештою в індивідуальну психогендерну конфігурацію його характеру, потенційно реалізовану й у творчості.⁵⁰ Елементи маскуліного чи фемініного «ментального коду» доступні для експлікації в авторській (ліричній) свідомості передусім шляхом оприявлення гендерної ідентичності (відповідного фізіологічного, тілесного, психоемоційного, мовленнєвого досвіду, сексуальної орієнтації, рольових практик), а також модусу світовідчуття, стосунків (особливо інтимних) з Іншим, сенсожиттєвої програми.

2.2. Маскуліна / фемініна психоматриця та її роль у гендерному маркуванні ліричного переживання

Чільним гендерним диферентом поезики ліричного твору, окрім експлікації психогендерного профілю, співвіднесеного з гендерною ідентичністю ав-

49 Фемініності властиве збереження емоційних зв'язків з батьківською родиною. Дж. Мітчелл зауважує, що «хоча номінально багато жінок покидають дім, однак насправді вони цього не роблять ніколи» [301; 318].

50 За статистикую більшість осіб, наприклад, чоловічої статі демонструють маскуліну ідентичність і пріоритет відповідного психогендерного профілю. Незначний відсоток осіб чоловічої статі (з гормональних, психічних, соціальних причин) тяжіє до фемініної гендерної ідентичності й психогендерного профілю, демонструє характерологічні риси фемініності. Загалом у характері кожного індивіда поєднано в різній пропорції елементи обох психогендерних «ментальних кодів» частіше з перевагою відповідного його статі.

тора / ліричного суб'єкта, є характер трансляції психічних реакцій та зумовлені ним зміст і способи текстуального вираження ліричного переживання.⁵¹ Маскулінні / фемінінні психоемотивні пріоритети розрізняються відповідно до маскуліного / фемінінного психотипів (фенотипів),⁵² окреслених у психології та психоаналізі. А. Овчаров, екстраполюючи теорію психологічних типів К.-Г. Юнга в царину гендерної психології, виводить психологічні типи, референтні образам «справжнього чоловіка» та «справжньої жінки».⁵³ Маскулінному фенотипу, на його думку, властиві: раціональність, розсудливість (надійність, узгодженість слова й діла, передбачуваність), об'єктивність оцінок і суджень, пряmlinійність у висловлюваннях, безкомпромісність, беземоційність, сухість, суворість у стосунках, екстравертність (здатки лідера, демонстративність, комунікабельність, схильність розширювати поле діяльності й контакти). Фемінінному фенотипу, навпаки, притаманні: ірраціональність, гнучкість у поведінці, спонтанність у стосунках, залежність вчинків від почуттів, суб'єктивність в оцінках, підсилена емоційність, емпатія, інтуїтивність, беззахисність перед зовнішнім середовищем, образність мислення (загадковість поведінки, проникливість, схильність мріяти, фантазувати, плекати ілюзії), інтроверсія (скромність, сором'язливість, орієнтація на внутрішні особисті мотиви, поступливість, готовність підкорятися, вузьке коло контактів та інтересів) [323; 232 – 233]. Учений допускає синтез цих елементів у психіці осіб різних статей і пропонує градацію юнгівських типів від логіко-сенсорного екстраверта, відповідного «чистій» маскулінності, до інтуїтивно-етичного інтроверта, референтного «чистій» фемінінності [323; 235]. У маскулінному / фемінінному психологічних типах, окреслених А. Овчаровим, попри їхню спрощеність і схематичність, помітна узгодженість зі згаданою вище теорією інструментальної та експресивної поведінки.

51 У ліричному переживанні (або рефлексії), що є складним почуттєво-інтелектуальним енергетичним імпульсом, рушієм розгортання змісту ліричного твору, виражені психоемотивні стани, відношення, збурені контактом творчого суб'єкта з реальністю – як екстеріорною, так й інтеріорною.

52 Психотип, або фенотип – комплекс психологічних, поведінкових характеристик осіб жіночої / чоловічої статі і / або носіїв маскуліної / фемініної ідентичності [175; 113], що розрізняються за критеріями рецептивних, когнітивних, емоційних здібностей, зокрема роботи пам'яті, уваги, мислення, специфіки темпераменту, орієнтації в просторі, адаптації до подразників, самооцінки тощо.

53 Стереотипні риси характеру чоловіків і жінок узагальнює і Є. Гльїн. Так, «типовому чоловікові» властиві: агресивність, запов'язливість, незалежність, приховування емоцій, упевненість, активність, логічність мислення, ділові навички, уміння освоювати світ, рішучість, самодостатність, здатність вільно розмовляти про секс з іншими чоловіками. Для «типової жінки» характерні: тактовність, доброзичливість, ніжність, уникнення грубощів, емпатія, балакучість, релігійність, зацікавлення власною зовнішністю, залюбленість у мистецтво, незахищеність, акуратність, тривожність, емоційність, мрійливість, забобонність [175; 71, 72]. Видається, що саме фемінінний фенотип з його рефлексивністю, емоційністю, ірраціональністю, естетичною «чуттєвістю» більше «пасує» специфіці поетичної творчості. К.-Г. Юнг твердив, що «творчий процес має жіночі особливості» [589; 54]. Літературознавець Я. Голобородько теж помітив, що «образне бачення із надзвичайною влучністю відповідає специфіці жіночого світосприйняття. Інакше кажучи, кожна жінка в душі, в собі, у своїй свідомості є художником» [87; 250]. Якщо за психічними параметрами творча активність, передусім у написанні лірики, – «фемінінна» (що підтверджує гіпотезу про брак гегемонної маскулінності в поетів), то складно пояснити кількісну перевагу у світовій літературі ліричних творів чоловічого авторства.

Під час гендерного вивчення лірики актуальною є проблема кореляції психічного фенотипу та фактора індивідуальності. Якщо маскулінний / фемінінний фенотипи розглядати як інваріанти, «полюси», що є умоглядними,⁵⁴ то багатоманіття людських характерів емпірично очевидне. Продуктивно в психології є концепція «третьої статі» – психічного типу андрогіна як дифузії маскулінного та фемінінного. Концепція андрогіна (інтерпретована в ідеалістичному дусі ще Платоном) знаходить підтримку в концепції К. -Г. Юнга про «другу» «іностатеву» сторону натури – Аніму / Анімус, також у теорії вродженої бісексуальності у фройдизмі її становить об'єкт дослідження гендерної психології від 60-х років минулого століття, у якій веде перед теорія Сандри Бем.⁵⁵ Маскулінне та фемінінне в людській натурі, за С. Бем, корелюється за чотирма типами: маскуліним, фемініним (превалюють риси відповідного типу), андрогіним (виразно представлене і маскулінне, і фемінінне), недиференційованим (ні ті, ні ті риси не виявлені) [31; 171–172]. Запропоновану С. Бем класифікацію поглиблено в гендерології так: маскуліні чоловіки, фемініні чоловіки, андрогіні чоловіки й жінки так само – маскуліні, фемініні, андрогіні [175; 112], де фенотипи фемінінних чоловіків і маскуліних жінок схожі.⁵⁶

Дифузія маскулінного та фемінінного у творчій свідомості веде до її трактування як андрогіної.⁵⁷ Ще В. Вульф у есе «Моя власна кімната» акцентувала на бажаному злитті чоловічої та жіночої свідомості для повноцінної творчості. Андрогінінність творчої особистості обстоюють і сучасні учені: «Художньо обдарованій людині незалежно від статі властива психоекзистенційна андрогінінність, тобто поєднання маскулінності та фемінінності метагендерного рівня», – твердить психолог О. Завгородня⁵⁸ [151; 7]. Хоча

54 О. Вейнінгер оперував поняттями «ідеального чоловіка» та «ідеальної жінки» лише як «типовими ставевими формами, яких у дійсності в абсолютному вигляді немає» [54; 6]. З. Фрейд твердив, що серед людських істот не знайти чистої мужності чи жіночності ані в психологічному (активність – пасивність), ані в біологічному сенсі. Вони "залишаються теоретичними конструкціями з невизначеним змістом" [509; 81 - 82].

55 У 1990-х роках С. Бем переглянула свою концепцію, відмовившись визнавати явище андрогінії як таке, що лише закріплює, на її думку, гендерну поляризацію людства, якої слід якнайшвидше позбутися.

56 Г. Рубін з антропологічних позицій пояснює схожість чоловіків та жінок широким діапазоном перехресшення нижки їхніх відмінностей (типу чоловіки вище жінок, але є частина жінок, вищих за призмкуватих чоловіків). Їхня схожість, на думку вченої, навмисно соціально нівелюється, адже чоловіки пригнічують у собі фемініні риси, а жінки – маскуліні [631; 179], хоча в сучасному суспільстві далеко не завжди так.

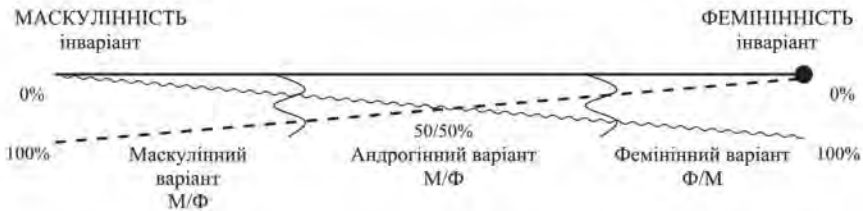
57 Творча демурія ґрунтується, за Н. Бердяєвим, на засадах андрогінії – гармонії чоловічих і жіночих творчих сил: «У світоустрої чоловіче є переважно антропологічним началом, а жіноче – природним, космічним <...>. Чоловік без жіночого начала був би від'єднаний від душі світу, від матері-землі. Жінка без зв'язку з чоловічим не була б шішком людиною, у ній надсильна темна природна стихія <...>. Світова диференціація на чоловіче та жіноче не здатна цілком викоринити питому бісексуальність, андрогінінність людини, тобто, образ і подобу Бога в людині», що є, отже, «не чоловік, не жінка», а «андрогін, діва-юнак, цілісна бісексуальна людина» [33; 402 – 403]. Саме таким, на переконання філософа, був пра-Адам, таким був і Христос.

58 «Фемініне» (у термінології автора) виявляється в гіперчутливості миття, а маскулінне – у пошуках індивідуальних шляхів реалізації власного покликання.

«психоекзистенційна» андрогінність властива всім індивідам, а не лише митцям, поширення змішаного фенотипу серед творчих особистостей видається слушним.

Теорія андрогінності близько підходить до теорії континуальності статево-гендерних типів.⁵⁹ Шкала варіювання відсотку маскулінних та фемінінних рис у фенотипі уявлена на сх.1.

Схема 1. Континуальність маскуліного / фемініного фенотипів*



*М/Ф – маскулінітет / фемінінітет; пунктирна лінія – відсоткові показники маскуліних психічних рис, хвиляста лінія – відсоткові показники фемінінних психічних рис; крива лінія – умовна межа між фенотипами.

Як видно зі схеми 1, домінування маскуліних психічних якостей, що доповнені незначним відсотком фемінінних, відповідає фенотипу маскуліних чоловіків і жінок, навпаки – домінування фемінінних психічних якостей з незначним відсотком маскуліних – корелює з фенотипом фемінінних жінок і чоловіків, баланс маскуліних і фемінінних рис продукує андрогінні типи жінок і чоловіків. Будь-якій людині, отже, властивий певний відсоток якостей протилежної статі, що може свідомо і / або підсвідомо пригнічуватися або навпаки культивуватися й реально збільшуватися чи зменшуватися. Континуальність маскуліного / фемініного в авторській (ліричній) свідомості відбивається й на поезії ліричного твору, зокрема на розгортанні різнотипних стратегій, технік письма.

Контамінація маскуліних та фемінінних психоелементів в авторській свідомості не знімає потреби окреслення їхньої специфіки. Можна говорити про маскуліний та фемініний типи ліричного переживання, базовані на особливостях маскуліної / фемініної психоемоційної реакції. Для **маскуліної психоемоційної ліричної реакції** здебільшого характерні:

– *емоційна стриманість, зокрема у вираженні почуттів суму, жалю до себе чи інших, розпачу, туги, меланхолії, адже емоційна відвертість висвітлює*

59 Теорія психічної континуальності маскуліності / фемініності висунута ще в скандальній роботі О. Вейнінгера «Стать і характер» [54]. Задля цілком іншої аргументації до неї звертається й Е. Фромм [517; 68]. Ця теорія вважається в сучасній гендерній психології досить продуктивною [233; 30, 35], [175; 530], [220; 47 – 50, 95].

суб'єкта в програшній позиції, загрожує його автономії, не узгоджується зі стереотипно-рольовою вимогою твердості та компетентності [195; 333], [32; 299], [48; 151–152], [174; 322–323], [220; 196]; стримувані емоції в тексті часто символічно закодовані, деперсоналізовані, спроектовані на доквілля [82; 767];

– *експресія гніву, розпачу з неособистих приводів*,⁶⁰ адже в маскулінному фенотипі агресія: а) допускається як доказ сили й зверхності [220; 197] (про «владний дисбаланс» як умову реалізації насильства див. [522]); б) психологічно вмотивована гендерногруповим суперництвом й потребою розідентифікації з іншою гендерною групою [174; 323]; в) компенсує страх, вираз якого для маскулінності табу йований [195; 376];

– *психічний стан захоплення, закоханості, сексуального бажання* часто відверто артикулюється, супроводжується візуалізацією тілесних принад об'єкта кохання (за І. Коном, чоловік у патріархатній культурі виступає «сексуальним суб'єктом», а не «об'єктом», тому «обирає» і «оцінює» [219; 45–46]), але також може витіснятися іншими, не-любовними, переживаннями, що демонструє «незалежність» ліричного суб'єкта від пристрасті;

– *нарцисичне почуття вищості* ліричний суб'єкт утверджує в модусі власної унікальності [622; 212];

– *емоційна монохромність*: відносна конкретність і однотипність виражених емоцій, почуттів (наприклад, у сонетному вінку В. Рябого «Росогрань» транслюється одне монолітне переживання душевного ладу, радості, щасливого єднання зі світом), що зумовлено стримуванням емоцій (легкою формою алекситимії) в маскулінному психотипі.

Фемінінну психоемоційну реакцію в ліриці вирізняють:

– *експресія туги, тривоги, часто ірраціональної, страху, провини, депресії*, що зумовлено сильнішою тривожністю, заниженою самооцінкою, залежністю від ставлення, оцінки, опіки інших у фемінінному фенотипі, стимульовано соціальним «дозволом» виявляти слабкість [175; 164], [32; 196], [524; 125], [174; 323];

– *вираження емпатії* (зокрема й гіперболізація власних страждань з метою емоційної підтримки ближнього), підсилене комунікативною поведінковою стратегією, характерне для рефлексії родинно-інтимних, моральних проблем, постатей близьких людей, їхньої зовнішності, емоцій, поведінки [175; 162–163];

– *кодування ліричного переживання в тактильних, звукових, запахових образах*, адже увага й пам'ять у фемінінному фенотипі сконцентровані більше на деталях, ніж на цілому;

60 Для лірики характерний вираз особистого досвіду суб'єкта, наративізація якого відкриває однак його вразливі сторони, тому в маскулінній ліричній свідомості переживання часто сфокусоване на неособистих проблемах, орієнтоване на трансляцію універсальних суспільних ідеалів і цінностей, апологетом яких виступає ліричне Я.

– *емоційна відвертість, смілива артикуляція емоцій і переживань широкого спектра, націлених на розкриття внутрішнього світу, що пояснюється соціально-культурним заохоченням [174; 323], прагненням висповідатися, виразити власну суб'єктивність,⁶¹ заикленістю на емоційних переживаннях [82; 767 – 768], багатим емоційним життям;⁶²*

– *меланхолійне інвестування любовного переживання, що корелює з мазохістськими, віктимними домінантами фемінінності [136; 76], заниженою самооцінкою й завищеною оцінкою об'єкта кохання й самого почуття;*

– *психічний стан закоханості, любові, пристрасті, сексуального бажання артикулюється закодовано, хоча ці грані психічного життя набувають значущості внаслідок «об'єктності», у залеженості в царні сексуального, внаслідок пріоритету приватної сфери [195; 335];*

– *нарцисичне почуття самозакоханості виражається в об'єктивації власного Я як тілесно та духовно красивого в очах Іншого [622; 212], а також у репрезентації нарцисичного ідеалізованого образу Я;⁶³*

– *емоційна поліхромність: переживання широкого спектра емоцій одночасно, що зумовлене властивими фемінінності саморефлексивністю, тіснішими емоційними контактами в приватному просторі [531; 61].*

Гендерно-психологічну специфіку ліричного переживання визначають не лише особливості емоційно-почуттєвої сфери ліричного суб'єкта, а і його оціночне ставлення до збудника рефлексії, мета, адресат, контекст ліричного повідомлення. Не в кожному творі можна визначити маскулінну / фемінінну «ауру» ліричного переживання – не лише через маскування, імітацію ідентичності, а й через гендерно нейтральну техніку письма. Успіх гендерної класифікації ліричного переживання залежить від способів оприявлення авторської свідомості, від авторської відвертості.

Маскулінний / фемінінний фенотип як ключова категорія гендерної психології типізує емоційні та поведінкові реакції індивіда, специфіку їхнього виникнення й реалізації, але не пояснює особливостей маскулінної / фемі-

61 За спостереженнями А. Хрипкової та Д. Колесова, дівчинка краще знає себе, зорієнтована на власну зовнішність, уважна до поведінки оточення, до власних душевних порухів, що підтверджується схильністю вести щоденник [281; 31]. Самореалізаційний імпульс жінки націлений на інсайт, тоді як чоловічий творчий імпульс спрямований на перетворення навкідля, утвердження себе в ньому [524; 11], [139; 104–108], [580; 9–10], отже, чоловік реалізується через вчинки, а жінка – через саморефлексію, що віддзеркалено й у виборі стратегії ліричної творчості.

62 Різний в осіб протилежних статей емоційний ресурс, як й інтенсивність його реалізації, створюють, на думку Н. Чодоров, підстави для гендерних конфліктів. Можна припустити, що інший емоційний «градус» фемінінної творчості є причиною її не завжди активного сприйняття патріархальною критикою. З іншого погляду, емоційна розкритість у ліриці чоловічого авторства компенсує притлумлені в маскулінній психіці емоції [585; 36].

63 Нарцисичний ідеалізований образ Я компенсує, за лаканівським психоаналізом, фемінінну ідентифікацію з «анатомічною та дискурсивною (у порівнянні з чоловічими моделями) нестачою» [134; 76].

нінної «ментальності», що формуються в процесі психічного онтогенезу під час переживання едипової ситуації і є визначальними у формуванні гендерної ідентичності, у виборі відповідної психогендерної стратегії. Едипів комплекс, за З. Фройдом, є «незмінним і дуже значущим фактором душевного життя дитини» й полягає в переживанні маленьким сином ніжності до матері, яку вважає своєю «власністю», та суперницьких почуттів до батька; у жіночому варіанті – дівчинка відчуває ворожість до матері, яка «заважає» її ніжним взаєминам із батьком [511; 198–199, 315 – 317]. За Ж. Лаканом, саме комплекс Едипа є первинним чинником «ладу символічних відносин, що покриває поле людських стосунків загалом» й визначає прийняття суб'єктом своєї статі [256; 91]. Едипові «підвалини» (під)свідомості, як засвідчено психоаналітичними дослідженнями, формують базові екзистенційно-аксіологічні «координати» особистості, сфокусовані навколо діалектики любові та ненависті, життя та смерті, гріха й провини, страху й бажання, уподібнення й розрізнення, задоволення й жертвовності тощо. Вони визначають і зміст лірики з її інтимно-філософічною домінантою. Позараціональна, афективна природа ліричного письма сприяє розблокуванню дуже важливого для (творчого) суб'єкта едипового досвіду (роз)ідентифікації з материнською / батьківською фігурою й супровідних переживань любові, ненависті, страху, провини, які є важливими у становленні характеру (творчої) особистості [158; 16], у формуванні її ставлення до світу, у розгортанні його художньої візії. Відмінність маскуліної / фемініної едипової ситуації зумовлює, отже, і специфіку презентації екзистенційно-аксіологічних «координат» авторської (ліричної) свідомості, тому є вагомим фактором гендерно-психологічної диференціації поезики / письма.

В едиповому комплексі природно задана *відмінність статей*: у гетеросексуальній родині стать дитини збігається з одним з батьків і не збігається з іншим, що на тлі (роз)ідентифікаційних процесів провокує в неї *різне ставлення* до матері й батька, отже, і різні умови й механізми психічного розвитку. За З. Фройдом, конфліктне напруження «трикутного» едипового відношення (мати-батько-дитина) має завершитися становленням мужності чи жіночості через ідентифікацію з одним із батьків [511; 320]. Ж. Лакан розглядає асиметричність зв'язків суб'єкта з матір'ю та батьком у «родинному трикутнику» на різних психічних вимірах – реальному, уявному, символічному [256].

Ідентифікація особи на основі інтроєкції (батьківського) об'єкта, за З. Фройдом, – важіль самовизначення в координатах мужності / жіночості. Достеменно не з'ясований механізм (очевидно, біологічно закладена репродуктивна роль) прямої ідентифікації хлопчика з батьком, а дівчинки з матір'ю з амбівалентною метою уподібнення / усунення єдиностатєвого суперника (Я як батько / мати, Я замість батька / матері) і лібідозного ставлення до іно-

статевого члена в родині – відповідно батька або матері.⁶⁴ Едипова ситуація, за З. Фройдом, починається тоді, коли внаслідок інтеграції психіки ці два процеси вступають у конфлікт: у хлопчика посилюється вороже ставлення до батька як перешкоди його потягу до матері, у дівчинки – навпаки⁶⁵ [511; 315 – 316]. Фактор ідентифікації як першорухий едипової ситуації виділяє і Ж. Лакан: батько є Ідеалом-Я, отже, її об'єктом закоханості та ідентифікації; відтік лібідо в едиповий період спричиняє агресивні, деструктивні інтенції щодо нього. Пояснення Ж. Лакана едиповості лібідно-ідентифікаційними коливаннями вмотивовує амбівалентність, «переходовість» любові-ненависті у ставленні до батьків дітей обох статей. С. Фанті в мікропсихоаналізі оперує поняттям «повний» едипів комплекс, що також враховує амбівалентність любові-ненависті дитини до батьків на відміну від «позитивного» та «негативного» варіантів цього комплексу, описаних З. Фройдом.⁶⁶ С. Фанті визначає едипів комплекс як «безсвідому агресивність-сексуальність» у стосунках дитини з одним з батьків та в ставленні батьків до дитини [494; 219], що значно розширює часові межі його активізації: едипів комплекс психічно успадковується, існує до народження проходить низку латентних стадій, кристалізується близько 5 – 6-го року життя, витісняється за умови угоди між дитиною й дорослим про агресивно-сексуальну спільність, знову спалахує під час статевого дозрівання, тліє до самої смерті, активізуючись у критичні моменти життя (шлюб, траур, нещасний випадок, агонія) [494; 218]. Отже, за С. Фанті, едипів комплекс є константою психіки, потенційно активною упродовж життя, особливо в моменти сильної афектації, значить, і під час творчості, що вмотивовує базування гендерно-психологічних особливостей лірики на специфіці його протікання.

Стрижневим в едиповому конфлікті, за концепцією З. Фрейда («Деякі типи характерів», «Моторошне», «Нариси з теорії сексуальності» та ін.), є

64 З. Фройд наголошував, що «жодна критика не зможе заперечити момент статевої прихильності [дитини до батька протилежної статі] [511; 316].

65 А. Адлер вважав едипів комплекс лише одним з проявів «чоловічого протесту» й пояснював суперництво хлопчика з батьком його потягом до влади, потяг дівчинки до батька – її заздрістю до чоловічої ролі з її більшими шансами здобути владу [6; 285 – 290]. Дж. Мітчелл зауважує, що почуття суперництва хлопчика до батька набагато сильніше, ніж суперництво дівчинки до матері (через «кастрованість» останньої та доєднальний лібідозний потяг до неї), що позначається на психології статей [301; 146].

66 Окрім прямого («позитивного») едипового комплексу (хлопчик ідентифікується й примирюється з батьком, сексуальний потяг до матері переводить у ніжне почуття; дівчинка, зберігаючи ніжно-любове почуття до батька, обирає материнську роль [511; 315 – 318]), З. Фройд визначив і інвертований («негативний») едипів комплекс, зумовлений як конституціонально, так і блокуванням психічного розвитку, наприклад, фіксацією на матері, унаслідок якої у хлопчика може розвинутися ідентифікація не з батьківським, а з материнським, що провокує лібідозний потяг до батька і ворожість до матері. Дівчинка також може ідентифікувати себе не з матір'ю, а з батьком як втраченим сексуальним об'єктом, зміцнивши «чоловічі» риси свого характеру, отже, її розвиток відбудуватиметься за маскуліним «сценарієм» [513; 247 – 250, 258]. Тому доречно говорити не про едипів комплекс чоловіка / жінки, а про маскуліну / фемініну едиповість, що диференціюється за об'єктом (роз)ідентифікації та скерування любовно-агресивних потягів.

комплекс кастрації, вияв якого в осіб різних статей зумовлений анатомічно (наявність / відсутність пеніса) і виражений у хлопчиків страхом кастрації, у дівчат – тілесної неповноцінності, хоча в обох статей цей комплекс спричиняє почуття заздрості (хлопчиків – до батька, дівчинки – до хлопчиків, батьків), приниження (хлопчик усвідомлює батьківську могутність, а дівчинка – свою меншовартість). Реакція на перспективу кастрації, за Дж. Мітчелл, є «межею, яка розділяє статі», яким віднині властиві страх утрати зверхності (маскулінний варіант) та заздрість до зверхності (фемінінний варіант) [301; 122–123]. Страх кастрації у хлопчиків провокує стрімке формування Над-Я (батьківської інстанції совісті, духовного первня, принципу реальності, мужності), витіснення лібідозного потягу до матері, сприяє остаточній ідентифікації з батьком, отже, і формуванню нормальної мужності [513; 248]. Кастраційний комплекс у дівчат виражений у заздрості до пеніса й у зумовленому нею почутті меншовартості, що посилюють відчуження від матері (через образу), лібідозний потяг до батька (доповнений прагненням мати дитину як компенсацію). Дівчинка, за словами З. Фрейда, може достатньо довго залишатися в едиповій ситуації, водночас розвиток її Над-Я, як і духовно-творчого потенціалу, гальмується.⁶⁷

З. Фрейд окреслює три варіанти розвитку жіночого кастраційного комплексу: придушення сексуальних імпульсів (истерія), наслідування чоловічого характеру й поведінки, зокрема й інтелектуальної та творчої діяльності («чоловікоподібність»), нормальна жіночість (материнство), де народження сина символізує бажане оволодіння фалосом⁶⁸ [511; 550 – 556]. К. Абрахам, солідаризуючись з поглядами З. Фрейда, виділяє такі психічні наслідки жіночого комплексу кастрації: а) бажання інверсії – через заздрість і меншовартість (маскулінізація фізична, фізіологічна, сексуальна, професійна; відмова від жіночості, відраза до її атрибутів), б) бажання сатисфакції – за образу й потенційну неповноцінність (помста чоловікові / батькові, заперечення маскулінної переваги, марнославство, переоцінка зовнішності) [1]. Е. Джонс особливістю становлення сексуальності дівчинки вважав не заздрість до пеніса, а її тяжіння до Матері за умови відсутності Батька як зайвого посередника в гармонійному симбіозі мати-дитина [618]. Постфрейдисти (М. Кляйн, К. Хорні, Дж. Мітчелл)

67 Дж. Мітчелл, осмислюючи ці ідеї З. Фрейда та їхнє поглиблення в роботах Р.-Д. Ленга, наголошує, що хлопчик завсого уособлений батьком Закон, передусім обмеження сексуальності культурою, скоряється символічному Батькові, бо знає, що посяде згодом його місце (це символічна «кастрація»), тоді як для дівчинки батько виступає не так авторитетною постаттю, як суб'єктом / об'єктом «зваблення». Її ставлення до матері характеризує стан «ворожого прив'язаності», зумовлений водночас слідами доедипового потягу та «кастраційної заздрості», материнським стримуванням дочірньої сексуальності, суперництвом за батька [301; 317 – 318, 426 – 428].

68 Радикальний фемінізм піддав критиці фрейдизм за мізогінське трактування комплексу кастрації в жінок як їхньої біологічної, моральної та інтелектуальної неповноцінності. Фаллоцентрична установка З. Фрейда стосовно провідної ролі кастраційного комплексу в психосексуальному розвитку людини, на думку Н. Зборовської, зумовлена як психобіографічною невротичною ситуацією самого ученого, так і патріархатними засадами єврейства [162; 40–43].

поглиблюють мотивацію й аргументацію кастраційного комплексу. Юнґіанство натомість переосмислює кастраційний комплекс трансперсонально, як психоміфологічний феномен, що в різних варіаціях означає невдалу сепарацію від Материнського (К.-Г. Юнг, Е. Нойманн, Ю. Монік та ін.).

Почуття провини, одне з ключових у едиповому комплексі, З. Фройд пов'язує з кастраційним комплексом та його роллю у формуванні Над-Я. Останнє є джерелом агресії, реалізованої в мазохістсько-садистських потягах [513; 261]. У студії «Економічні проблеми мазохізму» учений виділяє різновиди мазохізму: ерогенний, жіночий, моральний, однак проблема «жіночого мазохізму» не здобула конкретизації. Можна припустити різну природу мазохізму в маскулінній та фемінінній психіці. Кастраційна тривожність, відтінена почуттям провини, властива чоловікам і скеровує їхню (гормонально підсилену) агресивність проти власного Я (у формах самоприборкання й самознецінення). Такий мазохізм може слугувати маркером маскулінної психіки. Маскуліна кастраційна тривожність інакше аргументована в аналітичній психології: символічна пожертва власної мужності Материнському («самокастрація») визначає одну зі стадій становлення Еґо (очевидно, маскуліного) [318], [320]. Водночас зворотною стороною мазохізму є компенсаторна агресивність, спрямована назовні або сублімована, зокрема й у художній творчості. Мазохізм у фемінінній психіці інспірований прагненням здобути любов батька. За К. Хорні, мазохізм не обов'язково властивий фемінінності, але мазохістські установки заохочуються саме в жінок, їхній актуалізації сприяє і фізична слабкість жінки, і її статевая роль, і «травматична» фізіологія (дефлорація, пологи) [524; 195]. За Дж. Мітчелл, «жіночий» мазохізм як бажання пережити еротичну насолоду від болю кастрації, копуляції, репродукції може бути властивий і чоловікам – «у якій статі не виявився б мазохізм, він залишається “жіночим”» [301; 148–149], тобто його можна вважати маркером фемінінності. Агресивність кореспондує з почуттям страху. З. Фройд розрізняє причини інфантильного невротичного страху в осіб різних статей: страх кастрації – у чоловіків і страх втратити любов – у жінок [511; 513]. Однак проблему залежності від статі / психосексуальної конституції джерел та способів вияву садизму / мазохізму, агресії і страху З. Фройд та його послідовники остаточно не вирішили.

Не проясненими в роботах З. Фрейда залишилися й відмінності статей в аспекті нарцисизму. Учений фіксує перевагу в маскулінній психіці любові за «опорним типом», тобто перенесення лібідо на об'єкт (первинно материнський, потім його замітник). Фемінінній психіці властивий «нарцисичний тип» любові (Я-лібідо): під час розвитку дорослої сексуальності «первинний» нарцисизм інтенсифікується в самозамилуванні, марнославстві, прагненні любові, перенесенні любові до себе на свою дитину (цим З. Фройд пояснює і силу материнського почуття) [509; 115–116]. І. Жеребкіна помічає, що структура жіночої

суб'єктивності асоціюється в теорії З. Фрейда передусім з нарцисизмом [134; 75]. Водночас кастраційний комплекс «вдаряє» по нарцисизму дівчинки, тоді як усвідомлення фалічного потенціалу змінює нарцисизм хлопчика. Статева диференціація психіки за критерієм нарцисизму ще потребує уточнення, але вочевидь впливає на ціннісно-рольові пріоритети маскулінності / фемінінності, а отже, і на характер ліричної самопрезентації.

Зазначаючи, що едипів комплекс є «ядром неврозів», З. Фрейд фіксував складність розв'язання невротиками едипового конфлікту, тобто подолання амбівалентного почуття до батьків шляхом переорієнтації лібідо на сторонній об'єкт [511; 320 – 321]. Учений вважав мистецтво «полем» сублімації неврозу (передусім нерозв'язаного едипового комплексу). Едипів комплекс – саме чоловічий – З. Фрейд покладав і в основу культури, першопштовхом для творення якої став перехід від «орди», очоленої «батьком» з його необмеженою владою, до «клану братів» зі спільною відповідальністю. Перехід відбувся внаслідок «вбивства» «бандою братів» «верховного батька» та їхнього усвідомлення його незамінності, бо поява нового «батька» вела до повторення ситуації. Амбівалентне «снівське» почуття до вбитого «батька» – ворожість, бажання його усунути, щоб оволодіти жінками, та захоплення ним, прагнення наслідувати його, туга за батьківським патронатом – «запустило механізм» провини (гріха) перед ним і страху покарання, що вело до його духовної ідеалізації (тотем, дух, божество, Бог, фатум тощо), а також до перших репресивних самообмежень (табу) на інцест та вбивство («Тотем і табу», «Достоевський і батьковбивство» та ін.),⁶⁹ З концепцій З. Фрейда, як і К.-Г. Юнга, впливає, що культура (ритуал, міф, релігія) була чоловічою ініціативою, тому й організована за чоловічими «стандартами» для задоволення психологічних потреб маскулінності – передусім заперечення Материнського й абсолютизації Батьківського-як-духовного.⁷⁰ Маскулінний едиповий комплекс лежить в основі й матриархатної релігійності (культ Великої Матері), де в ідеалізації материнської фігури сублімована любов до неї. Отже, психосексуальна відмінність статей, ґрунтована на різному ставленні до матері та батька, виявляється в різній мотивації релігійного почуття. Рефлексія останнього в ліриці може слугувати диференційним маркером поетики в гендерно-психологічному аспекті.

Міфологічно-культурна інтерпретація едипового комплексу К.-Г. Юнга та його послідовників опонує індивідуально-біологічній концепції З. Фрейда

69 Е. Нойманн, навпаки, наголошує на феміній ініціативі давніх табу, адже чоловіча група за слабкості (відсутності) інституту батьківства підкорялася владі Матері [318]. За такої версії психорозвитку людства боротьба маскуліної психіки за сепарацію від материнської фігури, за владу над нею цілком умотивована.

70 У більшості культурних проєктів людства, особливо в монотеїстичних патріархатних релігіях, жіноцтво є об'єктом, відстороненим Іншим (або і «зайвим»). У православ'ї, зокрема, побутує стереотип-догма, що чоловік належить Богу, а жінка належить чоловіку [351; 127].

в основних пунктах теорії: а) лібідозного (інцестного) та ідентифікаційного ставлення до батьків; б) комплексу кастрації (страх, провина, агресивність, жертвовність); в) взаємної проекції індивідуального та трансперсонального едипового «досвіду», його ролі в культуротворенні. За юнгівського підходу постаті батьків впливають на формування специфіки Аніми / Анімусу (хоча закономірності цього впливу не конкретизовані), а отже, і особистісних ідеалів (стереотипів) мужності / жіночості, релігійного, творчого мислення, життєвих стратегій, зокрема й шлюбного вибору [585; 100–110]. Окрім індивідуального впливу батьків, семантику Аніми / Анімусу визначає колективний підсвідомий досвід.⁷¹ Характеристика К.-Г. Юнга Аніми / Анімусу враховує вплив лише одного з батьків (лібідозного об'єкта), тоді як ставлення до єдиностатевої з суб'єктом батьківської фігури залишено без уваги. Фактично психічна бісексуальність людини, яку обстоє юнгіанство, – це символічне «розщеплення» особи на дві статі, де протилежна стать – інтроєктований образ батька чи матері. Архетип Аніми / Анімусу виявляється в художніх образах у позитивному та негативному аспектах.⁷²

Якщо Аніма / Анімус формуються в психіці дорослої людини, то їхній фундамент – архетипи Матері / Батька – функціонують від народження [585; 100–110]. Фройдизм та юнгіанство солідарні щодо їхньої першорядної онтогенетичної та філогенетичної ролі й в осмисленні її обстоєть андроцентричну позицію. Якщо З. Фройд, розмежовуючи едипову та едипову стадії, фіксує домінування в останній образу Владного Батька, роль якого є визначальною й у становленні культури, то К.-Г. Юнг концентрує увагу на ролі материнського в психорозвитку й культуротворенні. Окреслюючи первинні механізми онто- та філогенезу, К.-Г. Юнг і З. Фройд виходять з презумпції лібідозного потягу до матері. Але на відміну від його трактування З. Фройдом як бажання фізичного інцесту, К.-Г. Юнг виводить його причину з прагнення повернутися в лоно матері задля віднайдення психічного спокою та перспективи нового народження й трактує інцест як символ регресу до материнського, а табу на «кровозмішування» – як запобігання регресу [588; 190, 327, 328]. У психіці хлопчика, за концепцією К.-Г. Юнга, лібідозний потяг до матері переорієнтовується на довілля й виражається в міфотворчості, культах, любові до природи, релігії, праці, мові [588; 121–139]. Якщо опір материнському комплексу слабкий (а він постійно по-

71 Аніма, – твердить К.-Г. Юнг, – є надіндивідуальним образом, риси якого властиві докорінно різним в індивідуальному плані чоловікам [585; 113]; водночас типізованого образу Анімусу вченому виділити не вдалося ні в життєвій практиці, ні у творчості жінок.

72 У художній творчості негативна Аніма спроектована на образ демонічної, смертоносної жінки, виражена через емоційний ефект невпевненості, страху, роздратування та пригнічення; позитивний образ Аніми / матері прокує в чоловічому Я женоподібність, сентиментальність, чутливість [507; 185 – 197]. У мистецтві, створеному чоловіками, образ жінки як любовного об'єкта нарцистичний (нарцизм творчості аргументував З. Фройд), що узгоджується з такими функціями Аніми, як віддзеркалення власного Я, духовної еволюції Самості (наприклад, у «Джоконді» Л. да Вінчі).

слаблюється тугою за матір'ю), то виникає загроза психічного регресу й «утрати сили» [588; 254, 255], що і є символічною кастрацією. У розвідці К.-Г. Юнга взята за основу психіка чоловіка, що залишає не проясненими особливості фемінінного психічного становлення.

У студії «Метаморфози та символи лібідо» К.-Г. Юнга едипова ситуація, переломлена крізь призму міфомислення, втрачає конкретність внаслідок десекуалізації спроектованого в навколишній світ лібідо, яке вже не скероване на батьківську / материнську фігуру.⁷³ З одного боку, функціонування Анімі й Анімусу статево диференційоване, так само й низка чільних міфомотивів, спродукованих різним ритуально-ініціативним досвідом [521], [586; 54], з іншого боку, спільний простір міфосвідомості стирає гендерно-статеву пріоритетність архетипів. Попри невисоку продуктивність юнгівської теорії архетипів для гендерного психоаналізу (і літературознавства), зазначимо, що всі архетипи (Матері, Батька, Мудрого Старця, Священного Шлюбу, трансформації тощо) зводяться до «едипових» стосунків «батько – мати – дитина» як визначальних у людській психіці.

Послідовник К.-Г. Юнга Е. Нойманн у роботі «Походження й розвиток свідомості» критикує персоналістське розуміння едипового комплексу З. Фрейда й моделює поступ людської психіки, у якому складові едипової ситуації осмислені трансперсонально. Основні фази цього поступу, властиві як онтогенезу, так і філогенезу, відбивають колективний психічний досвід: переживання первинної єдності Я зі світом у єдиній материнсько-батьківській «плеромі» (Уроборос), усвідомлення материнської фігури як могутньої життєдайної і смертоносної сили (Велика Мати), потребу відокремлення від неї й тяжіння до батьківського духовного первня, становлення Его в балансі Персони, Тіні, Анімі [320].⁷⁴ Як видно з концепції Е. Нойманна, визначальним у розвитку Его є лібідозно-конфліктогенне ставлення до материнської фігури (і значно менш важливим – до батьківської), що балансує між прагненням повернення в материнське лоно та знеціненням материнського як смертоносного, страхітливого, такого, що загрожує регресом (вимагає символічного інцестного жертвопринесення, смерті), вивершується завдяки ідентифікації з Батьківським Законом (духовним началом, свідомістю). За Е. Нойманном, процес психічної (і культурної) еволюції від безсвідомості (яка є «фемінінною» незалежно від статі) до свідомості (яка так само – «маскулінна») властивий і чоловікам, і жінкам, хоча зазначено, що його розгортання має статеві відмінності [320; 56, 148–150]. Вони виявляються, на думку вченого, у різній силі прагнення розриву з материнським: вона потужніша в маскулінній психіці, де стимулює негативізацію, страх материнської фігури, розщеплює її на «дружню» й «загрозливу» [320;

73 К.-Г. Юнг зазначав, що лібідо «слабо переймається протилежністю статей», «стать предмета має найменше значення для безсвідомої окупації лібідо» [588; 264].

74 Фази психічного становлення, які виокреслює Е. Нойманн, референтні автоеротичній, фалічній, генітальній фазам інфантильного психосексуального розвитку «у версії» З. Фрейда.

68 – 72]. [322], заодно поглиблює провину за розправу з нею – «розділення» симбіотичної фігури Батька-Матері на стадіях психічної еволюції уявляється як її символічне вбивство, як «первородний гріх» [320; 136–140]. Жіноцтво тісніше пов'язане з інстинктивно-тілесним, сексуально-репродуктивним світом Матері, тому знаходить самозахист у її фігурі та має, отже, менше підстав долати материнський комплекс. Невдалий розрив з материнським, загроза якого тяжіє над маскуліною психікою: а) блокує розвиток Его, що лишається інфантильним [322]; б) спонукає до «жертви» материнській фігурі шляхом символічної (у давнину – і реальної) кастрації, що рівноцінна «самознищенню» маскулінності (фалічності, свідомості, індивідуальності тощо) [320; 138–142]; в) інспірує страх батьківського покарання за маскуліну слабкість [322]. У фемінінній психіці натомість панує страх маскуліного (а не батьківського) як гвалтівного начала, що руйнує дочірньо-материнську єдність [318].

Психоеволюційна роль батьківського імаго в роботах Е. Нойманна виводиться з материнського комплексу.⁷⁵ Архетип Батька в його концепції символізує становлення свідомості, Закону, є духовним первнем. Він не викликає в психіці суб'єкта ані ворожості, заздрості, ревнощів чи кастраційної тривоги, ані лібідозного потягу, а лише скеровує психоеволюційні устремління Его на ідентифікацію з батьківською фігурою і формування Супер-его, совісті⁷⁶ [320; 264, 388]. Архетип Батька значно важливіший, за словами Е. Нойманна, для маскуліної психіки, що потребує більшої підтримки в сепарації від матері. Отже, попри відмінності психічної мотивації (не інцестне бажання матері, а психоеволюційний рух від безсвідомості до свідомості) і сфери вияву (не в індивідуальному «сімейному романі», як у фрейдизмі, а в трансперсональній психіці), концепція маскуліного / фемініного психорозвитку Е. Нойманна не заперечує, а поглиблює осягнення підвалин едиповості. Цінним для гендерного психоаналізу (і літературознавства) є детально розроблений «материнський комплекс» (страх і деструкція фемініного, ідентифікаційний ідеал Батьківського Логосу), що може слугувати й маркером маскуліної ліричної свідомості. Трансперсональні концепції К.-Г. Юнга та Е. Нойманна поглиблюють уявлення про едипову феноменологію маскуліних / фемініних психологічних патернів, які виявляються, зокрема, у ліриці.

⁷⁵ На стадії Великої Матері, як її визначає Е. Нойманн, формується уявлення про негативне маскуліне (не батьківське) як складову негативного материнського імаго (гермафродитні богині давнини, хижий звір як атрибут богині, зловісний брат богині тощо) [320; 108–110], що у філогенезі корелює з матриархальною екзогамією, коли суперником (в оволодінні не жінкою, а владою) ставав жінчин родич – символічний замітник Ворожого Батька [320; 203].

⁷⁶ Становлення Супер-его у фемінінній психіці, на думку Е. Нойманна, ускладнене тим, що Самість формується на стадії, представленій батьківським – «іностатевим» для дівчинки – архетипом, що слабо конкурує з більш «органічним» – материнським [322], знижуючи мотивацію психічної еволюції. Частково таке розуміння фемініної едиповості перегукується з фрейдівським. Однак Е. Нойманн робить висновок, що напруга між Его і Самістю в стосунках «мати – дочка» менша, тому вони органічніші, ніж стосунки «мати – сини» [322], тоді як фрейдівський психоаналіз останні ідеалізує.

Фройдизм та юнгіанство в осмисленні становлення людської психіки, зокрема едипового комплексу, рухаються від протилежних онтологічних полюсів – індивідуального та трансперсонального. Їхні послідовники, поглиблюючи й розширюючи сферу аналізу, поступово «добудовують» сполучні ланки між ними. Суттєво доповнюють андроцентричні концепції класичного психоаналізу та аналітичної психології дослідження Х. Дойч, М. Кляйн, Дж. Мітчелл, К. Хорні, Н. Чодоров, у яких враховані особливості становлення феміної психіки, її відмінність від маскуліної, що розвиває гендерний аспект психоаналізу.

Х. Дойч базує свої спостереження жіночого едипового комплексу та комплексу кастрації на концепціях З. Фрейда та К. Абрахама, протиставляючи фемінінну та маскуліну психосексуальність за критеріями пасивності / активності, мазохізму – садизму. Учена фіксує в жіночому психосексуальному «характері» нарцисичну образу й розчарування – «кастраційні симптоми» конфлікту між лібідозним та репродуктивним потягами [119; 49 – 50], адже основні репродуктивні «події» – дефлорація, менструація, пологи тощо – травматичні для жіночого тіла й психіки [119; 29]. К. Хорні ці «травматичні» події жіночої сексуальності пов'язує з почуттями тривоги, відрази, бажання, ворожості, що супроводжують витіснений потяг до батька [524; 27]. Мазохістська домінанта фемінінної психосексуальності, обґрунтована Х. Дойч, К. Хорні, закладена в основу фемінінної психогендерної стратегії, а також актуалізована в ліриці.

Наукові здобутки З. Фрейда, Х. Дойч використала Н. Чодоров у студії «Відтворення материнства», синтезуючи психоаналітичний та гендерносоціологічний підходи у висвітленні психічної та соціальнорольової диференціації статей. Дівчинка ідентифікується з матір'ю, яка постійно перебуває поряд, шляхом прямого наслідування її ролі, хлопчик ідентифікується з батьком, здебільшого відсутнім удома, «заочно», що ускладнює емоційний контакт з ним [531; 33]. Н. Чодоров розрізняє специфіку ставлення до матері, образ якої загрожує Еґо залежністю, та до батька, від якого дитина ніколи цілком не залежала [531; 55]. Маскуліне ставлення до матері коливається в амплітуді від зневаги до виняткової любові й ніжності, батько сприймається як союзник у доланні материнського. «Бісексуальність» фемінінного едипового конфлікту, зумовлена, за Н. Чодоров, тяжінням до ідентифікації з матір'ю та потребою особистісного становлення шляхом сепарації від материнського [531; 51], поляризує фемінінне ставлення до матері в почуттях страху та емоційної прив'язаності. Образ батька у фемінінній психіці ідеалізується, але є емоційно другорядним [531; 58 – 59]. У дорослому житті жінки чоловіки можуть бути для неї пріоритетними еротичними об'єктами, але емоціонально так само другорядними. «Троїстість» емоційно-еротичних едипових взаємин жінки пояснює її прагнення дитини як «третьої» в

родині, кому буде адресована емоційно-комунікативна інтенція, а також її «потребу» в суперниці («третьої» в шлюбі, роль якої – реставрувати едипове суперництво з матір'ю) та в подрузі як емоційному конфіденті [531; 62]. Отже, фемінінна ідентифікація формується в тривалих емоційних стосунках з матір'ю, кристалізуючи риси, властиві фемінінному фенотипу: емпатичність, комунікативність, порозуміння, пріоритет співпраці.⁷⁷ У процесі маскулінної ідентифікації гальмується емоційний зв'язок, культивуються індивідуалізм, емоційна й комунікативна стриманість, життєва реалізація за межами родини [531; 52]. Зі студії Н. Чодоров впливає, що людина встановлює стосунки з дітьми, з особами протилежної статі відповідно до «первинного зв'язку» з матір'ю / батьком. Ці стосунки, виражені в ліриці, визначають маскулінне / фемінінне поетичне мислення.

Дж. Мітчелл, акумулюючи надбання фройдівського, лаканівського психоаналізу та фемінізму, осмислює едипову специфіку тріади батько – мати – дитина, де батько завжди буде «третім поняттям» (бо символізуватиме Закон, культуротвірні вимоги суспільного устрою), яке втручається в природну «двоїстість» мати – дитина як амбівалентну цілісність Я та Іншого [301; 428]. Едипова реакція дитини в цьому «трикутнику», за Дж. Мітчелл, залежить від статі: хлопчик, прагнучи посісти місце батька біля матері (учена підкреслює культурно-символічну значущість «місця / значення батька» як уособлення Закону), змушений під загрозою «кастрації» прийняти Закон, тобто *визнати* «владу батька» й сформувати Супер-его, символічно спокутуючи свою провину (бажання батьковбивства) [301; 431, 433]. Дівчинка, символічно спокушена батьком, дізнається про свою жіночу долю – уособлювати «природне», «ірраціональне» й «сексуальне», тому підкорюється Законові як його «заперечення», розвиває нарцисизм, повертається до ідентифікації з материнським – «вчитися мистецтву любові й примирення» [301; 440–401].

У психоаналітичних студіях К. Хорні переосмислені андроцентричні погляди фройдизму на психічне життя жінки. Першопричиною жіночого комплексу кастрації постає не заздрість до пеніса, а невдала ідентифікація з батьком, розчарування в лібідозному потязі до нього [524; 26]. Почуття жіночої меншовартості, на її думку, – нав'язана андроцентричною ідеологією ілюзія, яка виправдовує заздрість чоловіків до материнства, що зумовлює його знецінення ними [524; 29–35]. Водночас комплекс меншовартості жінки, хоча й підсилений соціально, має психічні витoki в едиповому конфлікті. Статева відмінність едипового комплексу, за К. Хорні, полягає в тому,

⁷⁷ Факт, що «жінка виховує жінку жінкою», забезпечує психосоціальне відтворення материнства, бо дівчинка, яка зростає й ідентифікується з матір'ю, засвоює і її емоційно-комунікативну «стратегію турботи», тому буде прагнути утворити аналогічну родину задля реставрації психічного зв'язку мати – дитина [531; 63 – 68]. Отже, процеси жіночої ідентифікації Н. Чодоров характеризує як «відносини», а чоловічі – як «заперечення відносин» [531; 35].

що «хлопчик відмовляється від матері як сексуального об'єкта через страх кастрації, але <...> утверджується в ролі чоловіка», а дівчинка «не лише відмовляється від батька як сексуального об'єкта, але й відмовляється від жіночої ролі»⁷⁸ [524; 38–39]. За К. Хорні, варіативний у своїх виявах *комплекс маскулітності* жінки стає причиною недооцінки нею сексуальних стосунків, заздрості до чоловіків (тобто визнання їхньої переваги), знецінення чоловіків і їхньої діяльності, ворожості до них, переживання у послідовності, ревнощів тощо [524; 45–48]. Ці психічні характеристики, отже, однозначно маркують фемінінний психотип.

К. Хорні розглядає психічні підвалини потягу до материнства – інстинктивного, зумовленого соматичними імпульсами [524; 75]. Його не можна уникнути, лише випіснити, зокрема й сублімувати у творчості. Блокують потяг до материнства страх смерті від пологів, едипова ненависть до вагітної матері, що інспірує страх її «відплати», відроза до «травмованої» жіночої фізіології [524; 138] та інші причини, що пояснюють амбівалентне ставлення до материнства у фемінінній психіці. Фрустрація потягу до материнства в почуттєвому модусі бажання, страху, провини, віктимності – одна з ознак фемінінної поетикальної стратегії його рефлексії. К. Хорні торкається проблеми ставлення матері до сина та до доньки, яке відбиває її едипові почуття до своїх батька та матері, позначені любов'ю і ворожістю, ревністю та образою [524; 147–148]. Досліджуючи шляхи формування жіночості в пубертаті, К. Хорні зазначає можливі відхилення від норми (квазіфемінінність) [524; 198 – 208], які можна узагальнити в типах: а) «інтелектуалки», яка прагне рівності з чоловіками, недооцінює інтимну сферу стосунків; б) жінки-«донжуана», яка використовує чоловіків, переоцінює значущість інтимної сфери; в) «пофігістички», яка недооцінює і професійну, й інтимну сфери реалізації, але переживає самотність, безсенсовість, непотрібність; г) «лесбійки», яка недооцінює лише гетеросексуальні стосунки. Квазіфемінінна психічна палітра частково відображена в сучасній ліриці, зокрема А. Позднякової, Л. Таран, І. Шувалової.

Диференціацію маскулітної та фемінінної психіки поглиблюють досліджені К. Хорні механізми переживання страху. *Маскулітний страх* у різних аспектах пов'язаний із сексуальністю. Його причини: а) сексуальна залежність від жінки, її сексуальної привабливості; б) заздрість до жіночих принад; в) генітальна тривога (жінка володіє геніталіями чоловіка під час статевого акту; мати «каструє» за інцест); г) базальна тривога від зближення материнського / жіночого та танатального (хто дає життя, той і відбирає;

78 Осмислений К. Хорні психічний феномен відмови від жіночості перегукується з концепцією «чоловічого протесту» А. Адлера як визнання обома статями переваги маскулітності [6; 171 – 174], а також із заувагою Дж. Мітчелл, що «обидві статі не хочуть мати стосунку до жіночості», яка, отже, є «витісненим суспільним станом», хоча її «симптоми» виявляються в «істеричному бунті» проти Закону Батька як у чоловіків, так і в жінок [301; 439].

відтік енергії після коїтусу): д) «виконавча» тривога (едиповий страх не задовольнити матір через генітальну диспропорцію, бути відштовхнутим і осміяним; невідворотна «виконавча» фрустрація потягу до матері як нарцисична травма може спричинити садистську установку чоловічої сексуальності⁷⁹ або відмову від чоловічої ролі) [524; 109–111]. Страх є причиною боротьби чоловіків за владу над жінками, а також знецінення, депривації або глоризації чоловіками жіноцтва, адже ні «захоплююча», ні «жалюгідна» істота не становить загрози [524; 85, 104]. Страх зумовлює гомосоціальність та інструментальну поведінку чоловіків, якою вони доводять «виконавчу» спроможність й перевагу [524; 83 – 86]. *Фемінінний страх* теж спричинений сексуальністю і фізіологією (дефлорація, пологи) і пов'язаний з: а) вагінальною тривогою – можливою фізичною деструкцією⁸⁰ (від прориву, наглої навали тощо); б) тривогою щодо власної «нормальності» як у реалізації жіночої ролі (фертильності), так і соціальних очікувань⁸¹ [524; 98, 152]. К. Хорні висновує, що «страх чоловіка перед жінкою – генітально-нарцисичний, тоді як жіночий страх перед чоловіком – фізичний» [524; 128]. Отже, у студіях К. Хорні цінні для гендерного психоаналізу (і літературознавства): а) феміноцентричне розуміння едиповості; б) прикладна типізація феміних моделей поведінки, що теоретично обґрунтовує формування анормативної фемінінності; в) розгляд стосунків жінки та чоловіка, жінки та дитини, що увиразнює референційну політику фемінінності / маскулінності; г) аналіз страхів, тривог жінок / чоловіків, що визначають маскуліні / фемініні психогендерні стратегії. Ці здобутки вченої важливі для концептуалізації маскуліної / фемініної поетикальних стратегій та техніки письма.

Виразно диференційовані маскуліні / фемініні особливості становлення психіки в психоаналізі М. Кляйн.⁸² Початок едиповості вона вбачає в лібідозно-агресивному ставленні дитини 0–2 років до материнських грудей, яка одночасно прагне насолоди та поглинання, пожирання, розшматування (грудей, потім материнського тіла) [211; 294, 296]. Оральна фрустрація (бо немов-

79 Садистська установка виявляється навіть у «фалічному» інструментарії – від мотиги до ракети, що його винайшли чоловіки й садистично спрямували на природу як аналог материнського / фемінінного.

80 Страх вагінальної деструкції спровокований підсвідомим очікуванням відплати за ворожість до матері за законом таліону або уявним наслідком генітальної диспропорції під час реалізації едипових бажань [524; 124 – 125].

81 Сумнівні жінки в її «нормальності» піділені конфліктом між гендерною роллю та особистісною реалізацією, що часто змушує відмовитися від останньої, переорієнтуючи своє сексуально-репродуктивне завдання, або, навпаки, відмовитися від жіночої ролі [524; 150 – 160].

82 М. Кляйн виходить з підсвідомого знання немовляти про тип своїх геніталій (пеніс чи вагіна), про статевий акт як з'єднання геніталій, потенційну репродуктивність, статево полярність батьків; один з яких однієї статі з немовлям, а другий – іншої, про можливе покарання за власну агресію щодо батьків (кастраційна тривога) [212; 54, 58]. Дослідна установка М. Кляйн не видається дивною у світлі юнгівського визначення архетипу як віддзеркалення інстинкту, отже, і соматико-фізіологічних реалій. Тілесні відчуття немовляти, отже, можуть продукувати в його психіці неусвідомлені уявлення про власні геніталії і под.

ля бажає *безкінечного* задоволення) переорієнтовує лібідо, що розвивається, на пеніс батька, формуючи залежно від міри задоволення або фрустрації первинні образи (імаго) «хорошої» та «поганої» матері, «хорошого» та «поганого» батька, які інтерналізуються як об'єкти первинної ідентифікації дитини. Розщеплення в її психіці імаго матері та батька провокує агресію до їхніх «поганих» іпостасей, страх їхньої «помсти» й водночас утрати їхньої любові внаслідок власної ворожості, почуття провини за неї, прагнення знайти ідеальний лібідозний об'єкт (або відновити раніше атакований) [212; 52–54].

М. Кляйн в осмисленні *едипового комплексу хлопчика* відштовхується від його ворожості до батька через суперництво за матір, крім того, виділяє такі психоеволюційні форманти в разі домінування образів «хороших» матері, батька, як: а) симбіоз «позитивних» (маскулінних) та «інтровертивних» (фемінінних) установок у бажанні мати від батька дітей або самому запліднювати; б) уявлення про власні «хороші нутроці» (йї пеніс), що стимулює подальший психічний й інтелектуальний розвиток, веде до репарації батьківських образів, знижує ворожість щодо них і в результаті: в) збільшує довіру до батька, сприяє ідентифікації з ним, закріплюючи маскулінну установку. У разі домінування образів «поганих» матері, батька в едиповому комплексі хлопчика, за М. Кляйн, у його психіці посилюється кастраційна тривога, зумовлена уявленнями про: а) «погані нутроці» матері і свої власні, що посилює деструктивність і ворожість до неї, а також стимулює ідентифікацію з «поганим» пенісом батька, «союз» з ним проти матері; б) можливе переслідування й відплату батьків за агресію щодо них, передусім через атаку на його геніталії. Джерелами кастраційного страху хлопчика, отже, є уявлення про самодеструкцію через: а) генітальний потяг до «поганих нутроців» матері; б) інтроверсію «поганого» батьківського пеніса, що підсилює садистський потяг; в) помсту атакованої ним раніше батьківської фігури; г) можливість утратити чи зруйнувати інтровертовані любовні об'єкти (батьків і майбутніх дітей) [212; 56–58].

У більш ранніх студіях едиповості (1928 року) М. Кляйн фокусує увагу на «комплексі фемінності», який переживає хлопчик на доедипових стадіях розвитку, що виявляється в ідентифікації з матір'ю, заздрості до неї через прагнення мати дітей і репродуктивні органи, що сполучається з деструктивними імпульсами зруйнувати її тіло (як і пеніс батька, що уявляється уміщеним у нього). «Комплекс фемінності» провокує відчуття неповноцінності (аналог комплексу кастрації), страх відплати (репресії Супер-его); у результаті тривожність схиляє психіку хлопчика до ідентифікації з батьком [211; 297 – 300]. Солідаризуючись з М. Чедвік, М. Кляйн фіксує такі наслідки «комплексу фемінності» в маскулінній психіці, як нарцисична переоцінка власного пеніса, інтелектуальне суперництво з жінками, агресивність і презирство до них [211; 299].

Відмінність *едипового комплексу дівчинки*, за концепцією М. Кляйн [212; 58–61], зумовлена «рецептивною» природою її геніталій. Соматико-психічне бажання увібрати пеніс, на думку ученої, провокує «заздрість», прагнення володіти ним або його символічними заміниками (передусім дітьми). За домінування імаго «хороших» батьків у дівчинки посилюється захоплення пенісом (що презентує батька) й ніжна вдячність до щедрих материнських грудей. Амбівалентним психічним рушієм є тривога дівчинки про свою фертильність, що протиставляє її «всемогутній» матері як суперниці, яка вже має і «пеніс», і дітей. Бажання дівчинки їх привласнити продукує її заздрість, агресію до матері і страх відплати, що переживається як тривога за власні «хороші ну-трощі» (і майбутню дитину).⁸³ Домінування тривоги за власне «внутрішнє», за М. Кляйн, стимулює концентрацію емоцій і фантазій феміної психіки навколо внутрішнього світу [211; 301], [212; 59]. Отже, мати, яка переслідує, – основне джерело тривоги для феміної психіки й основний фактор ставлення до батька. За умови інтерналізації образу «хорошої» матері тривога долається й посилюється ідентифікація з материнським, що властиво для «позитивного» едипового конфлікту. У його «інвертованому» варіанті страх материнського стимулює бажання дівчинки мати власний пеніс, що веде до маскуліної установки й ідентифікації з батьківським. М. Кляйн відзначає особливість формування Супер-его дівчинки: комбінування феміної установки на інтерналізацію батьківського пеніса в майбутніх дітях (що виявляється в обоженні батька й підкоренні йому) та маскуліної установки як намагання дорівнятися до батька. Кастраційна фрустрація може вилитися в ненависть не лише до матері, жіночої ролі загалом, що веде до недооцінки власної репродуктивності, а й до батька, усіх чоловіків [211; 303]. Перипетії едипового розвитку феміної психіки, за М. Кляйн, формують суперечливі моральні позиції, що коливаються від дрібних ревнощів і заздрості до повної самовіддачі і жертвовності, зокрема перебільшеної вдячності «першому» чоловіку [211; 305], завищеної оцінки любові. Страх відплати за деструктивні потяги до матері виливається, на думку ученої, у фемініну тривогу за власне тіло, його красу й привабливість (як свідчення його неушкодженості) [211; 303–304].

Окреслені М. Кляйн природні константи маскуліної психіки при «позитивному» едиповому комплексі визначають, на наш погляд, такі конститутивні континуальні (бо в основі психіки зберігається амбівалентність первинних почуттів) якості *маскуліності*, як:

83 У концепції феміної едиповості 1928 року М. Кляйн фіксує коливання психіки дівчинки між материнською та батьківською ідентифікацією внаслідок агресивних імпульсів щодо її тіла, заздрості щодо материнства, ревнощів, страху відплати, а також пробудження рецепційних генітальних імпульсів, які переорієнтують її лібдо на батька й ведуть до фрустрації. Учена зазначає, що страх матері штовхає дівчинку до ідентифікації з батьком і провокує компенсаційну любов до матері, якій однак протидіє відкрита внаслідок епістемофілічних зусиль власна «кастрованість», яка провокує ненависть до матері й унеможлиблює ідентифікацію з батьківським, що остаточно повертає її до ідентифікації з материнським [211; 302].

а) лібідозний потяг до матері, що відповідно до ідентифікації з батьківським трансформується в бажання «віддати» їй власний «хороший зміст», – страх матері через переслідування її «поганим» аспектом, що загрожує узалежнити Его, та через загрозу помсти батька як суперника;

б) інструментальна потенційна активність, зумовлена ідентифікацією з батьківським як безмежно могутнім, – інструментальна тривожність, виявлена в аспектах «виконавчої» (репродуктивної, креативної, захисної, здобувальної тощо) неспроможності;

в) фаллоцентрична егоцентрична установка (зокрема і як інтелектуальний реванш) – гострий страх деструкції («кастрації») фалічності як «утрати» Его або його атрибутів – свідомості, сили, свободи, самостійності, а також фертильна заздрість.

Вроджені константи феміної психіки при «позитивному» едиповому комплексі визначають базові континуальні якості *фемінінності*:

а) лібідозний потяг до батька, що за умови ідентифікації з материнським реалізується як прагнення оволодіти «пенісом» та його заміниками (передусім дітьми, але також чеснотами, уміннями тощо), іншими словами, «стати вмістилищем для батька» – фертильна («кастраційна») тривога, що посилена невідомістю щодо «якості» власного «нутра»;

б) концентрація на власному внутрішньому світі як «таємниці», що інтенсифікує споглядально-рефлексивну домінанту, – залежність від зовнішнього світу (потреба мати любов);

в) заздрість до могутньої й містичної матері, суперництво з нею, що стимулюють ідентифікацію з материнським, – страх матері через загрозу її помсти шляхом деструкції тіла, нутрошів, перманентна тривога від невідомості щодо власної фертильності.

Перелік якостей маскулінності / фемінінності, який впливає з трактування едипового комплексу М. Кляйн, не є вичерпним, але дозволяє взяти його за основу для обґрунтування відмінностей авто- і світовідчуття в маскулінній / фемінінній ліричній свідомості.

Як видно з психоаналітичних концепцій (пост)фрейдизму та юнгіанства, у яких приділено увагу статевим відмінностям психосексуальної еволюції, едипів комплекс є об'єктивним природним фактором, що впливає на гендерно-психічний (отже, і соціокультурний) диморфізм статей. Для гендерного літературознавства важливо те, що едипів комплекс: а) закладає фундамент психічного розвитку (творчої) особистості; б) не залежить від соціокультурних змін, отже, є надійним диферентом константних психічних структур маскулінності / фемінінності; в) проєктується у філогенетичну царину, що увиразнює його сублімативний потенціал; г) представлений у (під)свідомості як почу ттєвий, поведінковий комплекс, який позначається

на світомоделюючій, референційній, презентаційній політиці (ліричного) суб'єкта, водночас складає контент художнього твору, передусім ліричного.⁸⁴ Едипів комплекс на рівні онтогенезу дозволяє диференціювати психосексуальність чоловіків / жінок, але об'єктивний, сталий, базовий характер цієї диференціації дає підстави виділити феноменальні ознаки, які лежать в основі маскулінного та фемінінного психотипів (уже не пов'язаних безпосередньо з чоловічою та жіночою статями) і – ширше – в основі маскуліності / фемініності як «інваріантних» антропологічних категорій. Гендерне літературознавство вивчає поетику, текст, отже, має критерій статі автора за факультативний, однак під час концептуалізації маскуліності / фемініності як поетикальних категорій актуалізуються психіко-поведінкові реакції ліричного суб'єкта, що відповідають маскулінному / фемінінному психотипам, сформованим едиповим досвідом.⁸⁵

Психологічні та психоаналітичні дослідження дозволяють звузити коло буттійних реалій та відношень, особистісна (і художня) рецепція яких залежить від гендерної ідентичності суб'єкта, отже, і від маскулінного / фемінінного едипового досвіду. Ці реалії корелюють з інтимно-особистісною сферою життя людини, у якій «віссю координат» є *дихотомія Я* (суб'єктна авторорецепція) – *Інший* (рецепція об'єкта). Між полюсами цієї дихотомії актуалізована низка смислових епіцентрів, що концептуалізують *реалії*: тіла й тілесності («свого» та «чужого»), сексуальності, матері та материнства (батьківщини, природи), батька та батьківства (Бога, закону), смерті, репродукції, а також *ставлення* до них, виражене в *почуттях* любові, агресії (ворожості), емпатії, страху, провини, заздрості, ревнощів, розчарування, образи та амбівалентних *ситуаціях* атаки – жертвопринесення, переступу – покарання, бажання – фрустрації. Диференціація цих відношень і почуттів, об'єктивно зумовлена відмінностями у світовідчутті й психіці носіїв маскулінного / фемінінного психотипу, дає підстави для гендерної типології ліричної свідомості.

84 Едипів комплекс актуалізований у гендерно-психологічному дослідженні літератури на рівні: а) трансляції едипового досвіду автора / наратора / героїв; б) картини світу як системи міжособистісних взаємин, життєвих стратегій та пріоритетів; в) пережитих почуттів, стосунків, поведінки. Для лірики, поетика якої ґрунтується на вираженні ліричного переживання, найактуальнішим є останній рівень.

85 Під час гендерної диференціації поетики едипів комплекс варто розрізняти: а) за ступенем оприявлення конфлікту: експлікований («Цар Едип» Софокла) – закамфований («Гамлет» В. Шекспіра); б) за характером його відображення у свідомості суб'єкта: усвідомлений – трансформований шляхом застосування захисних механізмів: заміщення, переносу, заперечення, витіснення; ізоляції тощо (див. [508]); в) за відповідністю гетеросексуальній нормі: позитивний – інтровертований (якщо залишати в полі уваги статі суб'єкта); ґ) за статевою ідентичністю автора: автентичний (наприклад, поема «Петрусь» Т. Шевченка) – зімітований (його балада «Утоплена»). В усіх формах елементи маскуліної / фемініної едипової ситуації можуть маркувати гендерну поетику. За умови абстрагування від статі автора ситуація перверсивного або зімітованого едипового комплексу дозволить маркувати текст відповідно до зафіксованої в ньому психічної реальності.

2.3. Гендерно-психологічні маркери поезики / письма ліричного твору

Особливості авторської свідомості та ліричного переживання, що здобувають гендерне маркування у світлі таких гендерно-психологічних чинників, як гендерна ідентичність, психотип, едіпова ситуація, визначають специфіку поетикальної стратегії та техніки письма. Експлікованість або латентність гендерних поетикальних ознак зумовлена не лише суб'єктивними факторами, зокрема, енергетично-сублімаційним (актуалізація гендерно-психологічних «сми́слів» у творчості під впливом накопиченого лібідного потенціалу в репродуктивному віці митця) та комунікативним (його бажання чи можливості ці «сми́сли» артикулювати), а й поетикальними: жанрово-тематичною заданістю тексту та його стилістикою – використанням наративного «коду», що може транслювати, приховувати або змішувати ознаки маскулінного / фемінінного гендерлектів.

Тематичний фактор експлікації гендерного типу поезики / письма в царині лірики виявляється в актуалізації *концептосфер*⁸⁶ (сми́слових «полів»), які, прямо чи асоціативно вказуючи на реалії дійсності через образи, мотиви, транспонують ліричне переживання в чуттєво / мисленнєво перцептивні словообрази. Концептосфери окреслюють коло об'єктів ліричної рефлексії. Вони мають різний потенціал експлікації гендерних «сми́слів»,⁸⁷ що залежить від онтологічної «належності» рефлексованої реалії та ступеню вираження суб'єктивності в ліричному творі – високого в інтеріорній (особистісній) рефлексії й низького – в екстеріорній (позаособистісній).⁸⁸ Найменший потенціал вираження гендерних сми́слів мають концептосфери макрокосму, моралі, політики, суспільства тощо, осягнені екстеріорно, абстраговано від чуттєвого досвіду ліричного суб'єкта у філософському, етичному, дидактичному, громадянському модусах. Зазначена тематика й

86 Концептосфера складеться з комплексу концептів. Зміст останнього поняття окреслюють як результат зіткнення значення слова з особистим досвідом людини, як «квант» її картини світу, як образно-реальну взаємодію суб'єкта й реальності, як буттєве «однинцю» інтеріоризованого досвіду, який відбиває стосунки людини зі світом [405; 179]. Словообрази – текстуальні презентації концептів – формують семіосферу.

87 Концептосфера, де сконцентровані гендерні «сми́сли», не зливається з поняттям «гендерна концептосфера», що функціонує в гендерній лінгвістиці й означає систему соціокультурно зумовлених уявлень, установок, які стосуються якостей, атрибутів, норм поведінки обох статей та їхнього вербального вираження типу «чоловік», «чоловічість» / «жінка», «жіночість» (Є. Сапогова, А. Кириліна).

88 Інтеріорна (або суб'єктна, особистісна) лірична рефлексія скерована на художнє переломлення особистісного досвіду ліричного суб'єкта, а екстеріорна (або позасуб'єктна) – «зовнішніх» щодо його особистості реалій, не пов'язаних прямо з його чуттєвим досвідом. Наприклад, рефлексія любові може бути інтеріорною, тобто об'єктивувати в тексті пережите ліричним Я почуття, та екстеріорною – транслювати (частково) абстраговані від особистого досвіду аксіологічно-когнітивні уявлення про любов як моральне почуття.

спосіб її ліричної репрезентації нейтралізують гендерно-психологічні відмінності поетики.⁸⁹ *Найбільший потенціал* – у концептосфер, дотичних до інтимно-особистісного буття суб'єкта (його характеру, психіки, життєвої реалізації, інтимного, фізіологічно-соматичного досвіду), відрефлектованого інтер'єрно, отже, з більшим ступенем оприявлення своєї гендерної «ментальності». У ліричному осягненні природи, мистецтва, моральних засад щастя, любові, смерті тощо трансляція гендерних «сміслів» залежить від інтер'єрного / екстер'єрного характеру рефлексії.

У ліриці немає «чоловічих» та «жіночих» тем, але через наявність гендерно-психологічних особливостей маскулінності / фемінінності можна твердити, що базування техніки письма на суб'єктній, інтер'єрній рефлексії особистісного виміру буття більш характерне для фемінінної ліричної свідомості, водночас актуалізація «не-особистісних» концептосфер притаманна маскулінній техніці письма через пріоритетність соціокультурної (позаприватної) реалізації в маскулінній психогендерній стратегії, а також страх відвертості, саморозкриття (з указаних вище психологічних причин) у маскулінному психотипі. Крім того, запотребовані в ліриці концептосфери корелюють з єдиновими стратогемами: Бог, світоустрій, мораль, закон, право, влада, обов'язок, свобода тощо ґрунтовані на батьківській «матриці», а хаос, природа, нація, побут – на материнській, отже, позасуб'єктна або суб'єктна лірична рефлексія цих реалій оприявнює характер зв'язку з батьківською / материнською фігурою, маркуючи в такий спосіб маскулінну / фемінінну поетику та техніку письма.

Гендерне маркування поетики ліричного твору виявляється в організації *ліричного наративу*, зокрема актуалізації ознак маскулінного / фемінінного гендерлекту. Чільними гендерними критеріями ліричної нарації є: а) спосіб, або модальність організації повідомлення; б) семантико-синтаксична структура фрази; в) ритміко-інтонаційні особливості. Стилистика письма водночас зумовлена не лише маскулінною / фемінінною комунікативною стратегією, а й стильовими, ментально-культурними впливами.

У гендерній лінгвістиці (лінгвогендерології) відмінність мовлення жінок і чоловіків, зокрема в стратегічно-комунікативному, ситуативно-контекстуальному аспектах, не ставиться під сумнів [73: 459]. У вітчизняній лінгвогендерології, як і в гендерному літературознавстві, переважає соціо-конструктивістський підхід, домінує феміністична проблематика в модусі ресентименту (Вал. Корольова, Т. Смирнова, Л. Ставицька, Ю. Федотова), вивчається мовлення *чоловіків і жінок*,⁹⁰ а не *маскулітне й фемінітне мов-*

89 Прикладом «нульової» експлікації гендерного «сміслу» є сонети Е. Андіївської 1990 – 2010-х років, космологічно-трансцендентна тематика яких, переломлена крізь деперсоналізовану суб'єктивну призму, максимально абстрагована від особистого чуттєвого досвіду ліричного суб'єкта.

90 І. Жеребкіна виводить особливості жіночого мовлення на засадах жіночого письма («за версіями») Г. Сіксу, Л. Ірігаре: виражальність, «виступання за межі встановлених значень» (не-раціональність),

лення. Його ознаки здебільшого констатуються, але не пояснюються психотипічними особливостями.

Наративну стратегію жіноцтва феміністично налаштовані вчені вивчають на основі еґо-документів: автобіографій, щоденників, листів, інтернет-повідомлень тощо (М. Мейсон, Дж. Ватсон, Е. Елінек, С. Фрідман, І. Савкіна, Н. Пушкарьова, М. Варикаша, О. Горошко, Г. Улора та ін.). Так, жіночим автобіографіям властивий багатовимірний та фрагментарний образ Я, хоча й без відчуття аутсайдерства, «інакшості», що змушує доводити власну самоцінність та тожсамість [619; 13], артикулювати особистісний досвід (спроєктований на досвід гендерної групи – жіноцтва), який свідомо чи несвідомо протиставляється офіційній історії. Хронологічну послідовність наративу змінює емоційна послідовність описаних подій, тому поширений сурядний зв'язок за принципом «і... і..., і..., і...» [137; 557–558]. У фемінінному наративі Я розщеплюється на Я-для-себе та Я-для-інших (відповідно до гендерних канонів), його вирізняють також наявність комуніканта-конфідента Ти, контекстуальна (підтекстова) адресація батьківській інстанції (батьку, чоловіку), істеричність як «розрив» між легітимним жіночим дискурсом та репресованою тілесністю, що проривається на поверхню тексту (цей «генотекст» виявляється в подробицях, ритмі, умовчаннях тощо) [401; 399–401]. М. Варикаша розрізняє чоловічі та жіночі діаріуші за змістом снів, ступенем відвертості в розповідях про сексуальні бажання й пригоди, у висловленому ставленні до сексу, тілесності (власної та Іншого), що зумовлені соціокультурно та психологічно [52; 125–132]. Отже, в еґо-жанрах, які на відміну від художнього письменства були віддавна легітимними для жіноцтва, експліковані тематичні, самопрезентаційні, наративні, комунікативні, стилістичні, навіть позавербальні особливості маскулінного / фемінінного письма, що актуальні, зокрема, і в царині ліричної творчості.

У західній гуманітаристиці поширені науково-популярні розвідки (наприклад, Дж. Грея, Р. Лакофф, Д. Таннен та ін.), де осмислені проблеми взаємин статей, зокрема й через різні комунікативні стратегії. Робін Лакофф дійшла висновку, що жінки (а також чоловіки з низьким статусом) говорять так званою «безвладною мовою», яка виражає відсутність авторитету. Такій мові властиві нерішуча інтонація, пом'якшені лайливі форми, твердження, сформульовані як запитання. Фіксуючи численні ситуації комунікативного непорозуміння статей, Дебора Таннен протиставляє мовну поведінку жінок

тілесність / принцип бажання, незавершеність (неструктурованість), «асинтаксичність», екстатичність, сенсорність [134; 154 – 155]. І. Жеребкіна помічає, що за цими ознаками Г. Сіксу зближує жіночий голос з дитячим, що відтворює переживання світу в його чуттєвій даності, а не в абстрагованих поняттях, а Л. Грігаре вважає його водночас міметичним і пародійним, адже, щоб звучати, він апелює до «чоловічого» дискурсу в культурі, але водночас і заперечує його монологізм своєю не-фаллоцентричністю, не-ієрархічністю [134; 176 – 177]. Розуміння «мови» в їхніх роботах означає швидше дискурс суб'єктивності, а не конкретну мовленнєву стратегію.

і чоловіків як націлену на взаєморозуміння та самоутвердження відповідно. Стратегія взаєморозуміння вмотивовує схильність до особистісних тем, вираження співчуття, егалітарність у діалозі, витримку в бесіді, применшення власних досягнень, пріоритет гармонійних стосунків і другорядність інформативності чи правдивості сказаного тощо. Стратегія самоутвердження дозволяє чоловікам установити комунікативну «ієрархію» і підтримувати власний статус перевагою імперативів, перериванням мови іншого, надто довгими промовами або мовчанням, уникненням особистісних тем, але водночас перебільшенням власних досягнень [453]. З висновків Д. Таннен випливає психічна й соціальна зумовленість маскуліної / фемініної комунікативних стратегій, яку варто враховувати й в гендерній типології письма.

Українська лінгвогендерологія спирається на результати спостережень Р. Лакоффа, С. Ромейн, Д. Таннен, Д. Спендер та ін. Так, О. Горошко на їхній основі диференціює чоловічі та жіночі мовленнєві стилі: *жінка* зацікавлена в продовженні бесіди (тому ставить запитання з неінформативною метою), вона боїться образити, принизити співрозмовника, тому уникає вербальної агресії, застосовує інтонації вибачення, прохання, вона згодна слухати, у разі незгоди – мовчати; *чоловік* цінує інформативність бесіди, частіше перериває співбесідника, вербальну агресію трактує як заохочення для подальшої дискусії, намагається керувати плином бесіди, ініціює початок розмови, зміну тем, наміри і вимоги виражає прямо, його монологи довші, він менш схильний до компромісів, прагне досягти конкретного результату розмови, частіше жартує⁹¹ [98; 531 – 533]. Схожі комунікативні стратегії статей зафіксувала й О. Пчелінцева [370; 118–120]. Широкий спектр вербальної поведінки жінок і чоловіків навела Л. Ставицька: *жінки* а) відволікаються на ситуативні деталі, побічні теми, тобто мають здатність до «асоціативного зісковзування» (принцип «розірваного» синтаксису), б) володіють «маніпулятивними техніками мови, алюзіями, паралельними смисловими рядами», в) досягають емоційності мови просодичною експліцитністю (висота тону, сила голосу, довгота), експресивною лексикою, демінутивами, гіпертрофованими оцінками, г) орієнтуються на прості, конкретні мовні ситуації; *чоловіки* а) намагаються зберегти структурованість розмови, надаючи перевагу коротким реченням; б) тяжіють до абстрактних висловів, несподіваних асоціацій, нестандартних мовних зворотів, також до вживання обсценної лексики, що «є не тільки й не стільки показником безкультур'я, скільки знаком чоловічої корпоративності» (що вмотивовує і превалювання займенника «ми») [427; 31–33]. Російська лінгвогендерологія (Є. Земська, І. Кавінікі-

91 Дослідники відзначають легкість імітації чоловічого стилю мовлення жінками передусім в царинах науки, політики, державних і громадських справ особливо під тиском соціального очікування, однак указують і на подвійні стандарти оцінки їхнього мовлення: жінка, яка говорить як чоловік, втрачає жіночість.

на, А. Кириліна, Т. Крючкова та ін.) дійшла схожих висновків, акцентуючи орієнтацію жіночого мовлення на психологічний комфорт, притаманні йому гіперболізовану експресивність (надмір вигуків, інтенсифікація позитивної оцінки, риторичні запитання, емоційні, сенсорні оцінки, використання слів на позначення почуттів, емоцій, дієслів на вираження емоційно-психічних станів), модальність невпевненості на відміну від чоловічого мовлення з його апеляцією до професійного досвіду, термінологічністю, точністю номінацій, раціоналістичністю оцінок, емоційною стриманістю.

Спостереження лінгвістів здебільшого збігаються з результатами психологічних досліджень мовленнєвої поведінки статей. Є. Ільїн протиставляє комунікативні характеристики маскулітного та фемінінного фенотипів за низкою критеріїв, окремі з яких актуальні під час гендерної диференціації техніки письма, а саме: а) *провідна тенденція комунікації*: змагальність, схильність до маніпуляцій (маскулітний тип) та висока потреба в спілкуванні, поступливість, емоційна чутливість, довірливість, нерішучість, стратегія вмовляння (фемінітний тип); б) *спрямованість комунікації*: досягнення успіху, задоволення потреб (маскулітний тип) та гармонізація стосунків (фемінітний тип); в) *вербальні засоби*: логічність, чіткість висвітлення проблеми, владність, гучність (маскулітний тип) та емоційність, непослідовність, оціночність (фемінітний тип); г) *індивідуальні особливості мовця*: відстороненість від інших, суворість в оцінках, низька толерантність, самовпевненість, авторитарність, егоцентризм, прямолінійність, високий самоконтроль (маскулітний тип) та відкритість, доброзичливість, емоційна дезорганізація мислення, обережність, сором'язливість, м'якість, недовірливість, орієнтація на свій внутрішній світ, наївність, низький самоконтроль, вразливість (фемінітний тип) [175; 551].

У ліриці функціонування «мовної свідомості» (термін О. Горошко) визначає особливості мовної картини світу. О. Сизова, досліджуючи шляхи передачі гендерних особливостей авторської ідентичності під час переказу, бере до уваги такі мовленнєві аспекти, як когнітивний, комунікативний та емоційний, які й окреслюють «мовну свідомість» суб'єкта й визначають стратегії її трансляції. Учена вводить поняття «гендерної парадигми» на позначення «комплексу лексико-семантичних, лексико-синтаксичних і стилістичних засобів з явною чи прихованою гендерною семантикою, у межах якого вербалізується гендерна ідентичність мовної особистості автора» [413; 7–8]. Фемінітними концептосферами та їхніми лексико-семантичними презентантами є «індивідуальні риси жінки, її роль у міжгендерних відносинах, її творче самовираження».⁹² Фемінітні

92 Ці концептосфери репрезентовані в ліричному творі через «лексемо-символи, до складу яких входить гендерна символіка, лексичні засоби з яскраво вираженою маскулітною або фемінітною атрибуцією, лексико-стилістичні засоби з традиційно нейтральною гендерною забарвленістю, які

мовна свідомість ґрунтується на стратегіях «мовчання» (що виділяла і Л. Ставицька), невпевненості, вираженої лексичними засобами, зокрема вставним «може», синтаксичними конструкціями *чи / чи, або / або* з заперечною часткою «ні», метафоричними конструкціями із семантикою невизначеності, а також на позитивній оцінці адресата [413; 14]. Емоційний аспект фемінного мовлення, здебільшого націленого на оприявлення жіночого досвіду, О. Сизова фіксує в специфічній метафоризації, паралелізації емоційних переживань, в особливостях інтонаційних засобів вираження художньої модальності, лексико-семантичних засобів передачі емотивного стану, використання інтимізованих займенників («мій»), прикметників («дорогий», «рідний»), лексико-морфологічних засобів (зокрема, демінутивів), засобу гендерної атрибуції (приписування певному іменнику граматичного роду (наприклад, «сонце» уподібнюється до чоловіка), стилістичних засобів – повторів, паралелізмів, інверсій [413; 15–16]. Чимало виділених у дисертації О. Сизової засобів диференціації жіночого поетичного мовлення доречно взяти до уваги під час окреслення фемінінної техніки письма.

Вираз гендерлектів у ліриці наштовхується на низку проблем: а) ліричний наратор, презентуючи власну суб'єктивність, надає перевагу індивідуальним засобам мовного самовираження, уникаючи гендерно маркованих мовленнєвих матриць; б) досвід інфантильного (догендерного) мовлення (мимовільно) реставрується у творчості (що часом створює ефект гендерної інверсії в тексті чоловічого авторства, адже інфантильне мовлення легітимне лише для фемінінного гендерлекту); в) вибір техніки письма залежить від комунікативної ситуації, об'єкта ліричної рефлексії, адресації, жанру, пафосу тощо. Систематизація гендерних мовленнєвих особливостей, наведених у різних методологічно та дисциплінарно орієнтованих джерелах, дозволить визначити ті риси маскулінної / фемінінної техніки письма, що зумовлені передусім константними (біопсихологічними), а не плінними (соціокультурними) чинниками.

Основні ознаки маскулінного гендерлекту, що лежать в основі відповідної техніки письма:

– наративізація маскулінної автопрезентації «Я – чоловік (батько, син, воїн, вчитель, вождь, пророк, подорожній тощо)» та актуалізація пов'язаних з маскулінною ідентифікацією концептів (типу війна, дорога, битва, зброя, слово, сила, слава тощо), у яких оприявлена орієнтація ліричного наратора на модель гегемонної маскулінності (батьківський ідеал);

в тексті можуть набувати статусу конструктів гендерної ідентичності, контрасти з явною або прихованою гендерною семантикою, епітети, метафори, порівняння, компоненти яких містять суцільно або частково гендерно забарвлену семантику» [413; 13].

– констатація ліричного суб'єкта власної контрнормативної маргіальної маскулінності (автопрезентаційні концепти типу «Я – бідняк, жебрак, безхатько, вигнанець, гульвіса і т.п.»);

– «алекситимія», або умовчання про пережиті емоції і стани, їхнє кодування в позасуб'єктних концептосферах або деперсоналізація задля приховування слабкості, залежності передусім від материнського «світу»; водночас можлива наративізація легітимних для маскулінності емоцій: ніжності до матері (природи, батьківщини і т.п.), до дитини, а також обурення, гніву;

– стверджувальна інтонація, імперативи, афоризми характеризують наратора як такого, що має владу, знання, дидактичний потенціал, засвідчують його успішну ідентифікацію з батьківським Законом;

– мовленнєва агресія, виявлена через мовну експресію (риторичні запитання, оклична інтонація), пейоративну образність, обценну лексику, утверджує домінантність, реалізує змагальність (маскулінна едипова ситуація, як зазначалося, стимулює «доведення» своєї маскулінності найочевиднішим способом – агресивністю);

– непоширені, змістовно компактні речення, але без умовчвань, часто констатаційна нарація, лаконізм якої контрастує із змістовною насиченістю, пов'язані з маскуліною психічною домінантою самоконтролю, гасію (як свідчення сили і впевненості), що підсилюється ідентифікацією з батьківським ідеалом;

– «комунікативна» мета ліричного «висловлення»: самоутвердження, символічне встановлення влади над адресатом, що зраджує змагальність маскулінності, підсилену едиповою «тривожністю», тому адресат є тим, кого треба переконати, повести з собою, підкорити, зранити / зцілити, отже, є об'єктом «маніпуляції»;

– емоційний темпоритм часом рвучкий, динамічний, оприявнює домінанту руху, активності інструментальної поведінкової стратегії.

Основні ознаки фемініного гендерлекту, визначальні для відповідної техніки письма:

– наративізація феміної автопрезентації «Я – жінка (мати, донька, господиня, кохана, коханка)» та актуалізація пов'язаних з фемініною психогендерною стратегією концептів (типу дім, дитина, сад, квіти, пісня, краса тощо), у яких експлікована психічна орієнтація на модель нормативної фемініності;

– наративізація автопрезентації типу «Я – поетеса, дивачка, самотня, відьма і т.п.», що підкреслює анормативну фемініну ідентичність нараторки, часто стимульовану її амбівалентним ставленням до материнства та жіночості;

– емоційність ліричного нарративу: власні емоції (здебільшого ті, які стосуються душевних переживань екзистенційного, естетичного, любовно-інтимного характеру) вербалізуються, фокусуючи в такий спосіб ліричну рефлексію на внутрішньому світі й особистому досвіді ліричного суб'єкта;

– експресивність мовлення, що досягається, зокрема, нагромадженням образів з емоційно-оціночним смислом, вигуків, повторів, ускладнених синтаксичних конструкцій, акустичних та ритмо-інтонаційних прийомів, паралелізмів тощо (на кшталт інфантильного образно-емоційного мовлення, збереженого у фемінінному гендерлекті завдяки соціокультурній толерантності);

– невизначеність, нечіткість, розпливчастість змісту ліричного нарративу, його фрагментарність, поліфонічність,⁹³ «ризомність», що досягається прийомами умовчання, поширенням фраз з питальною інтонацією, із семантикою невпевненості, евфемізмами та іншими засобами герметизації тексту (відповідно до орієнтації фемінінного психотипу на емоційно-інтуїтивне, ірраціональне осягнення світу);

– інфантилізовані мовленнєві структури на кшталт демінутивів, звуконаслідування, фантазійно-ігрового нарративу (тому сприяють затяжна едипова ситуація, яка дозволяє плавно поєднати дочірній та материнський досвід, а також інфантилізація фемінінного в культурі);

– «комунікативна» мета ліричного «висловлення»: сповідально-ретрансляційна самопрезентаційна, самоконструююча, тобто полягає в «оприявленні», «матеріалізації» власного Я, що зраджує фемінінний нарцисизм, самозакоханість (зумовлені пасивною гендерною роллю, відсутністю потреби «ставати» (жінкою), автосконцентрованістю фемінінності), отже, адресат – це той, кому можна довіритися, хто співчуватиме, співпереживатиме, захоплюватиметься, розрадить, тобто партнер у «комунікації».

Отже, гендерно-психологічна специфіка тематичних і стилістичних параметрів ліричної поезики / письма зумовлена соціально (гендерними ролями, стереотипами, установками тощо) та психічно (домінантами маскулінного / фемінінного психотипу, специфікою протікання едипової ситуації), водночас корегується художньо-естетичними (художній напрям, стиль, жанр тощо), історико-культурними факторами. Соціально-психологічні засади маскулінного / фемінінного гендерлектів, нарративних «стилів» відбиваються в техніці письма, що поряд з тематично-концептологічним вектором поетикальної стратегії рефлексії власного Я та світу

⁹³ Поліфонічність ліричного нарративу виявляється в «роздвоєнні» (діа- та полілогізації) висловлювання суб'єкта на «голоси», усі з яких транслюють його свідомість, підкреслюють її гетерогенність, шизофренічність. Такий нарратив зафіксований у ліриці Л. Кульбак, О. Слоньовської, О. Забужко та інших.

(Іншого) текстуально репрезентують авторську (ліричну) суб'єктивність, зокрема в аспектах її гендерної ідентифікації, психотипу й єдиної психоматриці. Ці виміри гендерно-психологічного «маркування» ліричного тексту синтезовані в поетикальних категоріях маскулінності / фемінінності. Під час розгляду специфіки їхнього вияву в українській ліриці ХХ ст. варто сфокусувати увагу на поетикальних стратегіях експлікації інтер'єрної рефлексії власного та чужого тіла, сексуального бажання, ставлення до материнської / батьківської фігур та власної дитини, а також до перспектив смерті, життєвої (творчої) реалізації.

Висновки до розділу 2.

Маскулінність / фемінінність як антропологічні константи (феномени) визначають життєдіяльність особистості, а як плінні дискурсивні конструкти (вияви цих феноменів) – визначаються життєвою (соціальною) практикою. Різні когнітивні плани цих понять зумовлюють дискусійність, неоднозначність їхнього наукового тлумачення, суперечливість їхнього «контенту», зокрема й у площині тексту. Актуальні для літературознавства дискурсивні параметри маскулінності експліковані за шкалою гегемонна – маргінальна (субординаційна), а фемінінності – нормативна (за патріархатною оцінкою) – анормативна. Ці параметри віддзеркалені в комплексі гендерних стереотипів та в системі гендерних типажів, розтиражованих у масовій свідомості. У ліриці частіше виражені феноменальні аспекти маскулінності / фемінінності: гендерна ідентичність та відповідна їй психостратегія, гендерно-психологічна специфіка (ліричного) переживання буття-у-світі, зокрема й референції до Іншого, зведеного на архетипно-психічному рівні до материнської / батьківської фігур. Текстове переломлення вказаних аспектів формує зміст маскулінності / фемінінності як категорії поезики, що означають тип художньої свідомості, реалізований у відповідних поетикальних стратегіях та техніці письма.

Гендерна ідентичність автора, а не його стать, визначає світоглядний фокус авторської свідомості (що в ліриці в силу її родових особливостей часто зливається зі свідомістю ліричного суб'єкта-наратора) і складається зі статевої, статеворольової ідентичності, сексуальної орієнтації, психічної та соціокультурної (власне гендерної) ідентичності. Експлікація в ліричному тексті гендерної ідентичності залежить від: а) культурної легітимізації, статусу (престижу) літературної творчості чоловічого й жіночого авторства, що змушує камуфлювати, імітувати гендер; б) вікового «горизонту» авторської / ліричної свідомості (часто нерепродуктивний вік автора, його гендернорольовий інфантилізм чи «інфантильний перформенс» «стирають» маскуліні / фемінінні ознаки художнього мислення); в) художньо заданої / мимовільної трансгендерної розбіжності ідентичності автора та ліричного героя.

Чільні елементи маскулінної / фемінінної ідентичності синтезовані у відповідних психогендерних профілях, диференційованих в основному на інструментальних та комунікативно-експресивних когнітивних, аксіологічних, акціональних патернах. Вони скоординовані і з маскулінним / фемінінним психотипами та їхньою психоемоційною специфікою, відображеною, зокрема, у ліричному переживанні світу, і з наративною самопрезентацією суб'єкта ліричного тексту.

Психоемоційна гендерна сегрегація вибудована на теорії континуальності й передбачає контамінацію маскулінних та фемінінних психоелементів в авторській / ліричній свідомості, що розрізняються за емоційною стриманістю / розкутістю, пріоритетним емоційним планом, самооцінкою, емоційною моно / поліхромністю тощо й оприявнюються в характері психоемоційної (ліричної) реакції на світ.

Психогендерний профіль та фенотип зумовлені глибинною маскулінною / фемінінною «ментальністю», закоріненою в едипову психоматрицю. У ній закладені базові екзистенційно-аксіологічні «координати» особистості: діалектика любові й ненависті, життя і смерті, гріха й провини, страху й бажання, уподібнення й розрізнення (з материнською / батьківською фігурою), садизму й мазохізму тощо, що визначають і зміст лірики з її інтимно-філософічною домінантою. Амбівалентне синівське / дочірнє едипове ставлення до батька / матері є об'єктивним природним фактором, що впливає на гендерно-психічний (отже, і соціокультурний) диморфізм статей і визначає ідентифікаційну, референційну, світомоделюючу політики ліричного суб'єкта.

Гендерний план психоаналізу систематизований у цій студії на онто- і філогенетичних компонентах комплексу кастрації, садизму / мазохізму, нарцисизму, інцесту, репараційно-деструктивних імпульсів у фрейдистському (індивідуальному), аналітичнопсихологічному (трансперсональному) та суміжних з ними феміністичному, постструктуралістському трактуваннях. Едиповий досвід, фенотипічно і соціокультурно закріплений за маскулінністю / фемінінністю, визначає гендерне маркування художнього мислення в аспекті дихотомії Я (суб'єкта авторцепція) – Інший (рецепція об'єкта) та актуалізованих у її межах смислових епіцентрів, що концептуалізують реалії: тіла й тілесності («свого» та «чужого»), сексуальності, материнської фігури (матері, батьківщини, природи), батьківської фігури (батька, Бога, лідера, закону), смерті, репродукції, а також ставлення до них, виражене через почуття любові, агресії, емпатії, страху, провини, заздрості, ревнощів, розчарування, образи та амбівалентні ситуації атаки – жертвопринесення, переступу – покарання, бажання – фрустрації.

Гендерні елементи поезики ліричного тексту зумовлені суб'єктивними (енергетично-сублімаційним та комунікативним) та поетикальними (сти-

льовими, передусім концептологічним та наративним) факторами. Найбільший потенціал трансляції гендерних смислів мають концептосфери, дотичні до інтимного життя ліричного суб'єкта: його характеру, психіки, життєвої реалізації, інтимних стосунків, фізіолого-соматичного досвіду. Організація ліричного наративу частково реалізує засади маскулінного / фемінінного гендерлектів, що різняться формою, засобами та метою комунікації, але також і естетико-стильові, жанрово-тематичні та ін. особливості тексту. Гендерно маркована техніка письма ґрунтується на прийомах і засобах маскуліної / фемініної комунікативно-наративної стратегії, її когнітивно-концептологічного контенту.

РОЗДІЛ 3.

ІДЕНТИФІКАЦІЙНО-РЕФЕРЕНЦІЙНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ
ЛІРИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ
XX СТОЛІТТЯ: МАСКУЛІННА / ФЕМІНІННА ПОЛІТИКА

Лірична свідомість націлена передусім на трансляцію власної суб'єктивності, «межі» якої визначає Інший¹ – інша суб'єктивність, яка, потрапляючи в «поле» референції ліричного Я, стає об'єктом рефлексії, комунікантом, арбітром, навіть ширше – «тлом», «простором», необхідним для його (ліричного Я) оприявлення. Солідаризуючись із Ж.-П. Сартром, М. Бубером, Е. Гуссерлем, М. Мерло-Понті, Вал. Подорога висновує, що Інший – це «спосіб нашого існування у світі, що створює горизонти речей, бажань, тіл – свого та Іншого, <...> дає можливість сприймати і бути сприйнятими» [359; 151], тобто, Інший стає джерелом смислу Я, умовою його існування й саморефлексії. У ліриці кризь опозицію Я – Інший розкривається авторська інтенція щодо світу, який поляризується на (часом дифузні) поля «суб'єктного» (Я) – «об'єктного» (не-Я). Референція до Іншого є умовою ідентифікації, зокрема й гендерної, ліричного суб'єкта, водночас способом виявити його ідентичність у тексті. Елементарна автоідентифікація «Я – (не)жінка / чоловік» та її варіативні смислові експлікації, доповнені референцією до Іншого в маскулінному / фемінінному варіанті, стають потужним джерелом гендерно-психологічних «смислів» у ліриці.

Діалектична співвіднесеність ліричного суб'єкта з його Іншим виявляється на *концептуальному* рівні художньої системи, де Інший є «межею» суб'єктивності, тобто відділяє Я від не-Я (світу, соціуму, іншої людини), але «межею» однак «суб'єктивованою», інтеріоризованою ліричною свідомістю, що перетворює Іншого на конфронтаційний елемент цієї самої свідомості, транспонує стосунки з Ним у цілком суб'єктну площину, де образ Іншого як об'єкта, адресата, збудника, свідка ліричної рефлексії є складовим ліричного Я, та на *наративному* рівні

1 З різних світоглядних засад філософії Нового та Новітнього часу утверджувалася діалектика Я – Іншого як «ідентичного-у-відмінному» (Г. В. Ф. Гегель). В екзистенціалістських роздумах Інший постає онтологічно «межею» існування суб'єкта, який «вибудовує» себе згідно з образом ідеалізованого Іншого, інкорпорує Його в себе. У психоаналізі фігура Іншого ключова в ідентифікаційному процесі: за Ж. Лаканом, суб'єкт на «стадії дзеркала», витворюючи образ уявного Я, що є щодо нього «іншим», закладає підвалини особистісної ідентифікації [254; 8–12]. Увіходження суб'єкта в символічний простір мови (що тотожне його появі як суб'єкта) також відбувається завдяки Іншому. На думку Ж. Лакана, дитина включається в дискурсивну систему власного оточення, яке може перетворити заклк дитини [її бажання] в осмислений запит, дитина підкоряється мові Іншого, приймаючи чужу інтерпретацію свого запиту, наступного разу вона висловлює свій запит підказаними їй словами [258; 88–89]. Фактично, підсумовує С. Жижек лаканівські відкриття, суб'єкт починає існувати, лише стикаючись з Іншим, шляхом ідентифікування / розрізнення з Ним [139; 32–33]. Екзистенціалістський та психоаналітичний дискурс Іншого були поглиблені в постструктуралістській філософії. Нігіляція суб'єктивності в концепції Ж. Дерріда веде до централізації категорії Іншого не як особи, а як принципу означування, що переводить дискурс Іншого в культурно-текстологічний вимір. Отже, різні підходи до осмислення діалектики Я – Інший ґрунтуються на спільній ідеї – онтологічній «необхідності» Іншого.

авторської презентації, де артикульований у ліриці «простір» Іншого змушує ліричного суб'єкта шукати модуси своєї текстуальної «самоідентифікації», тобто письмо, розраховане на «впізнання» себе та відрізнення від Іншого, зокрема й у гендерно-психологічному плані.

На концептуальному й наративному рівнях ліричного твору через дуаду Я – Інший репрезентовано ідентифікаційно-референційну політику ліричного суб'єкта, яскраво виявлену в переживанні власного / іншого тіла / тілесності та сексуальності. Тіло є фізичним бар'єром між Я і не-Я (Іншим), дозволяє рецепторно відчутти власну «конечність» й «інакшість». За К. Сілверман, «досвід “себе” пов'язаний з тілом, визначається ним» [631; 14]. На першій стадії психічного становлення індивід відрізняє своє тіло від материнського, переживаючи власну тілесну окремішність. Усвідомлення тілесного диморфізму статей в едиповому віці, позначене комплексом кастрації, веде до обрання однієї з ідентифікаційних моделей маскулітного / фемінінного й подальшого формування суб'єктивності. Ставлення до тіла власного та іншого, отже, має гендерно марковані психічні підвалини. Сексуальність як складний комплекс психофізіологічних взаємодій між Я та Іншим є базовим аспектом едипового комплексу, його рушієм і водночас результатом, бо встановлюється «якість» сексуальності (маскулінна, фемінінна) та сексуальної орієнтації (гомосексуальна, гетеросексуальна, бісексуальна). Закладений в едиповий період характер сексуальності визначає модуси поведінки й загалом ставлення суб'єкта до світу, і передусім – ставлення до Іншого як збудника сексуального потягу.

3.1. Гендерно-психологічні особливості ліричного переживання тіла й тілесності

У новітньому філософському дискурсі тіло розуміють як біологічну даність та культурний конструкт.² Антропологічна проблема тіла полягає в тому, що воно водночас постає як матеріальний об'єкт, плоть та як носій смислу, об'єкт культури (за Е. Гуссерлем) [цит. за 359; 19]. Вал. Подорога виділяє такі «пороги» «екзистенційних територій» (термін автора) тіла: тіло-об'єкт (тіло Іншого), «моє» тіло (є плинною, безформною, непізнанною цілісно й одномоментно субстанцією), тіло-афект, тіло мислиме [359; 18, 20], що оприявнюють розбіжність суб'єктивного й об'єктивного уявлень про одне й те саме тіло, бо власне тіло-для-себе – не те саме, що власне тіло-для-Іншого або тіло-як-таке. Усі варіанти рефлексії тіла зафіксовані в ліриці. Тіло, яке функціонує як плацдарм виразу суб'єктивності («моє тіло»), доречно включати в поняття «тілесність», що ширше, на думку Г. Валенсі, ніж полісміслове по-

2 Услід за феміністичною науковою думкою І. Жеребкіна твердить: «...тіло – це культурно кодована соціальна цілісність, перехрестя і взаємодія біологічного, соціального, лінгвістичного, культурного» [134; 182–183].

няття «тіло» [50; 14]. Тіло є біологічним фактом і як таке має ознаки жіночої / чоловічої статі (окрім випадків гермафродитизму) з вродженими гормональними, фізіологічними особливостями, але його рецепція є фактом культури, де формується дискурс тілесності, що включає суб'єктивне переживання, оцінку власного / чужого тіла. Біологічний та культурний виміри існування тіла пов'язані, зокрема, на «стадії дзеркала»³ та в едиповому комплексі, де власне тіло стає об'єктом рефлексії, здобуває оцінку в аспекті культури, що стимулює ідентифікацію з материнським / батьківським на ґрунті тілесної подібності. Сформовані на едиповій стадії уявлення про власне та чуже тіло, отже: 1) мають сталі біологічні передумови, але їхній вияв корегується культурою; 2) віддзеркалюють процеси становлення гендерної ідентифікації, фенотипу, тому під час їхньої трансляції в ліриці може бути оприявлена маскулінна / фемінінна «ментальність» суб'єкта.

Тілесність постає актуальною інтерпретаційною призмою сучасної (постмодерністської) літератури, де концептуалізована проблематика «проявлення» тіла людини в просторі, наративізації тілесного досвіду. У літературознавстві осмислені текстуальні стратегії репрезентації тілесності («тілесного міметизму») [576], «хворого» тіла [108; 150 – 204] – але лише в сучасній постмодерністській прозі. Характер рефлексії в ліриці тіла – власного, Іншого, а також деперсоналізованого в навікллі – маркує тип поетикальної стратегії та техніки письма. Тісний зв'язок тіла із суб'єктивністю (Ф. Штейнбук, Г. Валенса та ін.) зумовлює пошуки соматичної основи ліричного переживання, яка експліцитно чи імпліцитно виявляється в наративізації психосоматичних імпульсів, станів, актуалізує досвід тілесних практик, зокрема тих, що розмежовані в гендерно-статевому плані. Культурний дозвіл омовлювати «життя тіла» – різний для маскулінного та фемінінного фенотипу з психологічних та соціальних причин – впливає на експлікацію теми тілесності й у ліриці, скеровуючи її гендерно-психологічну типологізацію.⁴

Чільною ознакою фемінінної ідентифікаційно-презентаційної політики, актуальної й у ліриці, є переживання *об'єктивності власного Я*, яке часто мислиться як (душевно-)тілесна субстанція, «поле» впливу Іншого.⁵ Вал. Подо-

3 «Стадія дзеркала», за Ж. Лаканом, – етап психічного розвитку немовляти близько 6–18-ти місячного віку, під час якого його образ Я візуально окреслюється як символічний Інший [254; 7–14].

4 Фемінінні стратегії обсервації тілесності та ширше – презентації фемінінної суб'єктивності в сучасній українській ліриці розглянуті в статтях [545], [559], [565], [566].

5 Поняття «об'єктивність» / «суб'єктивність» позначають, зокрема, особистісний «статус» у стосунках з Іншим – як об'єкта його впливу / суб'єкта впливу на Нього. Ці поняття обернено пропорційно пов'язані з поняттями об'єктивності / суб'єктивності як характеристиками способу зв'язку зі світом (у психології), онтологічно-екзистенційного статусу Я (у філософії). У рознесених у часі й наукових напрямках джерелах (С. Жижек, Г. Зіммель, Н. Обозов, К. Хорні, А. Щеголев та ін.) зазначена об'єктивність чоловіка й суб'єктивність жінки. Отже, «об'єктивність» фемінінності (Я переживає себе як об'єкт впливу) зумовлює водночас самовідчуження й самозаглиблення (інтраінтенціональність), що веде до суб'єктивності. Схильність жінки «ісковувати» до «перманентної летаргії» в «абсолютно негативність», до «самої себе», дозволяє С. Жижeku в полеміці з мізогіністськими теоріями жіночої

рога виділяє стани тіла, що надають йому об'єктності: оголене тіло, тіло, що оглядають, до якого торкаються. Об'єктивоване тіло (на кшталт трупа, пораненого тіла, рабського, механічного тіла тощо) позбавлене «автономії дії його життєвих сил», тобто життєвості й свободи [359; 21]. Чимало з цих станів наративізовано в ліриці в притаманній фемінінній художній свідомості рефлексії об'єктності власного тілесного Я, що витікає з константних та дискурсивних рис фемінінності, зумовлених психічними і соціальними факторами, зазначеними в 2.1 та 2.2, з яких найбільш значущими є: а) вироблене фемінінним едіповим комплексом бажання бути об'єктом (хоча часом і суб'єктом) «зваблення» батька; б) «нарцисичний тип» любові (за З. Фройдом), що стимулює самозакоханість; в) переоцінка патріархатною культурою тілесності жінки; г) сильніша залежність фемінінного фенотипу від соціальної оцінки, що провокує превентивний «погляд на себе»; ґ) гендерні очікування щодо жіночої ролі як об'єктної в шлюбних стосунках, пасивної в соціальній комунікації.

Лірична героїня переживає об'єктність власного тіла, коли ним *заволодіває, маніпулює Інший*, зокрема, у ситуаціях інтимного еднання, скажімо, у шлюбі: «Була я пташкою – і ти мене спіймав. / І небо взяв у придане за мною...» (І. Жиленко «Любов» [140; 458]), або доторку, пестоців, обіймів коханого⁶: «...юначе / водокряче / зачеремши мене / та й заколиши» (Р. Лиша «Карнавал у китицях циганки...» [264; 28]), «обійми мене – мертво як птах – обійми мене трішки / щоб мені між грудей так повільно твій голос стікав» (І. Шувалова «Погуляли і годі...» [527; 1256]). Фемінінне бажання відчутти себе об'єктом пестоців (скромніше – обіймів) транслюється й у поезіях чоловічого авторства, як-от «Поцілуй востанне, обніми востанне...» («Яблука доспіли...» М. Рильського), але далеко не так часто, як у творах жіноцтва. Увага фемінінної ліричної свідомості до тілесних порухів виявляється у вираженні тілесної реакції на доторк: «хтось до мене / торкається / теплі як вітер долоні / і цілує у спину / моє пригорнувши волосся» (М. Савка «...У дорожній валізі» [397; 25]). Тактильна деталь (теплі долоні) оприявнює сприйняття героїні власного тіла як «тіла-речі» (у Гуссерлівському розумінні, такого, що не лише «переживає» торкання, а й торкається «у відповідь»). Взаємний доторк – як знак тілесної «комунікації» – корелює з фемінінною психосексуальністю.

об'єктності О. Вейнінгера твердити, що «саме жінка, а не чоловік, є суб'єктом *par excellence*» [139; 108]. «Суб'єктність» маскулітності (інтенція Я спрямована назовні, Я виступає актантом) забезпечує об'єктивність рецепції світу, водночас відмова чоловіка від власної неартикульованої «повної» суб'єктивності заради реалізації в полі Символічного («кастрація» через «відсікання» того, що залишається поза Символічним) перетворює його на «об'єкт» [139; 114 – 117; 126]. Поняття «об'єктність» частково корелює з поняттям об'єктивації у психології, що означає стан індивіда, який усвідомлює себе предметом споглядання й оцінки інших, що породжує турботу про власну зовнішність, тілесний сором, незадоволення власним тілом, знижену самооцінку [220; 257]. Переживання стану об'єктивації більше властиве фемінінному фенотипу.

6 Фемінінне бажання маніпуляції з власним тілом, зокрема і любовних, зумовлене об'єктивністю й пасивністю фемінінної психосексуальності. З. Фройд, як відомо, приписував пасивність сексуальних ролі, поведінки й цілі власне жінці [511; 539].

Мотив маніпуляцій з власним тілом часом набуває деструктивних конотацій. Ілюстрацією розвитку такого мотиву є фрагмент поезії Г. Турелик «Перетікання слів простиж»:

Мене розбити легше, ніж любити.
 Ти ані любиш, ані розіб'єш.
 Ти цезар мій <...>.
 Та з усього, завойованого доти,
 залишиш замість слави і корон
 мене – крихку фігурку з теракоти,
 що перейде з тобою Рубікон [527: 464 – 465].

У цій поезії образ коханого чоловіка, наділеного правами любити й «розбити» (вбити), утілює бажання ліричної героїні бути підкореною ним, залежною від нього. Її ідентифікація з «крихкою фігуркою» асоціативно пов'язує її образ зі змалілим, пасивним, слабким. Сучасна лірика значно сміливіше артикулює віктимно-деструктивну тілесність. У поезії С. Пovalaєвої «Найкращі роки кожного життя...» образ «всім вітрам відкритого тіла» як тіла «піддослідного», що обсервується й діагностується Іншим, актуалізує смисл його (тіла) беззахисності, слабкості. Фемінінну поетикальну стратегію рефлексії власного тіла презентує і мотив його офірування (як превенція маніпуляцій з ним), наприклад, у поезії І. Шувалової, лірична героїня якої прагне віддати тіло на користь Іншого:

...я своє тіло розкреслювала
 на нотний стан чи принаймні у чнівський зошит.
 думала, ти запишеш у мене поезію
 чи музику, чи щось інше – не менш хороше
 («Rain'n railway») [527: 1257].

Виражені в ліриці бажання героїні офірувати власне тіло чоловіку (аналогу батьківської фігури), пасивна готовність до сприйняття його маніпуляцій, навіть деструктивних, реалізують фемінінну едипову матрицю. Слід зауважити, що для фемінінної техніки письма характерна наративізація об'єктності не лише власного тіла, а й душі, як у поезії Т. Мельник: «А ти поклади на / своє плече / душу мою сонячну» («Коли іній покриє долони мої...»). Вираження об'єктності власного Я-як-тіла шляхом використання інвективно-прохальної інтонації та пасивної форми дієслів окреслює фемінінну позицію ліричного суб'єкта як чекання на дію, а не власне дію.

Чільною маскулітною ідентифікаційно-презентаційною стратегією є утвердження суб'єктності ліричного Я, що зумовлено константними й дискурсивними якостями маскулітності, зокрема: а) активністю в розв'язанні

едипового комплексу, спрямованою на здобуття маскулінної ідентифікації, зокрема через «ініціацію»; б) інструментально психогендерною стратегією, націленою на діяльне освоєння / перетворення світу; в) гендерною установкою на активну соціальну, громадську, ділову реалізацію чоловіка; г) гендерними стереотипами, які закріплюють право чоловіка здійснювати вибір (передусім шлюбний і сексуальний), діяти на основі прийнятих рішень.

Суб'єктність у стосунку до Іншого виражена в ліриці переважно через *мотиви доторку, пестощів (з явним або прихованим сексуальним бажанням), споглядання / підкорення Іншого, заволодіння ним (його тілом), семантично об'єднані ситуацією діяльнісного привласнення Іншого-як-об'єкта (через погляд, фізичне оволодіння, вольовий акт). Розгортання цих мотивів притаманне маскулінній поетикальній стратегії переживання тілесності: «Тільки...стисну, поцілую, / Пожартую, помилую...» (О. Олесь «Стань, дівчино...» [327; 89]), «...вип'ю я очі твої молоді / повні туману кохання...» (В. Сосюра «Білі акації будуть цвісти» [426; 156]), «...загорю на сонці серед дівчат / І цілую їхнє тіло білими зубами» (Ю. Тарнавський «Думки про мою смерть» [460; 39]) тощо. У маскулінному наративі замовчується тактильна реакція суб'єкта на доторк (до) жінки, натомість артикулюється намір, заклик до заволодіння її тілом за умови активної позиції ліричного Я – як у поезії П. Тичини («Піди збуди, цілуй її очі» («Ви знаєте, як липа шелестить...»)), О. Тарнавського («...я тебе, мов квіт, / зацілую і зомну в обіймах» («Ніч»)), П. Вольвача («І груди ті – які вони на дотик – / У дівчини в тролейбуснім вікні?», «І хочеться блондинку взяти за ногу / І час спинить – ну років так би на...» («В кафе на розі щастя є чи ні?..»)) та ін. Позиція ліричного героя поезії О. Олесь «Чари ночі» оприявнюється у його, по суті, інфантильному виборі між активною дією щодо жінки – «“Цілуй, цілуй, цілуй її, – / Знов молодість не буде!”» – та очікуванням у нерішучості. На привласнення жінки, що конкретизується в мотиві її пізнання (душевного й фізичного), натякає аналогія з прочитаною книгою в поезії М. Йогансена: «Я тебе прочитав до кінця / І до себе несу на полицю» («І співай тепер...» («Ясень»)) [187; 109]. Факт привласнення жінки сприймається як «перемога» над нею, що корелює з маскулінною сексуальною стратегією та панівними гендерними стереотипами. Мотив привласнення як викрадання, володіння наявний у поезії П. Вольвача:*

І жінка йде – узять оце б і вкрасти.
Вона, мабуть, не проти, коли б я...
Та інша є. Душа її пухнаста
І тепла – мов тримаєш голуб'я
«(А може, це і називають щастям?)» [482; 38].

У цих рядках актуалізована низка маскулінних прийомів письма, ґрунтованих на маскулінній психосексуальності: розмежування сексуального й духовного потягів, моральна свобода в інтимних стосунках, а основне – ставлення до жінки як до об'єкта заволодіння («вкрасти», «тримаєш голу́б'я»). Останнє зумовлене маскулінним едиповим бажанням привласнити жіноче (материнське) тіло, підкріплене особливостями маскулітного фенотипу та інструментальної поведінки, отже, визначає маскуліну референційну стратегію ліричної свідомості.

Переживання власної об'єктності у фемінінному фенотипі, підсилене й соціальними чинниками, виявляється в отождненні свого Я зі своїм тілом, у нарцисичному прагненні виставити власне тіло, усю себе як цінний об'єкт для замишування, підкреслити фізичну красу й приналежність тіла (зокрема й за допомогою моди: одягу, косметики, що постають тілесними «атрибутами»)⁷. *Рефлексія власної зовнішності* як фемінінна ідентифікаційно-презентаційна стратегія ліричної свідомості у виражена в нарцисичній самозакоханості, у *замишуванні власним видом (тілом)*,⁸ що виявляються в мотиві залюбленості у власне тіло, яке зображується як (сексуально) привабливе. У результаті співвіднесення образу власного тіла як «поточку інтенціональних переживань» з ідеальним тілом-каноном виникає об'єктивоване тіло-річ, або «моє тіло-для-Іншого» [359: 13, 22]. Наративізація такого аспекту тілесності властива фемінінній техніці письма. Рефлексія власного тіла-як-об'єкта кохання (захоплення) Іншого дистанціює ліричне Я від власного тіла, провокує поглянути на нього відсторонено: «Я відчувала стрункість власних ніг / І гнучкість рук, що хочуть взяти щастя» (О. Теліга «П'ятнадцята осінь» [466: 62]), «Запам'ятай мене такою – / красивою, веселою, тонкою» (О. Пахльовська [352: 134]), «Я третій день як граційна / (ну знаєте як воно буває / коли жінка вибирається в чорне /

7 Демонстрація зовнішності, передусім голизни тіла жінки (а також чоловіка-гомосексуаліста), за І. Коном, є ознакою підлеглого статусу [219: 46], що вмотивовується соціально й змінюється разом з еволюцією гендерної культури. Однак корені такої гендерної асиметрії – у психічних особливостях сприйняття власної тілесності, породжених різною анатомією й фізіологією статей. За К. Хорні, анатомічна відмінність статей, що помітна дітям, зокрема, під час сечовиділення, зумовлює більшу сором'язливість дівчаток, які змушені більше оголюватися, і водночас – їхні ексгібіціоністські нахили, що активізують психічний регрес жіноцтва до стадій, на яких «бажання показати себе пов'язано з усім тілом» [524: 8]. Витіснені ексгібіціоністські бажання можуть посилити сором'язливість фемінінного фенотипу, водночас ексгібіціонізм як психосексуальна девіація більше властивий, як відомо, чоловікам.

8 Не позбавлені сенсу спостереження О. Вейнінгера про марнославство жінки, яка любить власне тіло, тішитися, споглядаючи себе в дзеркалі, доторкаючись до себе, помічаючи сексуальне бажання чоловіка [54: 100]. С. де Бовуар пояснила самозакоханість жінки її пасивно-об'єктною родлю, сформованою біологічними, психічними особливостями та вихованими в ній патріархатними стереотипами, відповідно до яких її зовнішність ціниться більше, ніж її інтелект, кар'єрний успіх, особистісні якості. Для самої жінки її зовнішність стає репрезентантом усієї її персони, джерелом – нехай і ілюзорної – влади [41: 167]. Із розвитком гендерної культури ставлення жіноцтва до зовнішності як основного інструмента життєвої реалізації змінювалося, однак у ліриці жіночого авторства досить актуальна рефлексія власної зовнішності (тілесності), реалізована в широкому емоційно-оціночному спектрі.

а вії підфарбовує в таємничий колір жалоби / тоді до її ста сімдесяти трьох / додаються ще 3-5-7 сантиметрів» (К. Хаддад «Киця» [527; 1031]), «Моя голова усміхається до сонця / вимитим зранку волоссям / Моя вага близька до ідеальної / Моє життя змальоване / з картини Ботічеллі» (К. Калитко «Портретування асфальту» [190; 83]). Демонстративність ідеалізованого «тілесного образу» ліричного Я в цих поезіях підкреслена домінуванням особових займенникових форм. Акцентуація принад власного тіла (як тіла-речі-для Іншого, тіла-канону), що зумовлена нарцисизмом, ексгібіціоністським бажанням, сформованими під впливом як фемінінної едипової ситуації, так і гендерних норм, симптоматизує об'єктність власного тіла, притаманну фемінінному фенотипу і, відповідно, фемінінній техніці письма (див. докладніше [560]).

У ліриці 1980–1990-х років увиразнюється тенденція до *негативізації / знецінення жіночого тіла*. Для фемінінної ліричної свідомості характерна її мотивація а) нарцисичною тривожністю, однією з форм якої може бути недооцінка своїх принад і чеснот [32; 45]; б) гендерним «бунтом» проти патріархатної переоцінки й комерціоналізації жіночої тілесності («Моє тіло лежить, як роздертий долар» (А. Позднякова «Шуберт»)); в) розчаруванням у жіночій ролі й едиповою деструктивно-ворожою активністю проти материнського / жіночого. Мотив знецінення жіночого тіла, що втілює ідею антипатріархатного протесту, емоційно наснаженого переживаннями гніву й роздратування, розгортається в поезії В. Стах «Кінчай, лебідко...»:

Вертай коханим тендітні перса,
Розкішні груди, обвислі цицьки.
Украй ослабли жіночі нерви,
безмежно втомлені від інквізицій... [527; 858].

Прийом градації («тендітні перса», «розкішні груди», «обвислі цицьки») актуалізує мотив старіння жіночого тіла, тотожного його знеціненню, та вираження ідеї «дискурсивності» тіла жінки, яке «існує» лише в оцінках Іншого – суб'єктивних й ілюзорних. На поле тілесності в поезії Г. Осадко «Непрочитана жінка» спроектований мотив непоміченої, «непрочитаної» в чоловічій культурі жіночої творчості (суб'єктивності), що рівнозначно браку любові: «Недолюбленість – якщо вже чесно – це квота стареча грудь / Пани (Іни чи іншої) – хто ж відрізнить у співзвуччі...» [333; 200]. Образ грудей, які втратили сексуальну привабливість, є метонімією нереалізованої жіночності й у поезії «Автостоп» О. Забужко: «...сю ніч мені снилось, ніби видавлюю власну ялову грудь, як гнійник, і кризь лівий сосок витискається чорне вістря» [150; 219], – епітет «ялова [грудь]», крім того, експлікує брак материнства. Лірична нараторка поезії О. Забужко «У вагоні метро» обсервує непривабливе тіло іншої жінки:

Деся kobitи за тридцять – ну тобто, іще не стара,
 Хоч у викоті сукні вже хлянуть підв'ялені дині.
 І лице її – пляма цементу, яким заліпилась діра,
 Де тунельно висвистує протяг по давній (дівоцькій!) гордині
 [150; 304].

Метафора «хлянуть підв'ялені дині» позначає тут зіпсовані старінням жіночі груди, що викликає негативні емоції ліричної героїні, поєднані з почуттями реваншу й тривоги з приводу «нормальності», тобто сексуальної привабливості, власного тіла. У такому контексті ці почуття є суто фемінійними, адже живлені едиповими почуттями дочірньої заздрості й ревності до матері, що згодом проєктуються й на інших жінок-потенційних суперниць, тіла яких руйнує час. Водночас ці спостереження викликають у нараторки страх невідворотності власного старіння. Така наснажена едиповим досвідом гама переживань – від жорстокого вдоволення до співчуття – відрізняє фемінінну техніку розгортання мотиву старіння тіла іншої жінки.

Якщо фемінінний «варіант» нарцисизму реалізується в самозамилуванні, то маскулінний – у *самозвеличенні*: в акцентуації непересічності суб'єкта, його високого соціального статусу, фізичного та інтелектуально-духовного потенціалу [622; 212]. Нарцисичне самозвеличення, до слова, характерне для раннього М. Семенка.⁹ У тексті статус і потенціал виражені здебільшого через дію ліричного Я (героя чи персонажа), натомість наративізація його тілесності для маскулінної техніки письма не властива.¹⁰

Для маскулінної техніки письма характерна акцентуація тілесних принад Іншої як об'єкта споглядання й любовно-сексуального бажання з різним ступенем цюотливості залежно від епохи, стильових пріоритетів та індивідуальної манери. «Цюотливою» є лірика першої половини XX ст. включно з шістдесятниками та окрім футуристичного авангарду з його зневагою до «пристойностей» («я люблю твоїх стегон принадність» (М. Семенко «Я люблю» [410; 54]), «м'яка опуклість жіночих стегн / <...> живить оксамит / далі можна загубитись у нетрях лісів / де цвітуть троєкутні / чудесні чорні троянди» (Г. Шкурупій «Тіло» [574;

9 Самозвеличення в ліриці М. Семенка помітне: а) в егоцентричному «вип'ячуванні» власного прізвища («Автопортрет»), зокрема й у формі третьої особи (об'єктивність самопрезентації властива інфантильному мовленню) типу «зник кудись Семенко» («Голос мая»); б) у гіпертрофії еготизму, що відзначав свого часу й С. Єфремов (вірш «Я», наприклад); в) в акцентуації ліричного суб'єкта власної неповторності («Витиск», «Поцілунок»); г) в (іронічному) завищенні / (кокетливому) знеціненні ним власного потенціалу, передусім творчого («Дуже щира поетізка», «Замір», «Поеза екстазу», «Кар'єр №4» та ін.). Ліричне Я та його ідентифікаційні «митарства» – в епіцентрі художньої свідомості М. Семенка: позірно близенька маска П'єро (який «кохає», «страждає», «загрожує», «мертвоветлює»), Дон Кіхота, як і іронічно-зневажливі назви текстів – «поетізка» могли вести до самоабстрагування, «відмови» від себе справжнього, але й до утвердження ревізованого «з віддалі» власної цілісності й цінності.

10 Хоча, наприклад, у поезії П. Филиповича «Володимир Мономах» в образі руського князя акцентована його тілесна характеристика – «бичача шия», «залізна шкіра», вона викликає не замилування його зовнішністю, а захоплення силою – «серце тверде» [501; 86], що конгруентна для ліричного наратора ідеалу гегемонної маскулінності.

59])). «Ціотливо» опоетизовуються «легітимні» елементи жіночого тіла – очі, руки, губи, обличчя, волосся, рідко – плечі, коліна:¹¹ «...На ніжне лоно з білих пліч / Коса потоками змійтсья. ...» (В. Свідзінський «Як важко дихає ся ніч!...» [407; 35]), «Як любив твоїх пліч я овали!» (В. Сосюра «Скільки днів...» [426; 163]), «твої коліна любі без кінця» (В. Сосюра «Ластівки на сонці...» [426; 67]), «І карії очі, і рученькі білі / Ночами насняться мені» (А. Малишко «Ми під-ем, де трави похилі» [277; 307]) і т.д. У зображенні (еротизованого) тіла Іншої домінують інтонації захоплення, замилювання, зачудування вродою – часто навіть не конкретної, а узагальнено-абстрактної жінки: «...жіноче довге волосся, до якого прив'язуєшся» (С. Жадан «І що це була за осінь...» [127; 38]), «І у тебе закохуються жінки... / Їх гарячі тіла, наче вина терпкі – / Золоті і брунатні, ясні, мов емалі, / Їх наука кохання, їх губи, їх талії» (М. Кіяновська «Ти Овідій...» [205; 73]). У розтабуйованому в ліриці останніх десятиліть відвертому зображенні жіночого тіла (ніг, грудей, живота, спини) – як, наприклад, у поезії М. Карпового: «Чотири циці – пружні, соковиті, солодкі, наче ягоди лісні...» [65; 17] – реалізоване маскулінне сексуальне бажання. Маскулінна техніка зневажливого зображення жіночої тілесності (як-от у В. Махна: «... кілька красунь в спідницях хвойдочки анархістки / світять литки ліхтарями білі й пухкі як тісто» («Осінь у Нью-Йорку»)) переважно мотивована амбівалентним ставленням до жіночої сексуальності. Брутальна й натуралістична образність, за допомогою якої розгортається мотив знецінення тіла Іншої, увійшла в ужиток поетів від 1990-х років під впливом глобальних змін у культурній парадигмі, але дискурс сороміцької поезії доводить закономірність знецінення жіночого тіла в маскулінній психостратегії.

Маскулінну поетикальну «манеру» зображення жіночого тіла часто експлуатують поетеси покоління 1980-х, розквіт творчості яких збігся з активною експансією феміністичних західних концепцій, відродженням вітчизняного феміністичного дискурсу. Використання маскулінних технік у розгортанні мотиву замилювання тілом жінки-як-Іншої в ліриці жіночого авторства може бути пояснене: а) орієнтацією на більш запотребовані патріархатною культурою маскулінні моделі письма; б) специфікою фемінінної едипової ситуації, що уможливорює ідентифікацію з батьківським / чоловічим (унаслідок кастраційної заздрості й бунту проти жіночої ролі) (Х. Дойч, М. Кляйн, К. Хорні). Маскулінний погляд на жіночу зовнішність зімітовано в поезії «Перське» Е. Андіївської (поетеса не належить до покоління 1980-х, але у своїй творчості часто вдається до гендерного перфомуенсу):

11 Лінгво-когнітивний потенціал цих елементів тіла під час метафоротворення розглянула Л. Кравець [234; 218 – 234]. Варто додати, що опоетизовані елементи тіла / зовнішності жінки-Іншої, часто марковані білим / світлим кольором (як-от у А. Кичинського – «...Так світять / волосся твоє, найсвітліше у світі!» («...І все це в повітрі...»)), часом сигніфікують у маскулінній ліричній свідомості архетип Аніми (про його ліричне втілення детальніше в 4.1).

У неї на віях цвітуть акації,
 Блакитні півні сходять в очах –
 Весна, вода, весна.

У неї волосся – риб табуни,
 Космічна луска, світла сади –
 Сади, весна, сади.

У неї тіло – спів солов'я,
 Тіло імлі, тіло ріки –
 Весна, ріка, весна [10; 64].

У цій поезії за допомогою стилізації орієнтальної поетики, доповненої сюрреалістичними елементами, створено ірраціональний, «пантеїстичний» образ жінки як втілення «вічної жіночності».

У поезії Н. Білоцерківець «Hotel Central» мотив замишування жіночим тілом презентується через образ «осійних школярок» – «їх рюкзакі яскраві і легкі / їх ноги довгі стегна їх вузькі», що емоційно наснажений почуттям ностальгії за юністю та нотками заздрості: «о Боже мій і ми були такі» [39; 6]. Лірична нараторка однак власне старіюче тіло, зневажливо назване – «плоть», із жіночим не ідентифікує. Отже, її «позастатевість» у цій поезії – як свідомо обраний гендерний ракурс – уможливило залучення концептуальних (на рівні мотивів) і наративних (наприклад, уживання ліричного «ми» в сенсі чітко не окресленої спільноти) маскулінних технік письма. У вірші «Божевільні літаки» Н. Білоцерківець образ жіночого тіла є прекрасним, але й смертоносним: «сад незайманих дівчат / мед тече із їхніх уст / очі їхні ланні / виноградні лози тіл / груди як мечі / з їх напахчених долонь / вилітають незрівнянні / божевільні літаки» [39; 21]. Абстрагований від контекстуального смислу твору образ дівчат прочитується як втілення архетипу-психологеми Діви-Воїтельки – іпостасі Фалічної Матері з її амбівалентним вітально-танатальним потенціалом («груди як мечі»). Водночас смисловий контекст поезії «Божевільні літаки» оприявнює подію, що стала збудником для її написання, – теракт 11 вересня 2001 року, коли скеровані терористами літаки врізалися в башти-близнюки в Нью-Йорку. У такому – уже позагендерному – контексті образ «саду незайманих дівчат», зображений, як і в поезії «Перське» Е. Андіївської, із використанням східної стилістики, символізує фанатично-ірраціональну, прекрасну і смертоносну східну культуру.

У ліриці від 80-х XX ст. зафіксовані прецеденти наративізації лесбійської позиції щодо об'єктивованого жіночого тіла. Наприклад, у поезії О. Забужко «Тридцять зима» образ жіночих тіл як любовних об'єктів аналогізується з образом книг за семантикою «пізнання»:

...Ворсистий ніжний кур
 крив палітурки випушком шовковим –
 розкриті, мов тіла жінок-що-ждуть-любви,
 громадились книжки з усіх літератур
 на ліжкові й столі, стільцях і підвіконні, –
 я не хотіла їх... [150; 272].

Непрочитані книги порівняні з тілами «жінок-що-ждуть-любви» на рівні деталей «ніжний кур», «шовковий випушок», що поєднують концепти «жіноче тіло» та «книга». Висловлена нехить нараторки їх пізнати («я не хотіла їх») реалізує тонку гру з лесбійськими, антипатріархатними смислами.

Отже, маскулінна та фемінінна презентаційні політики розрізняються відповідно суб'єктною / об'єктною позицією ліричного Я. Властива фемінінній ліричній свідомості об'єктність власного Я-як-тіла виражена в висловленій готовності до маніпуляції партнера з ним (його споглядання, торкання з любовною чи деструктивною метою), до офірування свого тіла, що характеризує і спосіб фемінінної референції до Іншого. Маскулінну референційну політику, навпаки, відрізняє прагнення маніпулювати, заволодіти тілом Іншої. Об'єктність фемінінного Я віддзеркалена в нарцисичному самозамилуванні, що актуалізує в ліриці концептосферу тіла (очі, губи, плечі, волосся, руки тощо) з метою демонстрації власної привабливості. Лірична рефлексія цих жіночих принад, що супроводжується бажанням ними заволодіти, характеризує суб'єктність маскуліного Я, для якого власна тілесність значно менше цікава. Мотив (сексуального) знецінення жіночого тіла в маскулінній / фемінінній поетикальній стратегії переживання тілесності розгортається на різному емоційному тлі: зневаги – образи або ж злорадства – співчуття – залежно від нюансів едипової ситуації, чинників гендерної культури. Тіло чоловіка дуже рідко збуджує ліричне переживання: для маскулінної техніки письма прийнятна акцентуація сили й могуті чоловічого тіла.

Фемінінний мотив замилування власним тілом актуалізує *концептосферу одягу, взуття, косметики*, яка у виразное в ліриці вияв життєвого досвіду жіноцтва в «індустрії вроди», властиві жіночому побуту ситуації, є «засобом діагностики гендерної ідентичності людини, відображає культурно задані еталони зовнішності» [577]. Фемінінне ставлення до одягу, взуття, косметики як атрибутки тіла / зовнішності жінки може бути: а) демонстраційне, бо жіноча врода є способом здобуття сексуальної уваги Іншого; б) протестне, бо нав'язані патріархатною естетикою канони краси штучно

модифікують жіноче тіло (високі підбори, макіяж).¹² Концептуалізація одягу, взуття, косметики в ліриці в зазначених смислах є маркером фемінінної техніки письма.¹³ Її вирізняє, зокрема, функціонування образу одягу як:

а) самоцінного предмета ліричної рефлексії (бо одяг поряд з тілесними характеристиками є формантом зорієнтованої на фемінінну ідентичність Я-концепції): «Вплітаю зів'ялу квітку в срібне блискуче волосся. <...> Рясно червоних руж на моєму / атласному платті. / Плаття яскравого / кольору. / Плаття зі складками / шедрими» (О. Луцкевич «Напередодні зими»), «...і це фіолетове плаття старе як світ» (Ю.-В. Мусаковська «Чотири стіни»);

б) атрибутивної деталі «тілесного образу» ліричної героїні / жінки: «Я витягаю з шухляди праску, а з шафи – блузку і босоніжки. / Вплітаю в коси червону стрічку...» (Г. Осмолівська «Лист до березня»);

в) настроєвої, експресивної деталі: «Це плаття, що душить вперто. Рвонеш макінтоша лати – / Гуде незахищений простір і вітер знімає блузку, – / Там (не озирайся!) – Троя. Уже після всього. В друзки» (Т. Зарівна «Ілюзії вже розбиті»), «У червонім, як крик, пальті, остовпіла подорожанка» (О. Забужко «Постскриптум. Поема-лист»);

г) когнітивного поля для творення металогічної образності: «Ти викради ніч і приклади, / мов сукню, до мого стану» (Т. Мельник «Коли іній покриє долоні мої»), «І думок повсякденних, як туфлі зношених» (К. Калитко «Столиця вітру»), «Морозяне небо бабусі Весни, / Немов капелюшок з блакитними крисами» (К. Оніщук «Вода. Синдром старіння»).

У поезіях М. Ревакович метафори, утворені на когнітивному полі одягу, виражають штучність, поверхнєвість життя ліричної героїні, її замасковане ество: «це я / зодягаю самоту / в сукні слів», «так хотілося б / зняти з душ плащі / повісити тіла десь... / у глибокій шафі без дзеркал / а залишити / тільки очі / встромлені в майбутнє / і погляд / вселений в любов» [372; 37, 59]. Метафора зодягання в поезіях С. Майданської «В який мені вбратися день?», «Я вдягнена у подих перехожих...» кодує не так адаптацію ліричного Я до стороннього погляду, як трансцендування поверхнєвого виміру особистості

¹² Про нав'язане жінкам ставлення до своїх тіл як «цінності», що штовхає їх на завдання собі тілесної шкоди, ідеться в праці А. Дворкін [113].

¹³ М. Штолько визначила функціональність концептів одягу та інших жіночих аксесуарів у ліриці І. Жиленко: одяг є знаком професійної й соціальної належності, віку, настрою та смаку ліричної героїні. М. Штолько окреслила широкий спектр лексем на позначення одягу, тканини, а також зачісок та інших елементів жіночого побуту (типу «парфуми "Шанель"», «папільютки», «бігуді», «шпилька», «корсаж», «серезки», «пеньюар») у ліриці І. Жиленко, аргументуючи цим визначення типу її письма як «жіночого» [577]. Слід додати, що лірична нараторка І. Жиленко, деталізуючи свій одяг, мидується собою: «Сьогодні Спас. Ідзвін. Я в білім платті. / Вмиваюся. І неба бірюза», «Я до Вас прийду сьогодні в полудень. / Кину плащ свій білий на роля» [140; 36, 42] тощо. Не вільна від цього почуття й сама поетеса. Так, у її автобіографічному есеї «Не розбийте мій ліхтар!» у самохарактеристиці зовнішності підкреслено одяг: «Мені так личить мій сіро-голубий наряд. До засмаги, до синювато-сірих очей, до сивої гривки» [140; 15]. Про фемінінні елементи світовідчуття І. Жиленко див. докладніше [567].

в довілля, тобто ліричне Я «одягнене» у враження від світу, від його імпульсів, викликів, які можна «скинути» наодинці із собою: «Ти напівсонну тихо роздягаєш / Мене з тривог і клопотів щоденних» [273; 177]. Метафоричний смисл зодягання в М. Ревакович та С. Майданської оприявнює «зазор» між комфортним для героїні «буттям-у-собі» та «буттям-у-світі», до якого треба прилаштовуватися, «зодягатися», водночас виражає специфіку фемінінного психотипу. «Скидання» натуралістично ототожнених одягу й тіла вивільняє ліричну героїню – хай і ціною її життя – у поезії А. Позднякової «ОСТ»: «Тіло ховає брудний і тоненький ситець. / З одягу пурхнеш і лишиш червоні кості» [527; 1156], – і реалізує як фемінінну техніку письма (одяг як атрибут власного тіла), так і маскулінну (танатальний мотив деструкції тіла, що тут експлікує трагічне світовідчуття ліричного Я). У вірші О. Забужко «Квітневий Хрещатик...» образ «мозайка інших мотивів, одяг і покрас» [150; 83] корелює з образом «джинсастої юності», що оприявнює ще один семантичний нюанс дрес-деталі – бути «знаком доби», адже саме у фемінінній свідомості актуалізовано співвідношення стилю одягу з певним історичним часом, іншими словами – модою. Як «знак доби» функціонує дрес-деталь й у циклі В. Махна «Зимові листи»: «В плащі із швейюгу в гумовцях що аж по коліна / стоїть на автобусній моя мама – студентка» [532; 1166], але ця деталь також експлікує статус персонажа, акцентуація якого властива маскулінній техніці письма.

Гендерно-психологічну специфіку використання в ліриці дрес-деталі як атрибу та тіла жінки визначити складно, бо її «об'єктність», важливість її зовнішнього вигляду, передусім її одягу, стереотипізовані в масовій свідомості.¹⁴ Однак для фемінінної психостратегії деталізація одягу, зокрема інших жінок, умотивована (роз)ідентифікаційною політикою, може супроводжуватися почуттями заздрості, ревнощів (що віддзеркалені й у фемінінній техніці письма, наприклад, «ти ж знаєш я ніколи не носитиму / таких тоненьких тканин / і такого дорогого взуття як ці жінки...» (Б. Матіяш)) або ж, навпаки, розгортається в нейтральному емоційному тоні, що оприявнює побутову конкретику жіночого життя («Але всі жінки у сукнях на тоненьких бретельках / вписують у кути повітря свої плечі / донедавна сховані під светрами» (О. Луцишина «Літо приходить непомітно»), «а ден у її Місті було як днів у тижні / або кольорових трусиків у комплекті «неделька» / найтонші капронки носяться довше» (С. Поваляєва «І тоді вона знову подумала...»)).

Для фемінінної техніки письма характерна поетизація одягу – часто як самоцінного об'єкта рефлексії – у функції презентанта особистості / тіла персонажа-жінки. У поезії Л. Повх «Кофта» одяг не лише визначає образ жінки, а й уособлює її життєву долю: так, деталізовано колір кофтини – «ніжний, блідий абрикос», деталі її купівлі – «як вона її вибирала / і везла із самої Поль-

14 Навіть за відомим афоризмом Вольтера, «жінка – це людська істота, яка одягається, базикає та роздягається».

щі», вигляд жінки в ній – «як вона в неї вбиралась / і як в ній йшла – років на десять молодша» [527; 731]. У цій поезії через посвяту «Пам'яті 90-х» та опозицію ніжно-абрикосового кольору кофтини й сірого неба оприявлено й мотив життєвої (передусім матеріальної) невлаштованості ліричного персонажа – жінки-українки, для якої гарна кофтина – ледь не єдиний «доказ» її жіночності й краси, недаремно прожитого життя, тому вже смертельно хвора вона марить: «ось встану, одягну, пройдусь». Деталь кофтини фігурує і в картині смерті цієї жінки, яку поховали «в абрикосовій хмарці / в незношенім клаптику радості», де деталь «незношена» стосується і кофтини, і рано обірваного життя. У поезії Л. Повх артикульована прикметна риса фемінінної психіки – ототожнення особистості, життєвої історії людини з її одягом як «репрезентантом» її суб'єктивності. Отже, фемінінна техніка концептуалізації одягу ліричної героїні та персонажів-жінок фокалізує його атрибутивну належність жіночому тілу передусім як носія його еротичного, естетичного потенціалу, використовує дрес-деталь задля вираження настроєво-емоційного поля суб'єкта / персонажа, а також задля відрізнєння за допомогою дрес-деталі істинного єства від зовнішнього – «поверхневого» – образу Я. Дрес-деталізація «тілесного образу» чоловіка-як-Іншого в ліриці непоширена.

У маскулінній техніці письма концептуалізація одягу обмежена, окрім тих елементів жіночого одягу, які сигніфікують образ Іншої, її індивідуальність (хоча частіше підкреслюють її загадковість і незвичайність): наприклад, «...І муза у рожевій сукні / Йде на побачення, ясна» (Є. Маланюк «Зустріч»), «та дівчинка в червоному береті / до мене запізнилася тоді» (Ю. Гудзь «Той теплий вітер...»), «І шарф моєї милої примерхлий / Ще пахатить, як давній слід її» (Ю. Буряк «Вже проступила крізь кору смола»), «Ти одягала військові боти <...> татові джинси, мамин ліфчик» (С. Жадан «Пластунка N»). Більше притаманне маскулінній техніці письма семіотично-символічне кодування концептосфери жіночого одягу, наприклад, для позначення соціально-культурного статусу жінки (сукня вказує на стан її жалоби в поезії І. Драча «Таємниця»), архетипно-психологічного наповнення її образу (деталь «біла («гарна», «славна», «пречиста») сукня» трансформує образ жінки-нареченої в архетипний образ душі (Аніми) у поезії В. Стуса «Вбери-но білу сукню», де колоратив «білий» асоціюється з «всечисним вогнем»). Маскулінна техніка редукції образу жінки до деталей її одягу використана в одному з віршів циклу «Жменька елегій до приятеля у Нью-Йорку» Б. Щавурського: рефрен «...плаття червоне у білі горохи» метонімічно означає дівчину, у яку був закоханий ліричний герой. Прийом редукції жіночого образу до дрес-деталі наявний і в поезії В. Клічака: «Ішли алеєю, тримаючись за руки. / Легеньке платтячко. / Ромашка у косі» [210; 138]. Актуальність прийому метонімічного зображення жінки через

її одяг зумовлена: а) її зоровим сприйманням як зовнішньо привабливого сексуального об'єкта; б) завищеною оцінкою жіночої тілесності, асоціативно екстрапольованою на одяг; в) закріпленням патріархатною традицією знеособленням жінки, образ якої відбивається у свідомості чоловіка лише на рівні його «матеріальної оболонки» – її одягу як «продовження» її тіла. Особливості маскулінної психостратегії вмотивовують функціонування в ліриці жіночої дрес-деталі як «знаку» (часто єдиного) жінки-як-Іншої, що заміщає її ім'я та особистісні характеристики, актуалізуючи лише тілесні.

Чоловічий одяг як атрибут образу ліричного суб'єкта / персонажа в українській поезії фігурує дуже рідко, але ближче до зламу ХХ – ХХІ ст. його актуальність у ліриці (переважно чоловічого авторства) зростає: наприклад, у поезії В. Махна: «Куди це додому? – питає Ю.Т. [Юрій Тарнавський] – / він в светрі червонім – як кактус – цвіте» («Нью-Йоркська група» [286; 109]), «Старість для Юджина значить призначення музики / шалик – беретка – в пальті¹⁵ повідривані гудзики» («Зимові листи» [532; 1168]). Зображення одягу ліричного героя / персонажа в маскулінній техніці письма не підкреслює чоловічу тілесність, тим більше – її сексуальну привабливість, а використовується здебільшого для індивідуалізації його образу.¹⁶ Так, у поезії «Роббі Вільямс» А. Бондара наратор описує власну зовнішність, але з метою не самозамилування, а акцентуації власної європейсько-української (не)ідентичності в ситуації порівняння себе з іноземною публікою:

... я знімаю куртку
(імпорту здається німецьку але тут у таких ніхто не ходить)
я залишаюся в джинсах куплених тут торік
я залишаюся в светрі виробництва країни Перу <...>
я виглядаю безнадійно [532; 1252].

Для маскулінної техніки письма характерне використання символічної дрес-деталі з метою експлікації статусу ліричного суб'єкта. В українській ліриці ХХ ст. концептуалізується вишита сорочка як знак національної ідентичності (Я – українець), що прочитується часом і як вираз антиколоніально-го спротиву. Лірична презентація власного образу в такій сорочці може також

15 У зображенні персонажа-чоловіка в літературі часто використані елементи чоловічого одягу – капелюх та пальто – як знаки статусу, як «пограниччя», «футляр» між тілом і світом [266].

16 Появу в ліриці чоловічої дрес-деталі стимулюють зміни гендерної культури, які І. Кон зафіксував, зокрема, в еротизації чоловічого тіла як об'єкта сексуального споглядання [219; 72 – 75]. Актуальний у сучасному суспільстві стереотипний образ метросексуала, що, як і колишній образ денді, уособлює тип чоловіків з «помірною» маскулінністю, зближений з фемініністю увагою до власної зовнішності, зокрема й одягу, що дає таким чоловікам привід не лише для самозамилування, а й свідчить про їхній високий статус. Хоча на повноформатне окреслення стереотипного образу метросексуала лірика в силу її родових особливостей не претендує, у творчості молодих поетів (зокрема, Б.-О. Горобчука, О. Коцарева) усе частіше звернено увагу на зовнішність (одяг) ліричного наратора, що актуалізує в ній фемінінні доміанти.

оприявнювати едипове синівське бажання любові й турботи матері, «знаком» яких і є вишиванка, а також тугу за дитинством (через її конотацію із сільським (простонародним) хлопчачим одягом). Із такою семантикою образ вишиванки фігурує в багатьох поезіях (здебільшого чоловічого авторства): «Я сорочку знайду вишиванку / І надіну, як хлопчик, радий» (А. Малишко), «Сорочку мати вишила мені / Червоними і чорними нитками» (Д. Павличко «Два кольори»). Деталь чоловічої сорочки, що «зів'яла на грудях», характеризує психічний стан утоми ліричного героя поезії Я. Павуляка:

Зів'яла сорочка на грудях,
І ласка з обличчя сповзла,
стікає отак прилюдно
подум'я з-під чола.
І сила нехай богатирська,
щоб знову себе боронити...
На хвильку б лягти у колиску
та й відпочити [346; 40].

Образ «сили богатирської» і здатність до оборони радше виражають прагнення (а не наявність) гегемонної маскулітності ліричного суб'єкта. Його інфантильність підкреслена образом колиски й бажанням у ній «відпочити», тобто символічно «повернутися в дитинство». В іншій поезії Я. Павуляка «Пам'ятаеш...» образ сорочки сакралізовано шляхом символічної проекції на образ матері, святого хліба та асоціації з божественною благодаттю дитинства: «На свята святецькі / святі сорочки / поклала мама рукою, / посипала біло мукою, / спекла їх лагідно, і біля них / поклала свічки» [532; 803]. Символічний зміст образу сорочок актуалізовано епітетом «святі», що оприявнює гармонійність стосунків матері з дітьми (синами), які (стосунки) в поезії сакралізовані й ностальгійно ідеалізовані (відповідно до маскулітного едипового бажання). Образ розірваної сорочки символізує руйнацію (українського-материнського) світу в поезії П. Мовчана «Сорочка» через асоціативний ланцюг «розповзається» сорочка – сніг – плоть – доля із семантикою відкриття, «оголення» суті, втрати покрову, беззахисності, уразливості [303; 25].

Образ сорочки на тілі жінки із сакральною, ритуальною, етноментальною й сексуальною семантикою (типу «А давня дівчина в сорочці білій / Мене чекала під кожух» (Т.Осьмачка «Роза»), «І вже вся її постать у білій довгій сорочці / Була охоплена тим мерехтінням...» (Ю. Гудзь «Пейзаж, недовтілений в птаха»), «Ти йдеш одна між лілій / Сорочки но сиш білі» (В. Неборак «Причинна»)) є атрибутом не так образу реальної жінки, як фемінінного ідеалу, Аніми, що сублімує маскулітну тугу за материнською фігурою, тому

більш актуальний для маскулінної техніки письма. Образ довгої білої сорочки¹⁷ асоціативно пов'язаний з цариною материнського, божественного, духовного, недоторканного, чистого, надприродного, таємничо-магічного, характерною для архетипних уявлень про Жінку.

Самоіронічна концептуалізація одягу як елементу зовнішнього виду ліричного Я реалізує маскулінну стратегію *самоприниження / самознецінення*, зумовлену нарцисичною тривожністю, а також кризою маскулінності. Досить поодиноким в ліриці згадка про своє вбрання в указаному сенсі наявна в рядках Є. Плужника¹⁸ – «Попоїм, посплю... Щасливий ніби. / Роздобув собі **штани нові!**» [357; 144] , А. Кичинського – «**Кімнатні капці** дивляться на шлях, / як дивляться у небо свійські гуси» («І світлий шлях...») [203; 193]. Концепти одягу в цих поезіях є метонімією маргінальної, нереалізованої в позаприватній сфері маскулінності: у поезії А. Кичинського смисл сенсожиттєвого фіаско відтінений концептами сліпоти, «блаженної тиховоді», «провінційного болота», гіркоти, «спокою»-незапотребованості. Карнавально-постмодерністське іронізування над людством (передусім чоловіцтвом) виражене прийомом каталогізації деталей чоловічого одягу (портретних та навіть анатомічних) у циклі О. Ірванця «Уроки класики»: «У людини все має бути прекрасним: / Думки й почуття, / Пальто і сорочка, / Шарпетки, підтяжки, / Зачіска, брови, вії, / Губи і зуби, / Ротова порожнина, слизова оболонка...» [183; 87]. Отже, частотність і функційність використання в ліриці концептосфери одягу (взуття, косметики тощо) дозволяють диференціювати гендерні техніки письма. Для фемінінної техніки письма ця концептосфера актуальніша, бо у виразне «тілесний» образ Я (жіночий одяг виступає «продовженням» тіла або, навпаки, трансформує його відповідно до культурних запитів), підкреслює зовнішню привабливість (задовольняючи фемінінне бажання милуватися собою та бути об'єктом замилювання Іншого), відбиває жіночий досвід (дотримуватися моди, наносити макіяж тощо). Для маскулінної техніки письма концептосфера одягу менш важлива: однак частіше фігурують деталі жіно-

17 Ритуальна, магічна – «феміна» – символіка довгої сорочки, що актуалізується в «межові» віхи людського життя – народження, шлюб, смерть, розкрита в роботі М. Маєрчик [271]. У низці поезій С. Майданської актуалізується архаїчний смисл сорочки як «магічного» тіла (оберегу), як метафори фізичного тіла (пошити сорочку – дати життя), тілесних відчуттів: «Кожин мій крок / одягнений в щасливу сорочку» («Не бійся за мене...»), «Я одягнула сорочку моря, / та вона велика на мене» («Сорочка моря»), «Кому ж сорочкою ти став?» («Перше кохання») [273; 36, 64, 67].

18 Самозневага ліричного Я Є. Плужника (переважно збірки «Дні») виявляється й у «здрібненні» власного життя, у характеристиці себе як «тихенького», «сіренького», «найменшого з синів» «часу велетів». Корені такої психостратегії митця, напевне, особистісні, хоча й напружена ідеологічна боротьба в літературі часів його дебюту могла позначитися на його самоощіці, спонукаючи навмисно применшити значущість свого ліричного Я. Не виключене й навмисне передражнювання в такий спосіб своїх ідейних опонентів – про таку звичку Є. Плужника говорить Л. Череватівко. Судячи із щедро наведених у його студії біографічних даних, сам митець був досить амбітний і високо оцінював власний творчий потенціал [528; 66, 78]. Ліричний герой Є. Плужника в цьому плані – антипод поета.

чого одягу, функція яких – візуалізувати (або й замінити) образ (тіла) Іншої, деталі власного одягу (та й загалом чоловічого) маркують індивідуальність та статус суб'єкта / персонажа, тому часто мають символічне значення.

Концептосфера одягу в ліриці часом корелює із сексуально маркованим *мотивом роздягання*. У фемінінному наративі експліковані ексгібіціоністські бажання, метафорично втілені в ситуації стриптизу (самооголення) («І спадає додолу блузка, / Мов квітучих садів галузка!», «І бездумно летить спідниця, / Мов за вікнами тьм темниці!» (Л. Повх «Я втомилася...»)), а також у констатації голизни власного тіла («На піску, на білій рині, / як вода – я чиста й гола» (С. Майданська «Я давню з тобою поруч»)). У фемінінній техніці письма мотиви роздягання й голизни зумовлені не так сексуальними фантазіями, як прагненням візуалізувати власне тіло як об'єкт замилювання. Для маскулінної техніки письма прийнятні лише мотиви роздягання й голизни Іншої (-го) переважно із сексуальними конотаціями, як-от у поезії А. Кичинського «Я тебе роздягаю...»: тіло жінки, звільнене з «полову елегантної сукні», як зерно з полови, племін з попелу, перлина з мушлі, піднесене як скарб, як солодке зерно, водночас акцент – не на тілі й не на його володарці, а на «заслугах» ліричного наратора вивільнення-відкриття цього тіла, наче скіфського золота з глини кургану, на його задоволенні цим оволодінням-відкриттям [203; 189]. Перетворити «жіноче грішне тіло» натурниці в рожево-золотаво-біле тіло богині, у символ краси, жіночності й материнства прагне ліричний наратор-художник у поезії А. Кичинського «Твори, художнику...». Голе тіло жінки, попри деталізацію його форм і кольорів, постає у вірші знеособленим матеріалом креативної активності не позбавленого пігмаліонового комплексу наратора. Оголене тіло жінки в поезії А. Кичинського аналогізується з «голою» правдою про ліричного суб'єкта: «і ніде тебе подіти / і ніде тебе ховати / голу-голісіньку / нічим не прикрити / святу і чисту / гірку і жорстоку / правду про мене» («Гола-голісінька...») [203; 89]. Повторювані в тексті означення «гола-голісінька», «нічим не прикрита» мають виразні конотації з жіночим тілом як об'єктом чоловічого споглядання та сексуальної хіті («стоїш переді мною», «готова на все»). На маскулінний тип рефлексії образу жінки-як-Іншої вказує ціннісна поляризація її образу («свята і чиста», «гірка і жорстока»).¹⁹

Мотив споглядання / погляду концептуальний для гендерного маркування техніки наративізації тілесності. У патріархатній культурі чоловіче право розглядати жінок є «викликом» слабкій статі з претензією на оволо-

19 Розкриття в останньому рядку поезії А. Кичинського метафоричного значення образу голої жінки – як правди про ліричного героя – указує на те, що цей образ є уособленою Анімою. Символічний «ланцюг» «жінка – Аніма – істинна натура суб'єкта» зафіксований і в поезії О. Стефановича «Істина» [435, 131], в основу ліричного сюжету якої покладена маскуліна «ініціативна» історія про пошук князем дівчини-Істини, образ якої поляризується за тілесними ознаками («найкрасніша між красунь» і «потворна стара», у якої дух – «нудніше паху смерті».

діння нею, на оцінку сексуальної «вартісності» її тілесних принад.²⁰ Спираючись на різнодисциплінарні концепції, можна твердити про реалізацію скопофілічних бажань у маскулінній ліричній свідомості й ексгібіціоністських – у фемінінній. Скопофілічні бажання визначають характер маскулінної референції до Іншого й реалізуються в *мотиві споглядання Його / Її (тіла)*: наприклад, «Очима п'ю тебе, красу твого буття» (С. Гординський «Над рікою» [96; 153]), «Всю її – кохану і єдину – / Винести очима крадькома» (Л. Кисельов «Я ніхто для тебе, як Улісс...» [200; 350]), «Гляну на тебе, / звалтую очима» (О. Ірванець «Дембельське» [183; 24]). Ексгібіціоністські бажання маркують відповідно характер фемінінної референції, експлікований у *мотиві фіксації на собі (власному тілі) погляду Іншого*,²¹ як-от: «Ти відвернутись не схотів, / як і тоді, / коли з потоку / ми голі вибігли на ринь» (С. Майданська «Перше кохання»), «...тільки погляд твій шкіру так пристрасно татуюватиме» (Л. Радченко «Взаємозаплюшені»).

Для фемінінного фенотипу оціночний погляд Іншого важливий тим, що символічно «оприсутнює» і «плоть», і всю особистість ліричного Я, що експліковано й у ліриці в *мотиві самовизначення через Іншого*, конкретно – через його погляд і оцінку, «Дай очі вгадувать свої / В очей твоїх прозорім плесі» («Уста устами розхили» [265; 68]), – читаємо в поезії Н. Лівичкої-Холодної, де образ очей коханого є тим символічним «дзеркалом», у якому лише й оприявнюється суб'єктивність героїні.²² Ідея несвідомос-

20 За влучним спостереженням Дж. Бергера: «Чоловіки діють, жінки існують. Чоловіки дивляться на жінок. Жінки спостерігають себе як таких, на яких дивляться. Це визначає не лише ставлення чоловіків до жінок, а й ставлення жінок до самих себе» [594; 47]. Витоки такої гендерної ситуації сягають глибокої давнини, коли із встановленням патріархатного ладу жінки ставали предметом обміну між чоловіками, тобто «товаром», що підлягає огляду [631]. П. Кіньяр, висвітлюючи засади давньоримської сексуальності, зауважує тотожність погляду і бажання, які жінка як пасивний учасник сексуальних взаємин не може скеровувати на чоловіка [196; 68]. У слов'янській культурі збереглася традиція «оглядин» нареченої. За патріархатного ладу закріпилася моральна норма для жіночтва опускати погляд перед старшим за статусом чоловіком. Л. Ірігаре використала як аргумент проти патріархату фрейдівську теорію «пильного погляду» як фалічної діяльності, пов'язаної з бажанням панувати над об'єктом (цит. за [304; 164]), що актуалізує психічну презумпцію – відсутність погляду означає кастрованість, отже, означає жіноче (як і сліпота Єдина постає символічною кастрацією [196; 67]). Отже, фактор погляду є знаком суб'єктивності споглядача й підлеглості об'єкта споглядання.

21 Фемінінна психостратегія демонструвати своє тіло дає важелі влади над «зачарованим» Іншим – такий ракурс актуалізації жіночої тілесності наявний у сучасній жіночій прозі, зокрема оповіданні Н. Бічуї «Стиглі яблука на Спасі» [68; 237].

22 К. Сілверман фіксує «гендерну заміну», коли жінка за допомогою Іншого (чоловіка) захоплена не тією, якою вона є, а тією, якою хотіла би бути (цит. за [134; 77]). У любовних ліричних циклах Н. Лівичкої-Холодної Б. Рубчак фіксує два профілі ліричної героїні – «справжня жінка» («Барвін-дідля») та «жінка-вамп» («Червоне й чорне») – ніжна й віддана подруга свого обранця та словнена шалевої й згубної пристрасної коханки [392; 125 – 133]. Ці виділені критиком «профілі-маски» ліричної героїні Н. Лівичкої-Холодної збігаються з поларизованим образом жінки в патріархатній свідомості, бо, напевне, такою її «прагнуть бачити», що фіксувала й О. Теліга, соратниця по перу Н. Лівичкої-Холодної, у статті «Якими нас прагнете?». Б. Рубчак відзначає штучність образу жінки-вамп як ігрового, імітаційного, хоча самопрезентація її героїні як нижчої

ті-неіснування жінки без чоловіка, без його любові експонована в поезіях Л. Палій («Здавна шукала тебе, / та знайшла щойно / під осіннім листям, / над ставом біля кладки. / Там же наткнулась і на себе, / не знаючи, що досі мене не було» («Осінні листи I» [349; 34]), М. Тарнавської («...понеси мене у простір неба, / щоб, наче зірку, віднайшла там я / себе саму – своєю любов до тебе» («Запрошення» [458; 20])), транспонована крізь призму міфу про перетворення статуї на жінку у вінку сонетів М. Кіяновської «Галатея. Postscriptum», розгорнута в еротичній ліриці О. Мудрак («Дотвори мене, / Ні – доверши!» («Заси-наю-у» [308; 76])). Маскулінна стратегія «оприсутнення» жінки-як-Іншої («комплекс Пігмаліона»), що підкреслює її «об'єктність», реалізована в поезіях М. Драй-Хмари «Друге народження», Б. Рубчака «Драматургія», Вадима Лесича «Ти», В. Стуса «Я знаю...», у циклі «Шукання безсмертника» І. Малковича тощо. Феміноцентрична інверсія маскулінних прерогатив намагає ліричний сюжет поезії Н. Шейко-Медведевої «Марнота творення», де креативна потенція належить не Богу, а жінці-ліричній героїні, увиразнює (окрім богоборчого) її реваншистський намір принизити сильну стать – уже тим, що «зроблено» чоловіка з дерев'яних цурпалків, як хлопчика Пінокіо, – цю асоціацію з дурним хлопчиком підсилює літота – «...чую скрадливу дуну його крочків / малесенький чоловічок з цурпалка». Образ створеного чоловічка, який постає ніби іграшковим і тому деперсонфікованим («хто не хоче бути людиною / буде стружкою чи забавкою...»), метафорично відсилає до образу невдячного коханця, який не оцінив любовно-творчий дар героїні: «він утікає / бо зненавидів мене / за те, що викрала його у бездумності / у безликості у безіменності / й обізвала людиною... / <...> ненавидить жар моїх гнучких пальців / бо любить холодні пестоші дерев'яних» [527; 379]. Дуже подібний сюжет у поезії «Скульптори» В. Малишко, але «творення» коханого з кам'яної брили тут означає його ідеалізацію, що закономірно веде до розчарування ліричної героїні у відповідності до фемінінної специфіки любовної «драматургії». Маскулінна референційна позиція ліричного Я-«Пігмаліона» в усіх цих поезіях ілюструє парадоксальну ідею С. Жижека про кохання як

й відданої теж видається йому навияною в порівнянні з пізнішою творчістю поетеси. Не виключаючи «відлаштування» образу ліричної героїні Н. Лівницької-Холодної до очікувань коханого (патріархатного «дзеркала») та впливу бодлерівських, ахматовських прийомів на його творення, дурність її любовної інтенції до обранця є психічно достовірною, бо закоріненна в фемінінний психоемоційний досвід, у якому синтезовані світла, радісна ніжність, щастя єднання, шал пристрасті, затане чекання нової зустрічі, «щоб знов у блискавицю, / З'єднати ненависть і любов». Байдушність обранця, який «не хоче прийняти любов», породжує образу й перетворює ніжну дитину-коханку на *femina fatale*, яка прагне сатисфакції в довічному вполоненні коханця («Не забудеш, о ві, моїх уст»), отруєнні, руйнівні його життя («Ти спопелієш в грі любовній», «Я візьму з твого серця всю кров»). Одночас сама страждає в розлуці, у бажанні «пристрасних, теплих уст», у ревношах до суперниці, яка має відгадати «тугу за мною твоєю», тобто ще не згаслу любов, і спопеліти в «чорній заздрості», «Любовний роман» у циклах Н. Лівницької-Холодної віддзеркалює фемінінну любовну політику: переживання себе об'єктом любовної уваги обранця, відчутну залежність від неї, завищення її сенсожиттєвої ролі, профілювання на його фігуру єдиної фрустрації й помста за неї, компенсування ревнощів до суперниці нарцисичним самозвеличенням само.

«зраду», як «убивство», бо інвестиція почуття в об'єкт любові нівелює його самість, підміняє її суб'єктивованою ілюзією [139: 80 – 81].

Відсутність визнання, погляду Іншого провокує актуальну для фемінінної ліричної свідомості *рефлексію самовідчуження, самонетотожності Я(-як-тіла)*, тобто фактично означає втрату себе через «обезтілеснення» або, як у Н. Давидовської, «знечулення тіла» (цикл «Відбитки»). Дистанціювання від власного Я в прагненні поглянути на власне тіло очима Іншого, «відчутти» своє тіло через Його доторк зафіксоване, наприклад, у вірші М. Савки «Я любов їй», де жіноче тілесне Я «оприсутнене» поглядом закоханого чоловіка:

Я любив її істинно так, як нікого й ніколи,
Коливав на руках перевесла важкого волосся.
Я тримав її тіло в долонях, мов скрипку-віолу
Неземного звучання, магічного срібноголосся [398: 46].

Концентрація чоловічої уваги на волоссі, тілі коханої, їхнє романтизовано-магічне порівняння із скрипкою-віолою, срібноголосим звучанням зраджують замасковане за псевдочоловічою оцінкою фемінінне самозамилування. Отже, на концептологічному рівні ця поезія фемінінна, хоча в ній зімітовано маскуліну ідентифікацію ліричного суб'єкта.

Характерний для маскуліної ліричної свідомості мотив розглядання, акцентуації принад тіла Іншого (як і – рідше – вираз любовно-сексуального бажання ним оволодіти) фігурує й у ліриці жіночого авторства (особливо в часи емансипаційного розкріпачення – початок та останні десятиріччя ХХ ст. і до сьогодні), що засвідчує легшу дифузію в ній маскулінних та фемінінних технік письма, дозволене або бажане наслідування маскулінних поетикальних стратегій. У поезії Н. Лівницької-Холодної об'єктом споглядання / замилування ліричної героїні є вродливий загадковий юнак, в образі якого акцентована портретна (тілесна) деталь: «Маляр, артист ви, чи поет, / І хто вам вирізав так брови, / І на стрункий ваш силует / Поклав ці лінії чудові?» [265: 70]. Приховане бажання ліричної героїні оволодіти зовнішньо привабливим Іншим (чоловіком-як-об'єктом) оприявлене у висловленій в тексті надії «пізнати вас і знати хто ви». Стратегії споглядання й привласнення коханого – маскулініні, але цілком корелюють з образом жінки-вампи, який часом перебирає героїня Н. Лівницької-Холодної. У її поезії з циклу «Барвін-зілля» тілесна характеристика принад обранця, навпаки, відверта по-дитячому: «О, стрункі твої ноги, стрункі, / і усмішка така проста <...>/ О, міцні твої ноги, міцні, / і бездонна глибінь очей!» [265: 65]. Як видно, артикульовані саме ті риси коханого, що викликали дівочу закоханість.

Фізично привабливе тіло першого чоловіка – Адама – зображене в поезії М. Савки «Першопричина»:

Муж на імення перше
 ходить нагий і сильний,
 ноги у землю вперши,
 голову – в небо синє. <...>
 Гладить сонце ледаче
 тіло його плечисте [398; 73].

В оголеному тілі Адама (в образі якого уособлене чоловіцтво) акцентовані не так його естетична принадність, як фізична сила, досконалість: «сильний», «тіло плечисте». Лірична героїня поезії М. Савки «Кисневий голод» бажає тілесної «матеріальності» чоловіка, що випромінює його сексуальну енергію: «де ти мій з плоти і поту / крові і лімфи / запаху / подиху / смаку» [397; 19]. Деталі «запах», «подих», «смак» «доповнюють» уявний образ чоловічого тіла, що сприйняте відчуттєво, а не візуально.²³ Фемінінній референційній політиці, зокрема й сексуальній, притаманна полісенсорна, а не лише зорова рецепція чоловічого тіла, зокрема рук («...очима, чорніш од ворона, / руками – нема ніжніш?») (Г. Тарасюк «Як з хмари лавина сніжна...»)) та губ («Стане синього неба і рослявих легенів / З губами, що однімають і сон, і втому» (О. Забужко «Постскрипtum. Поема-лист»)). Фемінінну техніку письма, отже, вирізняє актуалізація в ліриці тих елементів тіла чоловіка-Як-Іншого, які корелюють з бажанням сексуальної офіри йому, насолоди його пестошами, – це передусім руки і губи,²⁴ тобто «інструменти» тактильного задоволення.

Рідкісна в ліриці рефлексія голизни тіла чоловіка – прерогатива фемінінної ліричної свідомості, хоча фемінінній психосексуальності й не властиве споглядання голого тіла чоловіка задля сексуального збудження. У ліриці образ голого чоловіка часом асоціюється з недорікуватим і беззахисним, як у фрагменті з циклу «Постскрипtum. Поема-лист» О. Забужко:

Вмикаю у уяві твої очі сіамської кішки,
 Шляхетний профіль, роздвоєне підборіддя <...>
 І, на довершення вправи, тебе висвітлюю голим,
 Вислід – блискучий: зовсім не чую болю [150; 280].

У поезії О. Забужко «Така кругла, як глобус...» образ голого чоловіка – центральний, наснажений суто фемінінним ліричним переживанням щемливої ніжності, але не любовно-сексуального, а материнського кшталту, на що вказують порівняння його з хлопчиком «з підібганими ногами і носом, уритим в подушку» та іншими образами («немовля у візочку», «зародок пе-

23 Перевагу сенситивних образів, велике значення доторку в ліриці М. Савки відзначає і Я. Голобородько [87; 255]. Тактильне, а не зорове сприйняття тіла Іншого зумовлене, зокрема, несумісністю «права погляду» із соматизацією власного Я: погляд не сумісний з тілом, з якого виходить [359; 43].

24 Домінування ад'єктивної лексики, зокрема, обличчя, очі, губи, у створенні образу ліричного персонажа-чоловіка в «жіночій» поезії XX ст. констатує російська дослідниця А. Коробейнікова [228].

ред абортom», «равлик без черепашки» тощо), які пов'язані семантикою беззахисності. Ніжність ліричної героїні до коханого – «кругла, як глобус»: такий епітет асоціативно актуалізує образ вагітного материнського лона.²⁵ У поезії О. Забушко протиставлені образ сильного й упевненого в собі чоловіка вдень: «Здоровий, сильний мужчина, / що вдень підкидає мене однією рукою, як в танці, / обуляє плечем і сміється поверх мого зросту / до світу наставленими зубами», та його інфантилізований образ під час сну: «...розпростертий під ковдрою / на всю довжину безвладного, теплого тіла» [150; 336]. У такій опозиції, імовірно, приховано й реванш «слабкої» статі. Прикметно, що в цій поезії (як і в низці інших жіночого авторства) лірична героїня споглядає тіло чоловіка, коли він спить,²⁶ отже, безвладний, що доводить чинність гендерної ієрархії і неготовність жіноцтва її відкрито порушувати.

Властиві фемінінному фенотипу дистанціювання від власного Я й самопозиціонування як об'єкта погляду й оцінки Іншого відбиваються в ліриці в презентаційній стратегії суб'єкта споглядати власний образ у дзеркалі,²⁷ М. Штолько окреслює функціональність образу дзеркала в ліриці Ірини Жиленко, що актуально і для феміноцентричної творчості загалом, – виявляти «двоїстість жінки» і водночас фіксувати її «первісну цілісність» [577]. Фемінінній техніці письма притаманна концептуалізація дзеркала, що корелює з мотивами самозамилування й «оприсутнення» через погляд Іншого. Так, у поезії Л. Палій «Осінні листи II» дзеркальне відображення «оприсутнює» героїню («Тепер у дзеркалах на білих стінах / бачу тільки себе, / повторювану в безконечність» [349; 37]). У її мініатюрі – «Розбила дзеркало, / купила нове, / а там та сама жінка» [349; 48] – смисл сконцентровано в неперервному пошуку ідентифікації як способу переконатися у власному «існуванні», «заслонити» порожнечу суб'єктивності образом «тієї самої жінки» – «жінки-для-Іншого».²⁸ Мотив віддзеркалення, смисл якого пов'язаний не з обсервацією / «створенням» власного тіла-для-Іншого, а, наприклад, зі звітом перед собою, як у поезії Л. Талалая «Крилом по землі», втрачає гендерне маркування.

25 За психоаналізом (З. Фройд, Н. Чодоров та ін.), єдиний досвід любові дівчинки до батька екстраполюється на її материнське ставлення до сина та на її любовні стосунки з коханим чоловіком, які часто вибудовуються за дочиним або материнським аналогом.

26 Психічну рису жіноцтва розглядати тіло сплячого чоловіка фіксували І. Ков [219; 50] та П. Кіньяр, зокрема й у зв'язку з міфом про Ероса та Псіхею [196; 68].

27 За М. Бахтіним, споглядання себе в дзеркалі – це завжди погляд на себе очима іншого, адже власна зовнішність для суб'єкта не є цінною («Автор и герой в эстетической деятельности»). І. Савкіна, узявши на озброєння цю тезу М. Бахтіна, обґрунтовує специфіку жіночої, передусім автобіографічної, творчості її узгодженням з «контролюючим поглядом» Іншого – патріархатним соціумом, що, подібно дзеркалу, візуалізує жіноче Я-для-інших, залишаючи прихованим жіноче Я-для-себе [401; 5]. Фемінінна техніка фіксування власного відображення в дзеркалі з метою обсервації власної зовнішності реалізує прагнення скоординувати Я-для-себе та Я-для-інших.

28 Відповідно до вище згаданих тверджень С. Жижєка про інтраінтенціональність жінки, її «спов'язання» в глибокій власній суб'єктивності, можна твердити, що фемінінне прагнення об'єктивізувати себе у дзеркалі є «самозахистом» від «розчинення в собі», способом «оприсутнення».

Спираючись на концепції Ж. Лакана, М. Мерло-Понті, Вал. Подорога актуалізує проблему «зазору» у структурі зворотності суб'єкта та його дзеркального відображення: плаваючу «точку» відсутності *всього* Я у дзеркалі та навпаки – невідповідність віддзеркаленого образу *всьому* Я, що спричиняє внутрішній конфлікт ще зі «стадії дзеркала», але водночас актуалізує у свідомості суб'єкта факт наявності «плоті» [359; 41]. За І. Жеребкіною, конституювання Я через відчуження, «створення необхідної “тріщини” між живою безпосередністю сприйняття / відчуття й дистанцією, що опосередковує, зв'язує Я з ідентичністю і бажаннями інших», характеризує нарцисичну модель жіночої суб'єктивності [134; 77]. Фемінінна ідентифікаційна стратегія переживання нетотожності суб'єктивності й «сконструйованого» «тілесного образу» Я втілена в *мотиви невідповідності власного ества й відображення у дзеркалі*, наприклад, у поезії Н. Шейко-Медведєвої «Перед Різдом», де штучно-декоративний образ віддзеркаленого тіла ліричної героїні підпорядкований стереотипним уявленням про нормативну жіночість, «чужий» її самовідчуттю:

Свічада мої!
Я густо фарбую вуста
щоб не видно було як їх обкусала мошва
пудрю щоки
щоби приховати сліди ляпасів
замажую свіжим кремом
видзюбані зерна зіниць...
Я хочу подобатися вам! [527; 375].

У поезії розгортається типова для жіночого досвіду ситуація нанесення жінкою макіяжу перед люстром,²⁹ де деталі «фарбую вуста», «пудрю щоки», «замажую свіжим кремом» метафорично означають створення «маски», щоб приховати сутнісне за зовнішнім. Образи «обкусаних мошвою» уст, «видзюбаних зерен зіниць», деталь ляпасів на щоках у поезії є метонімічною характеристикою справжнього ества героїні, зокрема її деструктивного світовідчуття. Невідповідність такого її стану гендерним очікуванням провокує його

29 Для фемінінної техніки письма характерна концептуалізація (з різним емоційним забарвленням) косметики як атрибута «тілесного образу» Я, наприклад: «...напишеш байдужість на власній лиці / помадою «Авоп»...» (Т.Зарівна «Це місто приборкає кожного з нас...»), «...Міняю імена, / мов колір тіней на своїх повіках» (В. Стах «Я так вчасно з дому вийшла...»), «Підігріте червоне вино мало присмак помади» (В. Стах (назва за наведеним рядком)), «Вітер тіні з повік / вимив блиск із очей» (О. Сандига «Коли йде дощ»). У маскулінній техніці письма концептосфера косметики не актуальна, за окремими винятками: В. Сосюра фокусує увагу на «нафарбованих губах» і «підведених бровах» коханої («Хай огонь на оголені нерви...»), прагнучи окреслити образ «нової» жінки революційної доби, адже в 1920-ті роки косметика, як і трамвай, електрика, – знак сучасності. У поезії В. Махна «Прошання з ілюзіями» деталізацією косметики виражено зневагу до жінки, яка штучними засобами намагається підкреслити вроду: «...користувалася жахливою помадою яку видубувала пінцетом / яким вищипу вала брови й волосся на ногах...» [286; 146].

камуфлювання під «стандарт» успішної жіночості, виключно пов'язані із зовнішньою вродою – «Я хочу подобатися вам!».

У ліриці останніх десятиріч протиріччя між «стандартизованим» «тілесним образом» ліричної героїні (її тілом-для-Іншого, візуалізованим у дзеркалі) та її справжньою натурою все більше загострюється в силу активного звільнення жіноцтва від патріархатних обмежень. Мотив невідповідності ества віддзеркаленому в люстрі образу розгортається в поезії О. Забужко: «Я сама не люблю цієї жінки в свічаді навпроти: / Вертикальна бганка в міжбрів'ї, обвисла лінія рота» («Постскриптум. Поема-лист» [150; 283]) – хоча дзеркальний «двійник» тут і названий «єством», прихованим до часу. «Кризу» фемінінності відбивають мотив «руйнації» тіла дзеркалом («І тоді відречусь, по собі не лишивши слідів – / Тільки душу свою і розтерзане дзеркалом тіло» (М. Кіяновська «Народжуся уперше...»)), мотив «протесту» тіла («глипнуто оком в люстерко давно невидюще <...> / тіло згортає долоні до сонця і суніць / в болісний знак – / той що значить "я більше не можу"») (І. Шувалова «Стишено кроки...»)), «Потік» тілесних переживань в останній поезії художньо втілює виділений Вал. Подорогою «поріг» існування тіла – тіло-афект, тобто емоційно-чуттєве переживання власного тіла як знеформленого «поток» життєвої субстанції, що висковзує за антропоморфні межі [359; 65]. Переживання власного тіла-як-афекту не має гендерних особливостей, але більша значущість власного психічного життя для фемінінного фенотипу зумовлює і активнішу наративізацію цього переживання у фемінінній техніці письма.

Мотив фотофіксації «тілесного образу» Я / персонажа-жінки, синонімічний мотивам дзеркального відображення та чоловічого оціночного погляду³⁰, також характеризує фемінінну ідентифікаційно-презентаційну політику, наприклад: «Очі чоловіків – [скидалися] / на фотоапарати. / А вона – / на чорнобілий знімок / над / моїм / письмовим столом» (О. Гусейнова «Рим існував лиш для того...» [109; 14]). Через образ фотографій розгортається мотив проминальності в поезіях Т. Зарівної «Пожовклі фото чорно-білі...», О. Забужко «Клацає кодак...». Здебільшого у збірках лірики жіноцтва (О. Гусейнової, М. Кіяновської, В. Савки, Н. Шейко-Медведевої та інших) уміщені численні світліни поеток, їхніх родичів, рідних місць, що підтверджує важливість для фемінінного фенотипу створення імідж-образу, фіксації особистої історії. Маскулінному психотипу візуалізація власної тілесності вербальними чи іншими засобами не властива, що деактуалізує фіксацію «тілесного образу» ліричного Я, окрім ошадливої деталізації рук як засобу інструментального впливу, голови, спини, грудей тощо, які фігурують у тексті не як об'єкти споглядання / замилювання, а як елементи «тілесної схеми» (термін Вал. Подоро-

³⁰ Символічний зміст фотографування як авторефлексії, способу погляду ти на себе очима Іншого (чоловіка) зафіксовано й у повісті Т. Зарівної «Дівчинка з черешні».

ги) розташування, існування суб'єкта у просторі. Отже, наративізація / візуалізація в ліриці власного тіла як об'єкта, тіла-для-Іншого, підпласованого під тіло-канон, що вимагає оприсутнення через погляд, фізичний вплив Іншого, веде до нарцисичного самозамилування або до «відмежування» від власного тіла, маркує фемінінну ідентифікаційно-референційну політику.

Мотив невідповідності ества віддзеркаленому «тілесному образу» корелює з *рефлексією старіння (власного тіла)*.³¹ Жінка, яка старіє, знецінюється як «об'єкт сексуального попиту» й за відсутності інших сфер особистісної реалізації залишається «за бортом» життя. Довготривала актуальність такої гендерної політики щодо жіноцтва виробила в жіночій психіці стійкий страх старіння як ознаки життєвого краху, що зумовило акцентуацію найменших змін власної зовнішності. Наративізація в ліриці видимих ознак старіння (сивина, зморшки) властива фемінінній техніці письма: «А сьогодні сивий волос і в зморшках лиця» (Н. Лівницька-Холодна «Дошове» [265; 171]),³² «Попід очима – тіней чорнота, / У зморшках-павутинках – пережите» (М. Людкевич «У час, коли безсоння нить снує...» [527; 386]), «Троянду сонця золоту / уже вплітатиму в сивини» (Н. Стефурак «Покличуть іменем твоїм...» [436; 15]), «Глянь, це я. Морщина поорала чоло, / Буйний волос інеем покрився» (П. Карманський «Як побачиш сліпця...» [192; 41]). Концептуалізація старіння (власного) тіла у фемінінному варіанті відтінена депресивним емоційним фоном (часом захованим у підтекст), як наприклад, у поезії О. Луцишиної («навіть майкл джексон постарів перед тим як померти / а у нього ж було багато грошей» (назва за першим рядком)), К. Хаддад («цієї ночі у мене виросла сива волосинка / така ж пружна й міцна / тільки біла / подумала: цієї ночі сталося щось важливе / пере-жилося і пере-ступилося» («Цієї ночі...»)). Високий «градус» трагедії власного старіння – у поезії Г. Крук, де «жінка надрізує вени тому що не хоче старіти» (назва за наведеним рядком [240; 125]) і шукає порятунку від життєвої порожнечі в смерті. У фемінінній техніці письма за

31 За Є. Ільїним, жінки сильніше й болісніше, ніж чоловіки, переживають страх фізичного старіння [175; 172], бо патріархатна культура рідко закріпила об'єктний статус жінки, а саме її сексуально-репродуктивні ролі пріоритетні, де «нормативною» є зовнішня привабливість молодого тіла.

32 Б. Рубчак слушно говорить про «найінтимніші закутня переживань старости, включно з прагненням кохання» в зрілій ліриці Н. Лівницької-Холодної, що унікальні в українській (і світовій) поезії [392; 159]. Вражає не так відверте озвучення в її текстах тілесних змін, не стоїчний душевний опір невблаганній старості, а трагедія скіння молоді душі в старому тілі – «Мені не вийти з кола моїх почувань, / як калізі з покручених форм його тіла» («Крик в порожнечу») [265; 172]. – метафорично передано цей стан. У вірші-сні «Ніч під Івана Купала» оживає самоідентифікаційний образ з ранніх віршів поетеси – образ молоді вільни, сотниківни-вамт, та на ранок прокидається вона в старому тілі і «дві слози беззгучно кануть / в рівчачки на старому лиці» [265; 180]. Справді, одним з ключових тем Н. Лівницької-Холодної від 1970-х років є старіння й смерть, осмислені в інтимно-екзистенціальному ключі відверто, болісно та водночас мужньо. Трагічна «поема» Н. Лівницької-Холодної про старість і самотність, безповоротну втрату красивого й здорового тіла, життєвого простору й сенсу вражаюча, зокрема ще й знанням того, що жити в цьому душевному «пеклі» поетеси ще років зо тридцять (!).

гетеродієгетичною нарацією приховане інвестування в узагальнено-безликий образ жінки (людини), яка старіє, особистого емоційного переживання цього процесу, водночас таким прийомом підкреслена типовість жіночої долі.

У ліриці І. Жиленко мотив власного старіння розгортається в емоційно врівноваженому тоні: старість є закономірною, невідворотною, часом такою, що обіцяє спокій і душевну злагодженисть: «Постаріла. Що за горе? / Всі старіють. Не біда» [140; 168], «хай хранить Господь / мою тиху старість, / заколихуючи красою» [527; 289]. Водночас позитивізація старіння в цих поезіях (хоч і написаних у різний період) скидається на самозаспокоєння,³³ бо в інших – озвучений страх старості: «...“Що ти [Бог] знаєш про те, як густіє тінь? / Як, старіючи, плаче плоть?...”» («Осінь. Нічна музика» [140; 443]), сум з приводу власного старіння: «Обважніли спокоем брови, / І не сняться сни кольорові, / І не личать більше мені / кольорові сукні ясні» («Осінь. Скрипка» [140; 79]). Для ліричної героїні поезії «Інтер'єр із дзеркалом» І. Жиленко відображений у свічаді її власний постарілий образ неприсменно контрастує з вечірньою тишею домашнього затишку, з бажаним релаксом, безжально повертає в реальність спазмами суму й болю:

І темне дзеркало тоді
нешадно випхне в коло світла
жіночі вилиці бліді,
ім'я мого буденні титли,
середній вік, огрядний стан,
опушені в печаль уста [140; 315 – 316].

Метафора «опушені в печаль уста» акцентує болісне переживання ліричної героїні змін у її зовнішності, її життєву втому. Схожа емоційна тональність рефлексії старіння тіла – у циклі М. Савки «Жовтневі нотатки»: «чорні венозні розтяжки / у згинах колін», «їх ще мало на тілі / пуп'янків твого старіння» [399; 88, 93], Горесне переживання занепаду тілесної вроди в циклі скорельовано з абсурдністю (Божого) творення з огляду на псування й нищення створеного та з пошуком героїні саморятівної ілюзії «розототоження» себе й власного відображення – «...починаєш любити дзеркала / зі шрамами / на амальгамі».

Проблематизована «нормативність» (молодості, привабливості, сексапільності) «тілесного образу» Я у фемінінному фенотипі актуалізує переживання *нетотожності себе-молодої і свого старіючого дзеркального відображення*³⁴ у фемінінній ліричній свідомості, наприклад, «Помічаєш

33 Примирення зі старінням у фемінінному фенотипі часом зумовлене відчуттям реалізованого життєвого призначення. Про це детальніше – у розділі 5.1.

34 Окреслений феномен – «синдром Доріана Грея» – зраджує фемінінне світовідчуття й у відомому романі О. Вайльда, де в раціоналізованому бажанні героя лишатися молодим, щоб користу-

в люстерко, як час / викрадає тебе по часточках – / той портрет із мозаїки лего» (Л. Повх «Ранок» [527; 746]), «Течія буднів в тутешньому стилі шліфує / риси мого обличчя непомітно і вперто. / І, прокинувшись раз уранці, я ризикую / не впізнати себе у дзеркалі» (Г. Петросаняк «Цей пейзаж я бачу не вперше...» [354; 31]). У поезії О. Слоньовської «Й настає такий день...» ситуація зустрічі колишніх однокласників збуває неприємне здивування ліричної героїні надто швидким плином часу: «І жахаєшся: як же вони постаріли!», Їхні вікові зміни змушують ліричну героїню обсервувати в дзеркалі й себе:

А до вчора, здавалося, ти ще в формі, в прекраснім віці!...

Зачиняєшся в ванній і не знаєш, кому маєш вірити:

Однокласникам, дзеркалу, паспорту, власній своїй інтуїції?! [527; 704].

Вставне слово «здавалося» у цих рядках відтінює ілюзійно-суб'єктивне уявлення героїні про себе. За допомогою деталей «зачиняєшся в ванній», «не знаєш, кому вірити» транлюється стан її розгубленості, розчарування, її страх власного старіння. Квінтесенція фемінінного «варіанта» переживання власного старіння через мотиви дзеркального відображення, його невідповідності сутності, самозамилування наявна в поезії С. Йовенко «Час»:

Ти брешеш, дзеркало: ця, з зором збляклим, ця
з порепаним обличчям, із щоками,
немов пергамент зім'ятій, з волоссям
геть поріділим, білим – видно шкіру,
що світиться (який потворний скальп!)
ще й шкірить усміх, жалісний, беззубий,
а тіло! тіло! – це лахміття – тіло?!
Це хто? Це я – ти кажеш?!
Брешеш, скло!
Бо хто ж тоді тривожна та, осіння,
з очима лані, з паморозю губ –
а то насправді попід, що ховає
невистиглі жарини (для хоробрих) –
хто ж, хто вона?!
Ця *справжня*, що нарешті стала мною
із дівчинки з стеблиночками ніг,
в віночку, що ніколи не зів'яне,
із стрижкою бурсацькою смішною?!
О дзеркало, недобрі твої жарти!
Таке всесильне?!

ватися прихильністю людей, прочитується натяк на його гендерну івертованість, а як впливає зі студії І.-К. Седжвік – на латентну гомосексуальність [451; 143 – 197].

Душу покажи! –
 Мою, нев'янучу, палку, високу,
 для нищих – неприступну, для шляхетних –
 гордівливу рівню! Душу покажи!... [185; 588].

У поезії С. Йовенко образ дзеркала (близький до архетипного за своїм змістом) указує на роздвоєння героїні – на видиму (Я-для-інших) і посутню (Я-для-себе), на ту, яка старіє, і молоду, зрештою, на тілесну й духовну її іпостасі. У тексті актуалізовано чотири образи ліричної героїні: гіперболізовано-потворний образ старої жінки (через мертвотні, відразливі портретні деталі), романтизовано-прекрасний образ «тривожної», «осінньої», «з очима лані, з паморозцю губ» ідеалізованої «версії» Я, що пов'язаний з колишнім – теж привабливим – образом юнки зі «стеблиночками ніг», «стрижкою бурсацькою смішною» та образом Я-як-душі, «нев'янучої», «палкої», «шляхетної». Серед такої множинності самоідентифікацій у поезії закономірно звучить запитання: «Хто вона?» – читаємо: «Хто Я?», окреслюючи провідну ідею «самонетотожності», розщеплення ліричного Я між очевидним (у дзеркалі), запам'ятованим (з дитинства), уявним (образи Я-для-себе та Я-як-душі). Емоційний розбаланс, який енергетично наснажує поезію С. Йовенко, породжений екзистенційною проблемою справжності та ілюзорності презентантів Я, але – в основному – психічним конфліктом духовно-тілесного самовідчуття ліричної героїні та руйнівною для нього завищеною оцінкою в культурі лише тілесного компонента. Розпач і обурення ліричної героїні – «ширма» її страху старіння. Комплекс таких почуттів, а особливо експресивність їхньої вербалізації, властиві фемінінному фенотипу, отже, і фемінінній техніці письма.

Маскулінна поетикальна стратегія переживання власного старіння розгортається в іншому, зумовленому суб'єктивністю маскулінної самопрезентації семантичному ключі: старіння пов'язане не так з тілесними, як з особистісними змінами.³⁵ Переживання старіння відтінене *мотивами проминальності часу й наближення смерті*, наснажене негативними емоціями в низці поезій Б. Лепкого: «Стара дитина» («...Так, стара дитина, / Хоч молодим мені вже вік не бути. / Життя минуло, мов одна хвилинка, / Вечірній дзвін вже за го-

35 Мотив фізичного старіння актуальний у ліриці В. Сосюри 1950–1960-х років: наратор фіксує (не деталізує) його видимі ознаки, в основному найменш болючі – сивину, зморшки. Повторюваність мотиву старіння зраджує внутрішній опір ліричного героя, хоч і декларується протилежне – «Що юнь пройшла, не жаль мені / Її зів'ялих трав» («Лети вперед...» [426; 416]), хоч промайнує життя він сприймає таким, що присвячене майбутньому, хоч і потішає себе віднайденим у старості щастям («Я такий молодий...», «Літо даленіє...», «Багряно-жовтий лист...» та ін.). Постарілу кохану – на змінах у її зовнішності зроблено акцент – він розраджує тим, що вірно любить її. Навязний мотив любові на схилі літ, наче в юності, у широкому ряді поезій означає спробу втекти від старості – поки любиш, то молодий. Загалом у поезіях В. Сосюри цих років порівняно з попередніми маскулінні доміанти змінюються на геронтологічні: зникає еротика, шал почуттів, суспільна проблематика відступає перед ностальгійними особистісними, зокрема дитячими, спогадами.

рою чути» [261; 117]), а також «Де ж коні», «Лови життя!..» та ін. У першій поезії добу старості асоціативно пов'язано з добою дитинства (що схожі безсиллям). Мотив відродження себе в нащадках варіюється і як мотив циклічності життя, що стає ще однією семантичною площиною зближення старості й дитинства: «Старість – це повернення до того, / звідки починалася дорога» (В. Базилевський (назва за наведеним рядком)). Загалом наративізація в ліриці власного старіння, зокрема в референції до дитинства як початку особистої історії, як надії на продовження себе в нащадках, демаскулінізує письмо.

У маскулінному художньому мисленні негативізація старіння пов'язана з утратою не вроди й сексуальної привабливості, а сили, життєвого, *персудусім «інструментального», потенціалу*. Цим зумовлена негативізація старіння в поезіях М. Зерова: «О перша сивино осінніх днів! / Як тужить той, кому твій час наспів, / Мов біла провість життєвого спаду» («Все те – триумф усталеного ладу...» [170; 40]), вона супроводжується страхом не встигнути виконати своє призначення:

Тягар робочих літ наліг мені на плечі,
Стих безтурботний сміх і споважніли речі,
І голос чую я настирливо-шорсткий:
«Лукавий наймите, а де ж доробок твій?..
<...>Чи встигнеш, поки день, скінчить свої жнива?»
(«До альбома») [170; 80].

Мотив старіння в маскулінній ліричній свідомості означає й втрату можливостей і перспектив (зокрема – сексуальних). Так, у поезії «Туга за молодістю» М. Рильського виражено жаль за неповторними й уже втраченими через старість радісними миттєвостями: «Та жаль світанків тих, які лиш раз палали, / Тих неповторних гроз, що в вічність одблищали, / І перших трепетів у серці й на устах, / І першої весни, що зникла, ніби птах» [378; 270]. Відсутність перспектив на майбутнє засмучує ліричного героя поезії Є. Плужника:

...І от пливають літа...
І тихне сум... І серце холодіє...
Вітай, вітай,
Остання безнадіє!
Я ждав, я знав, що прийдеш ти! – і ось:
Все як було, сивіє лиш волосся...
Що ж не збулось?
– Усе давно збулось! («Що не збулось?») [357; 297].

Мотив зумовленого старінням безсилля актуалізовано й у поезії Л. Талала «Господи, які там сподівання!»: «Ні тієї радості, ні сили. / Прогули, як вулики, роки. / І гарячі бджоли відлетіли. / Тільки віск лишили / На свічки» [452; 326]. Образ «гарячих бджіл» метафорично кодує тут маскулінну молодечу (сексуальну) снагу.

Для маскулінної техніки письма характерна іронічна реценція старіння, що може супроводжуватися жартівливо-розпачливою констатацією ліричного наратора власного віку:³⁶ «Звістку принесли сороки: "Сорок!"» (Б. Олійник [329; 165]), «...п'ятдесят соколику – як зарізаний – п'ятдесят / і не клич бо прийдуть поморщені і старі / про хвороби бу / бубабу казати і вип'ють все» (Т. Федюк «Вже нікому ці двері...» [497; 47 – 48]), «Сорокаріччя дихає в обличчя. / – Кому – кричить – на той бік, у заріччя? – / Веселий перевізник Харитон» (О. Ірванець «Юркові, самому собі й Вікторові. Саме в такій послідовності» [183; 70]) та ін. Самоіронія в цих поезіях є властивим маскулінності захистом від страху старіння, в останніх двох текстах цей прийом кореспондує зі стильовою парадигмою карнавального постмодернізму. Смісл самозахисту має і мотив ігнорування старості, наприклад, у фразі з поезії І. Римаука «Дай, доле...»: «...той, що на сумного птаха схожий, / що п'є коньяк вприкуску з валідолом / і вперто ігнорує сивину».

Для маскулінної техніки письма більш характерна, ніж для фемінінної, позитивізація (власного) старіння, бо корелює зі здобуттям мудрості: «І пощо ж весна нам. / Коли ми тихі та дозрілі станем / І вкриє мудрість голову сріблом?» (М. Рильський «Запахла осінь в'ялим тютюном...» [375; 220]), «Мої літа спливли, немов пісок, / Який сплива за бистою водою. / Тепер, повитий смутком пізнання / І розутаємничення (лоза – зерном вагітна), / Я певен, що любов та не безплідна» (Ю. Буряк «Дикий виноград» [532; 866]). Старість позитивно інтерпретована як знак дорослості й мудрості, самовивершення, як заслужена можливість прозріти істину в поезіях В. Базилевського «Читання попелу», Б. Олійника «Літа вже не мчать...», зокрема й ту, що треба «не час цінувати, / а мить».³⁷

У поезії Є. Маланюка «Серпень», хоча й фіксується візуальне старіння тіла, обличчя («Все про цей час нагадує: вага / Знекриленого тіла, перше срібло / На скронях та пооране чоло. / І під чолом ті, що колись горіли, / А нніі

36 За гендерними стереотипами, чоловік легше називає свій вік, бо його особистісна вартість вимірюється не віком, а статусом, тоді як жінки про свій вік не кажуть. Ця гендерна асиметрія відбилася в ліриці, де фемінінна стратегія рефлексії старості не супроводжується констатацією віку. По-маскулінному декларативно підкреслений вік ліричної героїні в поезіях О. Забужко «Тридцять зима», «Ad hominem», «Голосом вісімдесятих», що зраджує, зокрема, феміноцентричну орієнтацію на цінність особистісних (не лише тілесних) якостей.

37 Відмінність маскулінної й фемінінної стратегій переживання власного старіння блискує в відображенні в рядку з поезії О. Зеленчук-Рибарук «Тверді грушки...»: «Є відчуття не старості й прозорія, / Є відчуття старіння» [527; 969], – де вираз «процесуальності», невідворотності старіння як незалежної від волі й інших чеснот ліричної героїні життєвої поразки маркує фемінінну техніку письма.

глибше й глибше западають / І пригасають – ті неситі очі...»), акцент зроблено не на втраті тілесної презентабельності, а на досягненні власної екзистенції: «Бо зір звертається до себе, внутр. / З переситом від людського й земного» [276; 426]. Урівноважена споважніла нарація підсилює позитивну «ауру» відтвореного світовідчуття літнього змудрілого чоловіка, акцентує суб'єктність маскулінності (періодично актуалізований у поезіях початку 1960-х Є. Маланюка образ «знекриленого тіла» частіше однак сигніфікує негатив фізичного знесилення). Отже, художня реалізація мотиву старіння ліричного Я має гендерно-психологічні відмінності. Фемінінній поетикальній стратегії рефлексії власної старості властива її негативізація як тілесного, сексуального, особистісного знецінення. Маскулінна лірична рефлексія власного старіння амбівалентна – утрата сили й снаги, рух до смерті компенсуються здобуттям мудрості, статусу, що зумовлює менш болісну емоційну реакцію ліричного суб'єкта й часом уможливує його самоіронію.

Гендерно-психологічна специфіка переживання старіння оприявлена в зіставленні ліричних циклів Юрія Клена «Коло життєве» та Г. Тарасюк «Жіноча повість (в чотирьох частинах з епілогом)».³⁸ Вони подібні за ідейним задумом (фази людського життя та їхня проминальність) і композицією (розподілені на фрагменти, названі за життєвими стадіями: сонети «Немовлятко», «Хлопчик», «Підліток», «Юнак», «Муж», «Старість», «Напередодні» – у Юрія Клена та мініатюри «Дитинство», «Юність», «Зрілість», «Старість» – у Г. Тарасюк). Гендерна ідентичність ліричного суб'єкта в обох циклах відбиває гендерно-психологічні координати авторської свідомості. У циклі Юрія Клена – уже в назві – утілена ідея циклічності життя, що філософізує ліричну рефлексію. У творі акцентований мотив становлення особистості героя: відкриття ним світу («...поволі я / Вступав в мої безмірні володіння...»), здобуття знань («...зачерпши мудрості в роках...»), маскуліної ідентифікації через хлоп'ячі ігри («І кожен день – п'ятнадцяте сторіччя. / В якому він – Колумб. Добрячий дрюк / За вірну шпагу править чи за лук») та перше пробудження сексуальності («...погляд у задумі / Сквозне по смаглості дівочих лиць») – аж до вивершення його особистості («...де буде він самотен і один») [209; 47 – 49]. У сонеті «Муж» розгортаються мотиви наполегливої важкої праці, війни, творчості, що характеризують інструментальну стратегію героя-чоловіка й супроводжуються переживанням гордості й вдоволення. У сонеті «Старість» домінує мотив – знов-таки інструментального – опору старості: мрія-намір «просвердли» землю, куди вже зайшло «сонце юності», щоб побачити його знову. В останньому сонеті циклу виражене вдоволення від дарованого старістю спокою, від гідно прожитого життя: «Як солодко принести в дар сні-

³⁸ У виданні поезій Г. Тарасюк, наведеному в бібліографічному переліку, цей цикл уміщений із назвою «Жіноча совість», в інших публікаціях він має назву «Жіноча повість», що значно відповідніша його змісту.

гам / Вечірній сон і літа споловілі!» [209; 50]. У циклі Юрія Клена зображене життя чоловіка-як-особистості, еволюція образу якого проходить стадії становлення, дорослішання, самореалізації та «збирання плодів» успішної діяльності, що згладжує негатив старіння.

У циклі Г. Тарасюк «Жіноча повість», на відміну від твору Юрія Клена, переважає інтеріорна рефлексія старіння, виражена через емоційні імпульси, а не розлогі описи. Семіотичним кодом рефлексії дитинства є бажання ідентифікації з материнським на шляху до дорослішання: «Скажи-скажи, / зозуленько, / скільки мені літ / доростати / до маминих дівочьких чобіт?». Стадія юності презентована мотивом кохання («Ой чи в лузі, / ой чи в серці / тьохнув соловейко?»). У поезії «Зрілість» емоційна домінанта туги позначає етап старіння як втрачання життя: «Іще вчора малиново / дзвонила намистом, / а сьогодні облітає / кучерявим листом... / Калина-малина / при дорозі...». В останній поезії старість фактично ототожнена з небуттям через деталі «тінь золота бджоли», «дорогу сніги замели» [456; 46 – 47]. Рефлексія старіння в циклі Г. Тарасюк вибудована на зближенні жіночого й природного, тому старість постає невідворотною, переживається в негативному емоційному спектрі. Життєвими пріоритетами для фемінінного ліричного Я в цьому творі є кохання й врода («малиново дзвонила намистом»), що підвладні старості. Зіставлення циклів Юрія Клена й Г. Тарасюк унаочнює відмінності маскулінної та фемінінної психостратегії переживання особистісного становлення, цінностей знань, умінь ачи кохання, зовнішньої привабливості, отже, і ставлення до старості як життєвого підсумку. Крім того, зіставлення цих циклів (попри їхню культурно-стильову віддаленість) демонструє відмінність маскулінної та фемінінної емоційної самопрезентації – нарцисичного самовдоволення та сповідального зізнання в слабкості відповідно, а також технік письма – екстеріорної, логічно-описової, більш деталізованої та інтеріорної, емоційно-імпульсивної, фрагментарної, асоціативної відповідно.

Маскулінна поетикальна стратегія переживання власного старіння актуальна й у зображенні старості іншого чоловіка, зокрема в поезії Ю. Тарнавського «Старість», де цей стан негативізується через утрату життєвої сили й снаги («не має ні сили, ні бажання поворухнутися»), але й частково позитивізується завдяки вдоволенню персонажа виконаним життєвим призначенням й здобутим спокоєм («Скінчилося його життя, / Як неприємне завдання, яке треба було виконати», «І тепер він може відпочивати, / Аж його впускають до могили»). Образ старого чоловіка статичний – «сидить у кріслі старий чоловік», його безсилля й мертвотність контрастують з його інструментальною активністю в молодості. Така інтерпретація образу старого перетворює його на вже майже бездушний механізм, призначення якого – відпрацювати своє і померти. Художньо втілена в поезії Ю. Тарнавського екзистенційна абсурд-

ність життя людини, передусім чоловіка, актуалізує фатальну для маскуліності «механістичність» інструментальної психогендерної стратегії, яка заступає експресивно-комунікативні потреби особистості, веде до втрати сенсу життя, до самотності й знедуховлення.

На прикладі двох поезій П. Мідянки «Закарпатець на схилі літ» та «Літня румунка в місті» можна простежити вплив гендерно-психологічних патернів на ліричну рефлексію старіння персонажа чоловічої / жіночої статі. В образі старого закарпатця втілено ідею мудрої розважливості на тлі змізерніння світу, що втрачає свої принади: «І вже тобі єдино треба Слова. / В очах запалих так мізерний світ» [299; 21]. Образ старої румунки вибудовано на опозиції її молодой душі й старого тіла: «Літа лягли, не влігся в серці біль, <...> / У безмірі очей – жива блакитна рань, / З повік червоних покотились сльози», з акцентом на її втраті фізичної презентабельності: «Все тіло вицвіло, бо вицвіту пора...» [532; 1007]. У поезіях П. Мідянки оприявлені, отже, гендерні стереотипи: старіння чоловіка підвищує його духовний авторитет, а старіння жінки веде до її душевного дискомфорту через тілесне (й особистісне) знецінення. Ці стереотипи відлунюють і в поезії Ю. Андруховича «Школа. Четверта чверть»: на противагу зневажливому образу підстаркуватих «бляклих» патронес – «усім за сорок, жодної нема, / в яку б не закрадалася зима», образ старого вчителя випромінює мудрість і авторитетність (хоч і не без теплого гумору) – «Але історик! Мудр і сивобрив, / на кафедрі вознісся, мов на скирті» [13; 35].³⁹

Емоційний спектр маскуліної реакції на факт старіння жінки більш варіативний. Жаль і зневага (через її сексуальну незапобованість) домінують у ситуації, де жінка ліричному наратору стороння, – як у згаданій поезії П. Мідянки або в мініатюрі «Одинока» Б. Бойчука: «У скриню споминів складала / стару білизну днів, / мужчин з порогу закликала, / аж косу замочила в сивніні» [43; 63]. Старіння (тіла) близької жінки (матері) ліричний суб'єкт сприймає зі співчуттям і ніжністю: «Я бачу все: / час зморшками обличчя зриє, / а теплі коси / вкриє іней / незчисленних зим... <...> Я бачу і люблю» (Б. Бойчук «Дві пісні» [43; 10]). Ліричний герой поезії М. Вінграновського «Не руш мене...» чекає старіння своєї коханої в надії звільнитися від любовної залежності й від душевної муки розлуки: «Одне я хочу: старій швидше, / Зів'яльсь очима і лицем, / Хай самота тебе допише / Нестерпно сірим олівцем» [56; 286]. До певної міри орієнтується на маскуліні патерни зневажливо-презирливої рецепції старіння тіла Іншого феміноцентрична лірика. У поезії Т. Зарівної «Підберу до тебе слова» в протиставленні ду-

39 У маскуліній художній свідомості зневага до старіючої жінки-як-Іншої конгруентна маскуліній едиповій стратегії розієднатиї з материнською фігурою, зокрема шляхом її знецінення, спроектованого й на образ літніх жінок. Водночас бажана ієднатиї з батьківським може стимулювати маскуліну психостратегію піднесення образу старого чоловіка.

ховного («опертого на Августина і Ніцше, / озвученого гонористим Вагнером») і тілесного («обвисає шкіра, осуваються м'язи») «портретів» чоловіка актуалізована маскулінна стратегія візуалізації непривабливої чоловічої тілесності, спотвореної старінням. Лірична героїня констатує старіння свого коханого не без почуття сатисфакції: «Слава Богу, старієш разом зі мною...» [155; 59]. У поезії Т. Зарівної «Наші колишні симпатії» розчарування в ідеалах молодості виражене через мотив старіння коханців, що еквівалентне їхній моральній деградації:

Наші колишні симпатії
з червцями поверх пасків,
чванливими поглядами
і старомодними туфлями
проходять у натовпі мимо,
ніби вони й не були
тілами легкими та чистими... [155; 54].

У поезії наявна гендерна інверсія: героїня характеризує своїх колишніх чоловіків як «тіла» – об'єкти жіночого погляду. Їхня зовнішня непривабливість зумовлює і їхню невисоку особистісну оцінку. В унісон звучить і поезія М. Мицикей із циклу «Сон», де в маскулінних «традиціях» акцентується (не завжди приваблива) тілесність у її проекції на всю особу: «Насняться / десь за північ / теперішні – два професори і один письменник – / завжди любила розумних чоловіків – / досі гарно виглядають / в міру огрядні чи в міру худі / хоча простежується / загальна тенденція / до зменшення волосяного покриву на голові / стосовно інших частин тіла / сказати складно...» [527; 784 – 785]. Прагнучи сатисфакції, лірична героїня марнославно констатує, що один з колишніх коханців і досі їй відданий, що ностальгія за коханням відсутня, що її вибір безшлюбності правильний. Зневажливе ставлення до чоловіків (як вираз гендерного «бунту») – зокрема в рядках: «було б краще / якби / колишні коханці / помирили молодими» – полягає в їхньому знеособленні до інтимної «функції». Отже, у мотиві старіння Іншої маскулінна лірична свідомість акцентує її тілесні зміни в емоційному полі ніжності й співчуття (в разі проекції образу старіючої коханої на материнський) або ж жалю, зневаги («материнські» конотації в такому випадку актуалізують маскулінні едипові почуття страху, відрази до жіночого). Рефлексія старіння чоловічого тіла зафіксована лише у феміноцентричній ліриці (переважно 1980–1990-х років), де зневажлива оцінка спотвореного старістю тіла чоловіка компенсує принизливу об'єктивовану тілесність жінки в патріархатній культурі.

Мотив старіння семантично пов'язаний з мотивом хвороби, більш інтенсивним у фемінінній техніці письма.⁴⁰ Літературознавчі розвідки (переважно на матеріалі сучасної прози) Т. Гундорової, О. Галети, І. Галуцьких та ін. оминають гендерно-психологічні аспекти рефлексії хворого тіла в ліриці, фіксуючи однак симптоматику культурного, екзистенційного, «комунікативного» концепту хворого тіла в (після)постмодерній літературі. З гендерно-психологічного ракурсу наративізація суб'єктом власної хвороби не збігається з маскулінною психостратегією,⁴¹ тому сигналізує про не-маскуліні (фемінінні, інфантильні, геронтологічні) доміанти. Не приховує старечі хвороби й кволість лірична нараторка в поезії Н. Лівницької-Холодної: «артритом пальці хруснули, / і біль до колін прокотився» («А тюльпани квітнуть» [265; 201]). У циклі О. Забужко «З лікарняного щоденника» лірична героїня спершу сприймає власну хворобу як можливість повернутися в безтурботне, дрімотне «безчасся» дитинства, знову відчутти захищеність: «І кризь усмішку чуєш, як ходить круг ліжка ладком, / Підтикаючи ковдру, проворний невидимий янгол...» [150; 306]. З розвитком ліричного сюжету стан хвороби дає привід героїні потішитися увагою ближніх, але й замислитися про власне життя, про втрату молодості, про смерть. Інфантильна асоціація хвороби з турботою близьких відчитується й у поезії «Пожежа» Б. Матіяш: лірична героїня, відчуваючи жар, тужить за (батьківською) любов'ю – «жодних долонь чи губ / притиснутих до чола». Хвороба корелює із самотністю й ізоляцією в поезії С. Жолоб «У сніговинні білої палати...» – «Отут мені лежати і палати самій», «голісінька душа – опало з неї листя – питається, як їй на світі вижити» [142; 53]. Констатація власного хворобливого стану наявна й у поезії Б. Нечерди «Поле надосінне», однак суб'єкт артикулює її вже ретроспективно, більше акцентуючи в такий спосіб не стан власного тіла, а скрутну матеріальну й духовну ситуацію в Україні, що ближче до маскулінної поетикальної страте-

40 Хвороба сигналізує про слабкість, визнавати яку гендерна культура дозволяє лише жіноцтву. Маскуліність, орієнтована на суперництво і зверхність, не припускає зізнання в слабкості. І. Кон вбачає в цьому факті одну з причин більшої смертності чоловіків, які приховують власну хворобу, однак «кризова» (пост)колоніальна маскуліність ладна камуфлювати безсилля хворобою – як фізичною, так і душевною (див. [108; 150 – 204]).

41 У концептуалізації хвороби ліричної героїні Лесі Українки переломлюються маскулінна (аксіологічні пріоритети боротьби, повноцінної життєвої реалізації) та фемінінна (наратив про власне тіло) поетикальні стратегії. Хворобливість і слабкість героїні (зокрема, поезії «Давня весна»: «Співало все, сміялось і бриліло, / А я дежала хвора й самотня» [479; 121]) відтілює її духовний герць зі світом. Така андрогінна, по суті, поетикальна стратегія зумовлена як неоромантичною стильовою доміантою, так і біографією поетеси. Біографічну підставу концептуалізувати хворобу у своїй творчості мав і С. Плужник: у поезії «Вікно в садок...» його герой демонструє по-маскулінному оптимістичний тону, шукаючи «позитиви» недуги, адже «фармакопея і температура» дають йому відчуття повноти життя, він кепкує над собою хворим у вірші «Знов за вікном...». Гіркота невиліковної хвороби Д. Фальківського відлунує в його поезіях, але теж по-маскулінному. У концепті крові – «Якби ви знали, яка солона кров!..» («На північ ніч і день...» [492; 91]), – хоча формально йдеться про весняний рецидив сухот, актуалізується її металогічне значення боротьби зі злими жертвами, що її автор зазнав на власному досвіді.

гії. Самоіронічно звучить зізнання у власній «хворобі» ліричного героя поезії Т. Федюка: «Я прокинувся від головного а отже тупого болю / головне тепер випити пігулочку спазмалгону / прочитати молитву тиху на понищення алкоголю» [497; 117].⁴² Отже, у фемінінній техніці письма ліричний наратор не приховує власний хворобливий фізичний стан, гостро потребує через нього комунікації, емпатії, часто актуалізує власний дитячий досвід. У маскулінній техніці письма хворобливий стан ліричного Я не концептуалізується, хіба лише опосередковано в проєкції на доквілля, що дозволяє приховати ганебне для маскулінного психотипу безсилля.

Специфіка текстуальної презентації *мотиву деструкції власного тіла* теж варіюється в гендерно-психологічному плані. У фемінінній техніці письма експресивніше виражена загроза руйнації власного тіла.⁴³ У поезії І. Шувалової «Травма», наприклад, образ червоних лисиць, що тікають, символізує утрачену кров: «нори прорито під шкіру втім вата і спирт / сплять червоних лисиць що тікають із тіла» [527; 1254]. Інтеріорна рефлексія власного травмованого тіла, як у цій поезії, характеризує фемінінне поетичне мислення. Для порівняння: подібна метафорична аналогізація поранення з образом кривавих солов'їв, які залишають «клітку тіла», в однойменній поезії В. Голобородька трансльована екстеріорно, тобто без прямого стосунку до тіла ліричного Я, продукуючи інший – маскулінний – характер письма.

Маскулінна техніка інтенсифікує натомість мотиви *деструкції, катування та руйнації* зазвичай узагальнено-знеособленого (чоловічого) тіла за посередництвом натуралістичної образності (концептів крові, ран, трупів тощо), експресем гніву, болю. Перенасичена сценами насильства, катування, гвалтування, смерті поезія П. Тичини 1920–1940-х років: відрізані вуха й носи, тіла дружин і дітей з відрубаними головами («Кожум'яка»), фашист наступає жінці на груди, скручує руки («За землю радянську»), відрізають пальці, відрубують ноги катованому вояку («Він не сказав ні слова»), закопані живцем з-під землі кричать («Весна»), спалені, повішені, посаджені на палю селяни волають про помсту («Сирітка»). Тематика Тичининої поезії – війна, революційний розвій, фашистська навала – не цілком виправдовує деструктивну домінанту його поетичного мислення (адже у творчості його

42 Наративізація хворобливого стану, пов'язаного з уживанням алкоголю, у сучасній українській ліриці не дискредитує, а – навпаки – підтверджує маскулінний «статус» ліричного суб'єкта, який опосередковано підкреслює в такій спосіб свою зневагу до моральних норм, до власного здоров'я, свою хвацькість тощо. У поезіях Л. Талалая «Подруга печаль», «На розпутті» та ін. ліричний герой топить в алкоголі сенсожиттєву (і творчу) вичерпаність, рятується від танатичної тривоги. Свідомий власної слабкості, його ліричний герой вдається до самоіронії – характерної для маскулінності наративної тактики. Не проти зукити спиртве й ліричний герой В. Махна.

43 Не так конкретна загроза, як загроженість – суб'єктивне переживання потенційної вразливості, незахищеності, крихкості власного тіла незалежно від наявності / відсутності об'єктивного джерела небезпек. Ця риса фемінінної психіки зумовлена низкою психічних і соціальних факторів, передусім єдиновим страхом за свою фертильність (М. Кляйн), рецептивною сексуальною роллю, травматичною сексуально-репродуктивною фізіологією (Х. Дойч, К. Хорні).

сучасників не дала таких наслідків, хіба ще в текстах М. Бажана цього самого періоду, де фігурують образи «розірваного рота», кишок тощо). У деталізованих сценах насильства в поезії П. Тичини руйнація часом спроектована й на власне тіло: «наче руку пилка / мені пиляє, – і болить, болить» («Весна» [472; 228]). В акцентуації фізичного болю в текстах П. Тичини відлунюють мазохістсько-садистські тони. У маскулінній техніці письма концепт катованого тіла, мотив тортур відтінені констатативною, на позір беземоційною інтонацією, деталізацією деструктивного, травматичного впливу на тіло⁴⁴ і змістовно корелюють з темою воєнного протистояння, виражають маскулінне прагнення ствердити власний героїзм, мужність, витривалість, що детальніше розглянуто в 5.2.

Ліричне переживання тілесності ліричного Я / Іншого екстраполюється на навколишній світ.⁴⁵ Відомий ще з найдавніших пам'яток і закріпленний літературною традицією прийом антропоморфізації (соматизації) природи поширений у ліриці. Однак для фемінінної техніки письма двоспрямована метафоризація природи й (жіночого) тіла актуальніша, ніж для маскулінної, що зумовлено більшою «інтегрованістю» фемінінного Я в природу: «П'яним сонцем тіло налилося» (О. Теліга «Літо»), «І очі вологі і карі, як шкіра дерев» (С. Короненко «Як хвиля кіс...»), «Тонкі стежки, як вени на зап'ясті» (О. Слоньовська «Люблю, люблю...»), «...зів'ялі оголені плечі старої гори» (Н. Білоцерківець «Пора репетицій»), «пахнуть дерева гарячим волоссям і тілом» (Н. Білоцерківець «Вальс»). Часом метафоризація переходить у метареалістичну⁴⁶ паралелізацію тілесності ліричного Я та світу. Так, у поезії Л. Кульбак «Васильки» «весна» власного тіла, яке лірична героїня прагне офірувати коханому, аналогізується з весняним пробудженням природи: «Кому твоя весна така веснянкувата, / кому вуста твої, де молоді бджолята / вродилися...?», «Кому твої, такі дрімучі руки? / Натхненні трави кожної руки...?» [527; 214]. За тим самим поетикальним принципом зближуються образи ліричної героїні, покинутої чоловіком, та лісової, порослої зеленню

44 Натуралістичне зображення в ліриці руйнації, травмування тіла оприлюднює стратегію «дистанціювання» від нього. Домінанта фізичного болю, що визначає катоване тіло, зумовлює водночас переживання суб'єкта невід'ємної близькості з власним тілом та «віддалення» від нього через актуалізацію в ньому «тілесної схеми», анатомічного «механізму», абстрагованих від персоні [359; 24]. У маскулінній ліричній свідомості травмоване тіло часто виступає когнітивним полем для вираження депресивного світовідчуття типу «Забуте небо болить, як ампутована рука» (В. Стус «Старого пня непроминальний спомин...» [446; 163]). Натуралізація тіла реалізує поетику катастрофізму й у ліриці Є. Малаюка, відбиває руйнацію світу «на сенсорних рівнях сприйняття», тіло (голова, руки, кров, серце тощо) є «не об'єктом зображення, а мовою опису» [21; 13], визначає фактуру письма.

45 Л. Кравець, оминаючи гендерний аспект, фіксує продуктивну взаємодію когнітивних зон «природа» й «людина» в українській ліриці ХХ ст. й умотивовує її актуалізацією архетипно-міфологічних структур у постичному мисленні [234; 116, 136].

46 Від «метареалізм» – в одному із значень – принцип художнього відтворення світу в дотичності, пов'язаності, «взаємоперетканні» різних його вимірів (див. [583; 139 – 176]).

хатини в поезії С. Майданської «Покинута хатина мисливця» («...я стала / покинutoю хатиною мисливця / і на моєму порозі / виросла ожина»). У цій поезії представлені й інші елементи фемінінного поетичного мислення, зокрема відчуття ліричної героїні себе матір'ю («лосеня, / як материнські соски, / смикало пагони клена, / що виріс у мене на грудях»), а також об'єктом завоювання й жертвою зради чоловіка («мисливця»), її самоідентифікація з природою («я / вже лісом ставала») у протиставленні до цивілізованого світу, де мешкає чоловік, актуалізація запахової деталі («пахло тобою», «пахло нашим спільним вогнищем») [273; 61]. У фітосоматичних образних сполучках, де елементи (жіночого) тіла й рослинного світу взаємно профілюються на кшталт «Сірі дівчата, вологі, тремтячі, / Пестять шинелі руками беріз» (Н. Білоцерківець «Поезія»), «Це сліди твоїх губ проростатимуть диким зелом, / це долони мої ще цвістимуть тобі за тобою» (Н. Давидовська «Нас ніхто не розлучить...»), «Груди в дерева гострі-гострі / плоть дуріє і пнеється дубки / крізь свій торс простромивши осінь / ти співаєш маленька рибко» (І. Шувалова «intro») та ін., експлікована фемінінна психічна й поетикальна риса – переживання спорідненості з природними об'єктами.

У ліричній рефлексії катастрофізму світу через профілювання на нього деструкції, травми, хвороби тіла гендерне маркування здебільшого латентне: «Перестав вовтузитись і плакати / на снігу розстріляний мороз...», «Місяцю куля влучила в око...» (В. Сосюра «На Захід...» [426; 54]), «Довбала ніч криваве серце дня» (П. Филипович «Тремтіла тінь...» [501; 51]) – така пейзажна образність відбиває криваві події воєнної доби; «Наче висхлий мертвий промінь / жовтий скальпель сухою, / шкіру неба розітнувши, / відкриває рану сонця» (І. Козаченко «Вірші, заплетені у вінок...» [215; 15]), «Тут солов'ї, неначе цвяшки, вбиті / у груди доквітаючих кущів» (Н. Білоцерківець «Сто років юності» [39; 38]) тощо. Профіцит мотиву руйнації «тіла» світу в ліриці 1980–1990-х зумовлений, зокрема, переходовими, ревізійними зрушеннями в культурі, на рівні національної психіки – дискредитацією материнської фігури [259]. Однак у фемінінній техніці письма більш відчутне співчуття руйнації «природного тіла» (наприклад, фіксування звука «ручної пили, / Що легко входить у тіло / колишньої абрикоси» (Т. Зарівна «Захід поезії сумний» [155; 6]) оприявнює небайдужість наратора до того, що відбувається, можливо, його жаль до дерева й страх за власне тіло, тоді як у маскулінній превалюють деструктивні інтенції щодо «тіла» природного об'єкта (часто антропоморфізованого й персоніфікованого в художній свідомості): «...хочеться кривавими пальцями / схопити за горлянку небо / і видерти йому останнє око – Сонце...» (В. Сосюра «Хто розуміє цей жах...» [426; 55]). Агресія щодо світу виявлена, хоч і в м'якшій формі, у поетів, чия психіка не зазнала деструктивного впливу війни й розрухи, як-от:

«Відаюся гіркій насолоді: / вириваю бур'ян на городі – / мовби жили тягну із землі» (А. Кичинський «За стонадцять земель від столиці...» [203; 49]).⁴⁷

Соматизація навкілля передбачає і його «гендеризацію», тобто наділення маскулінними / фемінінними рисами.⁴⁸ У проєкції статевих ознак на природу виявляється гендерно-психологічна специфіка письма:

а) часто маскулінізація / фемінізація природи конгруентна гендерній ідентичності ліричного Я, тобто маскулінноморфність навкілля переважно фіксує маскулінна лірична свідомість (наприклад, «Балада про соняшник» І. Драча, «Як дуб із вітровієм бився» П. Тичини), а його фемініноморфність – фемінінна («Соснам в Ірпені» С. Йовенко, «Електричка» Л. Кульбак);

б) особливості рефлексії тілесності власної / Іншого зумовлюють і характер соматизації навкілля: так, фемінінний «варіант» допускає емпатичне «злиття» ліричного Я та природи, що є простором для експлікації власної тілесності, її «продовженням»; у маскулінному «варіанті» акцентується об'єктність фемінізованої природи (часто із сексуальними конотаціями).⁴⁹

Наприклад, у поезії Д. Павличка «Зима» сосни уподібнені до молодих дівчат:

Струнки, червоні сосни на снігу, –
Дівчата, вику пані в ополонці.
Кожухами їх вітер обтирає,
Та не бояться холоду вони.
Коралі їхні й сорочки висять
На темному, як ніч, куші калини.
От підійти б і заховати одяг
І вчути сосон лебединий крик!
Я підійшов і нишком придивлявся
До танців на пороші золотій –

47. Контрастно до деструктивного змісту цього фрагмента звучить вірш Л. Голоти, ліричний сюжет якого теж пов'язаний з роботою на городі: «І кожній зеленинці уклонялись: / І тій, що з ваших рук розпочиналась, / І тій, що під сапою помпра...» («Мале шерbate глечена...» [90; 10]), де навпаки – домінує фемінінна стихія вітальності, злагожденості, емпатії (детальніше про її художню реалізацію йтиметься в 5.1).

48. «Гендеризація» навкілля в ліриці здебільшого суголосна міфологічним та етнокультурним уявленням: сонце, місяць, вітер, дощ, окремі рослини (дуб, ясен, клен) та тварини (вовк, кінь, від, лев тощо), птахи (орел, яструб, соловейко та ін.) маскулінізуються, а земля, вода, зоря, окремі рослини (береза, сосна, калина, верба, тополя, ружа), тварини (корова, кішка, лисиця), птахи (лебідка, зозуля тощо) – фемінізуються (що відзначено й Л. Кравець [234]).

49. У ліриці фемінізація природи загалом більш актуальна, ніж її маскулінізація, через уже відзначену кореляцію концептосфер «жінка» й «природа». Найчастіше аналогізуються жінка й рослина: «калина у червоній хустці / Кров ю сходить по степлілім діті» (І. Драч «Дві сестри»), «Кіснить коса дівоча цибу линня» (В. Затулівітер «Полтавщина розсіла хугірці...»); жінка та природне явище: в О. Стефановича («Ходить Осінь, молодниця смаглолиця», «Побіліла вдова Осінь свою хату...», дитячих «Осінь»), І. Драча («Зміє коси рожеві в пахучім любистку зорі» («Лебединий етюд»), «Йде Панна Осінь золотав / З маленьким келихом вогню» («Мачинка»)), пейзажна лірика Л. Костенко та ін.

І чув, як хлюпає вода під льодом.
А потім, як дерева одягнулись,
Я бачив у заметах над рікою
Бентежний слід дівочих босих ніг [339; 466].

Через епітети «стрункі», «червоні» на образ сосон профілюються ознаки принадного жіночого тіла. У фантазійній сцені купання дівчат-сосон⁵⁰ та підглядання за ними ліричного героя транслюється його скопофілічне бажання візуально «оволодіти» жіночим тілом. Маскулінна сексуальна хіть делегована вітру, який «обтирає» дівчат чи сосни, «доторкаючись» до їхніх тіл.⁵¹ Метафорою «сакрального шлюбу» як любовного єднання чоловічого (вітер) і жіночого (сосни) начал є «танець на поросі золотій», сексуальний підтекст якого оприявнений у звуковій деталі – хлюпотіння («чув, як хлюпає вода під льодом»). Пасивна позиція ліричного оповідача в поезії «Зима» – бо він лише «підійшов і нишком придивлявся» – дещо інфантильна,⁵² однак виражені в ній скопофілічні фантазії, мотив замилювання жіночим тілом, сексуальний підтекст голізни притаманні маскулінній психоматриці. Для порівняння: у поезії І. Жиленко «Озеро в грозу» на фемінінних засадах розгортається мотив заволодіння тілом ліричної героїні маскуліним активним началом, уособленим в образі озера:

... І я хотіла вийти.
Та озеро мене не віддало.
Злились, змішались і переплелись.
І стали – плоть одна, єдиний трепет. <...>
І стали жінка, озеро, гроза –
єдиний зойк, врочистий страх безодні... [140; 471].

Героїня пасивно віддається стихії, виявляючи не так безсилість, як бажання бути захопленою. Мотив злиття («стали плоть одна»), деталі «єдиного зойку», трепету, страху викривають сексуальне «підложжя» її переживань.

50 Поширений у фольклорі ритуал купання, що сакралізує зв'язок тіла жінки з водою – теж «фемініною» стихією, часто пов'язаний з тілесно-сексуальними подіями, шлюбом. Це тонко відчуває Д. Павличко, у ліриці якого мотив підглядання за дівчатами, що купаються, виражений непоодиноким («Амазонки», «Лючка», «Ти виходила з моря гола» та ін. поезії).

51 Маскулінна сексуальність з метою самоцензури профілюється в ліриці не лише на вітер, а й на інші природні об'єкти, наприклад, на сонце в поезії О. Стефановича («Не давала ще сонцеві ти...», яке, наче всевладне божество, пестить біле тіло Леди, «протикає», «вицілює» і т.д., цілком володіючи жіночим тілом, яке може «залюбити, заголубити до смерті» [435; 48]). В іншій поезії О. Стефановича маскулінна стратегія приписана місяцю, який у любовній грі з русалками заволодіває їхніми тілами: «З голів заливав їх до ніг, / Любив, цілував їх досочу» («Вже місяць холодний такий...») [435; 31]).

52 Так і дитина підглядає за сексуальними взаєминами батьків, що З. Фройд, як відомо, уважав одним з першопоштовхів розвитку комплексу Едіпа.

Отже, у поезіях Д. Павличка та І. Жиленко застосовано прийом проєкції на природу (сексуальної) референції до Іншого, що у виразноє в них відповідно суб'єкту / об'єкту презентацію ліричного наратора, стратегію об'єктивації тіла Іншої (жінок-сосон) або ж власного.

Проєкція на природу чоловічої тілесності загалом у ліриці менш актуальна. У маскулінній техніці письма маскулінізуються реалії, які асоціюються із силою, безпекою, впливом на життєвий цикл: «Сміється сонце в бороду огнисту» (Д. Фальківський [492; 87]), «Потужні вепри вибігли на обрій: / Вони ревуть, великі і недобрі, <...>Незримий велетень за ними рине, / Від грому стіп його тремтять долини» (М. Орест «Гроза» [331; 14]), «Дніпро суворий ходив по світлиці, / важким, мохнатим кулаком / гримів у стіни України» (Т. Осьмачка «Казка» [334; 33]). Маскуліна здатність захистити, вистояти під час небезпеки профілюється на природні об'єкти – часто дерева, зокрема, у поезіях В. Мисика («Старий платан розп'яв м'язисте віття... / А він як став, так і тепер стоїть, / Готовий захистити від бурі й грому» («Рудаки»)), Д. Чердениченка («А в кожного дуба / По чотири лука / Стріли гартовані» («Вовк під горою...»)), О. Лишеги («Мій брат граб, / Теж ніби гордий» («Кінь»)). Властива ще фольклору «гендеризація» рослинного світу реалізує, отже, ідентифікаційні стратегії ліричного суб'єкта. Проєкція на маскуліноморфні образи дерев – дуба, граба, платана – позитивних маскулінних характеристик утілює аксіологічні пріоритети маскулінності.

Маскулінізація природи в маскулінній ліричній свідомості часом актуалізує національно-історичний дискурс. В образах степу, на якому «синій жупан» у поезії В. Сосюри «Степ», та «козацького джури жасмина» у вірші Б. Нечерди «Ніяк, аніяк...» зраджено тугу ліричного Я за втраченою войовничою запорозькою маскулінністю. Спроектований на образ соняшника в «Баладі про соняшник» І. Драча, однойменній поезії А. Малишка тип романтика-митця, що сформувався внаслідок трансформації гендерної культури в 1950–1960-х роках.⁵³ У поезії І. Драча образ соняшника-юнака більше інфантилізований («стріляв горобців з рогатки», «бігав наввипередки з вітром» [124; 6]), у творі А. Малишка – він виступає захисником-оберегом нації, але завдяки не силі, а власній незнищенності: «він півземлі насінням пересіяв», «посол небес, побратаний з травою», «У круглястім беретіку, / Лиш похилений трохі, / Мій малий амулетіку / На краєчку епохи» [277; 524].

У поезії 20-х років минулого століття та від 1960-х і дотепер стає актуальною урбаністична образність, яка часом соматизується, набуваючи переважно маскуліноморфних ознак:⁵⁴ «тіла тверезих вулиць» (Г. Чубай «Скрипуці

53 Про характер, причини й наслідки цієї трансформації йдеться, зокрема, у статті Ж. Чернової «Романтик нашого времени: с песней по жизни» [530].

54 Звідка образ міста фемінілізується. Л. Кравець, цитуючи думку В. Топорова про поширення на місто материнських конотацій рідної землі, уважає важливим і фактор граматичного роду назви міста (як-от «матір Полтава» в Б. Олійника або «батько Львів» у Д. Павличка) [234; 346–347].

двері пам'яті причинено...»). «Це місто приборкає кожного з нас. В нього рука тверда. / Ляскають дверцями жовна машин, рух напинає жили» (Т. Зарівна), зокрема й через кореляцію з маскулініними стратегіями руху, динаміки, успішності, інструментального виробничо-індустріального поступу, перевлаштування / удосконалення простору, суперництва, вільного саморозвитку, опозиційними традиційній селянській – фемініній – культурі. Концептуальними елементами урбаністичного навкілля (особливо другої половини ХХ ст.) є речі, технічні прилади, устаткування, транспорт.

Для фемініній техніки письма аналогізація предметно-речової та тілесної концептосфер актуальніша в силу більшого емпатичного потенціалу фемінінності, що веде до соматизації побутових предметів, приладів, механізмів («Уклякали послужливо на колінах крісла, / Розкривали облесно обійми. / У книжковій шафи, у люстра / Очі скляніли від подиву» (Н. Кашук «Спочатку ожили безсловесні речі...»), «тілами зчепившись міцно вагони / як кулі летять до луз» (І. Шувалова «Весна»), «...водорості хижі від посухи / обплутують худі тіла човнів» (Н. Пасічник «Якщо не спиш...»)) та навзаєм – оречевлення жіночого тіла («твоя рука / доторкнулася до / телефону моєї шкіри» (М. Шунь «Щось таке понадто...»), «чи не порвалася тоді / магнітна стрічка / у кривавій касеті / серця» (Я. Сенчишин «Чи бачили ви...»)). Фемінінна цінність приватного простору увиразнює конкретику побутової речі та зумовлює наділення її «тілом» у фемініній ліричній свідомості. З ходом часу персоніфікація побутових предметів поступається місцем синестезії тілесного й речового у фемініній техніці письма, сигналізуючи про зміну «формату» тілесного ближче до кінця ХХ ст. Споживацький характер сучасної культури, трансформація гендерних норм зумовлюють і зміни в рефлексії приватного простору: лірична героїня відчуває його тиск, якого прагне позбутися. Часом вона сприймає власне тіло лише як річ серед інших речей, як у поезії В. Стах: «Так минає любов, гладша тіло і чай вистига, / так цукорок зникає і гублять привабливість враження. / Так загубишся ти...» («Що? Спіймала свій кайф?...» [527; 860]), де зміни власного тіла, як і втрата любові, – однаково незначні побутові «незручності», у яких «губиться» життя.

«Гендеризація» реалій довікля загалом більше притаманна маскуліній техніці письма (як спосіб приховати особистісні переживання), де ці реалії – «зовнішні» щодо ліричного суб'єкта – є полем проєкції його ставлення до Іншої, що корелює з їхньою фемінізацією, зокрема в тілесно-сексуальному аспекті. У фемініній техніці письма на довікля екстрапольована людська (жіноча або статево не конкретизована) тілесність, яка постає не об'єктом споглядання й бажання, а додатковим екзистенційним «полем». У маскулінізації навкілля (часто стихій, рослин, небесних світил, міста) – переважно через актуалізовані «інструментальні» якості (силу, витривалість, надійність, упер-

тість, снагу до перетворення тощо) – експліковані гендерно-психологічні, зокрема й ідентифікаційні, стратегії, близькі маскулінній ліричній свідомості.

Отже, специфіка переживання в ліриці тілесності (власної та Іншого) через концептосфери тіла (зовнішності), одягу та аксесуарів, косметики, моти-ви, пов'язані з фізичною маніпуляцією, трансформацією тіла, диференційне ідентифікаційно-референційну політику маскулінної / фемінінної ліричної свідомості. Гендерно-психологічні стратегії рефлексії тілесності екстраполюються й на навколишній світ. Крім того, вони корелюють і з ліричним переживанням сексуальності як маскулінної / фемінінної ідентифікаційно-референційної практики.

3.2. Маскулінна та фемінінна стратегії ліричного переживання сексуальності в поезії українських митців XX століття

Сексологія, психологія, психоаналіз, філософія, культурологія дають основний масив знань про людську сексуальність, про історичну динаміку формування «контенту» цього поняття, морально-етичну, гуманістичну, медикалістську оцінки самого явища та його ролі в житті людини. Сексуальна царина – одна з тих, де гендерно-психологічні відмінності статей викликають найменше заперечень [220; 225],⁵⁵ бо провідна роль біологічних (фізіологічних, анатомічних та гормональних) факторів начебто дозволяє однозначно маркувати чоловічу та жіночу сексуальність, але важливими є також психічний рівень переживання сексуальності (психосексуальність), та культурно легітимні норми її демонстрації.

Сексуальність визначають як «частину цілісної особистості, взаємозалежність її біологічних, психологічних, соціокультурних вимірів функціонування як сексуальної істоти» [85; 10]. Багатовимірна сфера реалізації сексуальності, конфлікт між потужною інстинктивною енергетикою останньої та її не менш потужною культурною репресією проблематизують у психічно-соціальному плані сексуальне життя індивіда, а також ускладнюють його дослідження. Воно дещо спрощується за соціологічного розуміння сексуальності лише як «соціального конструкту, що діє в полі влади» [83; 50]. Однак соціально регламентується лише *вияв* сексуальності, а не її психофізіологічне переживання. Натомість останнє може збуджувати ліричну рефлексію.⁵⁶ Сексуальність

55 Фукуямає теорії про конструювання сексуальності, розвинуті (пост)фемінізмом, квір-студіями, навпаки, наголошують на перформативності сексуальності, її залежності від культурних стандартів.

56 За концепцією З. Фрейда, сексуальність у певний спосіб координує всю діяльність людини, передусім творчість, отже, будь-який текст несе в собі сексуальний «зміст», здебільшого латентний. С. Жижек розвиває цю думку: «сексуальність характеризується універсальною здатністю забезпечувати метафоричним значенням або опосередковано натякати на будь-яку діяльність чи будь-який об'єкт, але висвітлена безпосередньо, як, наприклад, у сексології, вона одразу «десекуалітується» [139; 112].

грунтується на устремлінні лібідозної енергії до Іншого й визначає референційну політику (ліричного) суб'єкта,⁵⁷ зокрема, характер переживання фізичної маніпуляції / взаємодії з тілом Іншого, психосоціальної комунікації з Ним у ситуаціях підкорення / підпорядковування, слідування / порушення закону, купівлі / продажу, жертвування / використання тощо, засновану на почуттях любові, вдячності, а також ворожості, зневаги – власне, на едиповому психокомплексі. Експлікація в ліриці на концептуальному та наративному рівнях поетики специфіки сексуальної референції до Іншого, отже, диференційне маскулінне / фемінінне поетичне мислення.

«Плацдармом» становлення сексуальності, за фройдівським психоаналізом, є доедипів та власне едипів період розвитку психіки,⁵⁸ коли закладаються основи маскулінної / фемінінної ідентичності, сексуальної орієнтації, її репрезентаційних (зокрема й наративних) патернів. Тип сексуальності відповідає анатомічній статі в результаті «позитивного» розв'язання едипового конфлікту. Відхилення від «нормальної» для своєї статі сексуальності не завжди реалізовані, навіть усвідомлені, що провокує їхню сублимацію в ліриці. Сексуальні «сенси» тут можуть бути: а) перекодовані в образний ряд із сексуальним підтекстом; б) деперсоналізовані й відрефлексовані екстеріорно (зокрема з комічним пафосом); в) зімітовані / спародійовані (з етичною, естетичною, ігровою метою). Способи експлікації в тексті маскулінної / фемінінної сексуальності зумовлює й низка зовнішніх факторів: а) етноментальна традиція; б) рівень лояльності культурної цензури; в) гендерні норми. Надається до гендерно-психологічної диференціації інтеріорне переживання ліричного суб'єкта власної сексуальності, наративізоване прямо / закодовано, зокрема й метафорично спроектоване на доквілля. Аналітичне «оприявлення» латентного сексуального «смыслу» дає більше шансів для диференціації маскулінної / фемінінної поетикальних технік, ніж декларація в ліриці позиції наратора щодо сексу або щодо його орієнтації.

Едипів комплекс у трактуванні З. Фрейда визначає відмінність психосексуального онтогенезу чоловічої / жіночої статей у планах зміни ерогенної зони та лібідозного об'єкта. За цими критеріями становлення сексуальності чоловіка менш проблемне. Але витіснення потягу до «незмінного» лібідозного об'єкта – матері – є випробуванням для маскулінної психіки й часто зумовлює компромісне розщеплення потягу на платонічну й чуттєву сексуальність, провокуючи парадокс: коли чоловіки люблять, то не бажають фізично володіти, а коли бажають – не можуть любити [509; 139]. Він утілений у культурі як «небесна» та «земна» (плотська) любов. Х. Дойч полемічно

57 І. Жеребкіна солідарна з С. де Бовуар у думці, що «сексуальні стосунки – це той локус, де найінтенсивніше виявляється конфлікт між «Я» та «Іншим» [134; 18].

58 Едиповий «підклад» сексуальності, за З. Фрейдом, активізується «під час статевого дозрівання, коли вповні оприявнюється статевий потяг. <...> родинні інцестуозні об'єкти знову стають лібідонозними» [511; 320].

констатує «жіночий» варіант цієї проблеми: «Якщо жінка не любить, вона не бажає» [119; 66], що суттєво відрізняє фемінінну сексуальну політику від маскулінної.⁵⁹ Для останньої є нагальними потреби розмежувати ніжне і чуттєве (сексуальне) переживання, розірвати лібідозний зв'язок з материнською фігурою, зокрема й через знецінення її аналога – партнерки як меншовартісної, зрадливої, загрозливої [509; 128–130, 139], [6; 331–342], [322], а також тиражування сексуальних об'єктів.⁶⁰ Зміна ерогенної зони з фалічної на генітальну на шляху розвитку жіночої сексуальності зумовлює її дисперсність. Підсвідома лібідозна культивация батьківського образу ослаблює потребу статево принизити, знецінити партнера, водночас схиляє приховувати сексуальне життя як своєрідну «зраду» батькові [509; 141–142, 156]. Характеризуючи закорінені в едипову ситуацію психосексуальні відмінності статей, З. Фройд вирізняє власливу маскулітності («умову приниження»), а фемінітності – «умову заборони».

Сексуальність жінки суворіше контролюється культурою, зауважує Х. Дойч, що посилює психічну напругу між інстинктом і різного типу заборонами, а отже, й інтенсивність її фантазій та обсервацій внутрішньої реальності [119; 35 – 37]. Остання стимулюється також пасивно-мазохістською установкою генітальної стадії психосексуального онтогенезу жінки з її відмовою від оволодіння світом (садистської установки) [119; 45–46]. Психосексуальна відмінність поведінки чоловіка й жінки під час статевого акту визначає й особливості референційної політики: за Х. Дойч, чоловік активно оволодіває світом, жінка «всотує світ у себе» [119; 60]. Е. Фромм вважає, що «чоловічий характер має здатність проникати углиб, керувати, бути активним», а жіночий – «визначається здатністю продуктивного поглинання» [517; 68].

Зафіксована в психоаналізі відмінність сексуальної ролі й поведінки (яка, слід розуміти, не завжди залежить від статі) лежить в основі розмежування маскулінного / фемінінного психогендерних профілів, висвітлених у 2.1., та способу їхньої експлікації в ліриці. Маскулінну /

59 Антагонізм плотської хіті й любові осмислювався у філософії різних епох. Позицію мислителів-чоловіків промовисто ілюструють слова Н. Бердяєва: «Відомо, що сильна закоханість іноді протидіє специфічному сексуальному потягу, не потребує його. Сильний сексуальний потяг дуже часто не пов'язаний із закоханістю, часом навіть не виключає відразу. Закоханість прагне абсолютного злиття, духовного та тілесного. Сексуальний акт натомість роз'єднує. На його слоді лежать відраза та вбивство» [33; 427]. У філософуваннях В. Франкла єдність сексуального й любовного проблематизована настільки, що постає майже недосяжним ідеалом, хоча й стверджено, що «для жінки відчувати сексуальне бажання лише там, де фізичний потяг корелює з бажанням духовного союзу, – це межа норми» [505; 274]. В андроцентричній філософії помітна, отже, стійка тенденція рефлексувати з приводу сепарації любові й сексуальної хіті як не лише чоловічої, а загальнолюдської проблеми на тлі туги за єдністю цих почуттів і фактично цілковитої сліпоти щодо факту цієї віддавна реалізованої єдності в інтимному житті жіноцтва.

60 І. Жеребкіна трактує тиражування сексуальних об'єктів крізь призму концепції чоловічого бажання Ж. Лакана як зваблення не так жінкою, як «власною активною позицією у виборі й визначенні цінності любовного об'єкта» [134; 101], що засвідчує нарцисичний характер маскулінного лібідо й піддає сумніву твердження З. Фрейда про властиву чоловікам анаклітичну (тобто, націлену на матір) любов.

фемінінну сексуальну політику можна протиставити як активну / пасивну.⁶¹ Активність виявляється в діяльнісному виборі, способі спокушання партнера, оволодінні його тілом, зрештою встановленні над ним влади, де домінує фізичний аспект. Пасивна сексуальність означає не слабкість лібідо, а іншу стратегію, де вибір партнера здійснюється через очікування, а не пошук, спокушання не так діяльнісне, як закамуюльоване, психічне (як-от зваблювання красою, оголенням), сексуальна мета полягає не в оволодінні, а у віддаванні, в установленні не так фізичної, як психічної залежності.⁶² Активність / пасивність сексуальної поведінки визначає і суб'єктний / об'єктний статус учасників сексуальної акції. Ці сексуальні політики зумовлені відповідно маскуліним / фемініним едиповим досвідом.

У ліриці маскуліна референційна сексуальна політика, ґрунтована на активній позиції і суб'єктному статусі ліричного Я, утілена в переживанні *тілесного оволодіння жінкою-як-Іншою* через доторк до її тіла, поцілунків,⁶³ натяки на злягання. Субститутом фалічної активності й суб'єктності (концептуалізація самого фалосу культурно табуована) є образ рук ліричного Я та мотив маніпуляцій з тілом Іншої як «прелюдія» / евфемізм коїтусу. У поезії М. Вінграновського мотив доторкання до тіла коханої є «прелюдією» сексуальних взаємин: «Коли моя рука, то тиха, то лукава, / В промінні сну торкнеться губ твоїх / І попливе по шиї і небавом / З плеча на груди, із грудей до ніг...» (назва за наведеним рядком). Такий зміст відтінено й символічними образами «темних глибин» і «білої лодії» (асоціативно пов'язаної з білою постільлю, дитячою люлькою, ритмом коливання й сексуального акту): «... коли мене / У темну глибину повергне темна слада – / У білій лодії тоді ми пливемо / По водах любовців між берегами ночі» [56; 194]. Попри маскуліні суб'єктність і активність («інструментальність») позиції ліричного Я щодо Іншої, експліковане в цій поезії М. Вінграновського переживання сексуального спілкування як таїни взаємної насолоди без фізичного привласнення Іншої корелює з фемінінною психосексуальністю. У поезії В. Базилевського «Цей

61 Активність / пасивність відповідно маскуліної / фемініної сексуальності підтверджена сексологічними, психологічними студіями [85; 155], [83; 136], [188; 51], стереотипізована в масовій свідомості, хоча часто й підважена життєвою практикою. Як відомо, у давнину, зокрема античну добу, сексуальна поведінка розрізнялася не за принципом статі, а за принципом активності / пасивності [196; 9–14].

62 За О. Говорун, Т. Кікінежді, «у більшості чоловічих фантазій чоловіче Я уявляє себе в активнішій, більш наступальній ролі, ніж жіноче. Слабка стать навіть у мріях лишається пасивною і більше орієнтованою на отримання задоволення, ніж на віддачу його партнерові. Іншими словами, якщо чоловік виступає творцем сексуальної дії, то жінка – її споживачем. <...> чоловіки це роблять, а з жінками це трапляється» [85; 155].

63 Евфемічний мотив / концепт поцілунків підкреслює маскуліну ініціативу, як у наведених у 3.1. поезіях О. Олеся, О. Стефановича, Ю. Тарнавського та ін., однак ще частіше він експлуатований у фемінінному поетичному мисленні як знак очікування, бажання пестощів, світлих спогодів про них (Х. Алячевська, Н. Лівницька-Холодна, О. Теліга, Н. Кашук, С. Жолоб, Л. Повх та ін.).

хміль...»⁶⁴ деталь «налягання владної руки» із семантикою сили, наполегливості, влади, навпаки, протиставляє ліричного героя його коханій – об'єкту його інструментальної сексуальної маніпуляції. Деталь, яка стосується її образу й оприявнює її реакцію на доторк, – «дрібно тремтіння плоті» – асоціюється з пасивним, піддатливим, слабким [25; 468].

Фемінінна психосексуальна політика об'єктна, пасивно-очікувальна. У фемінінній техніці письма образ рук Іншого й мотив Його доторку концептуалізовані в позитивному емоційному ключі (що вже було зазначено) та в негативному, підсиленому страхом звалтування. За відсутності контролю над сексуальним актом спротив об'єкта цих взаємин виражається переважно в негативізації гвалтівника або ж «інструмента» насилля. Така психостратегія віддзеркалена у фемінінній техніці письма, зокрема в прийомах деперсоналізації Іншого («усі ті чоловіки, що шукали в ній подвійного дна, / п'ядь за п'яддю промацуючи важкодоступні ділянки шкіри» (Г. Крук «Запасний вихід»)), його цілковитого знеособлення в метонімічному заміщенні образом його рук (пальців) як знаку навалної чоловічої хіті («Мого тіла не впізнаватимуть десятки пальців» (Б. Матіяш «Ти ж знаєш...»)).

Експансивність маскуліної сексуальності виражена через *переживання активного оволодіння жінкою*, зокрема, у поезії молодого Вадима Лесича: «– Так дико прагну знов тебе. Так хижо і невтомно» [262; 23]. У його зацитованому циклі «Ти» палітра сексуальних мотивів широка. У ній проглядає й евдеміонів комплекс синівського жадання материнської сексуальної активності: «– Не гладь мене, і не милуй... <...> Карятидою держиш мій обрій на раменах <...> цілую спілі солоддю бруньки грудей... дівчак роззужений» [262; 23]. Відвертість наративу про сексуальну злуку притаманна й текстам Б. Бойчука: «В жадобі / клеїлись уста, / а руки / проникали в стегна, / зсуваючи гарячі спідниці. / У сплеті м'якшали тіла, / облипли кетягами поту, / як кільчилася в животі / плоть від плоті» («Мандрівка тіл») [43; 58]. Сцена коїтусу («еротичні мотиви», як пом'якшує О. Астаф'єв, пояснюючи їх «намаганням витіснити з нашого життя надмірний раціоналізм» і под. [21; 28]), метафорично зображена через аналогізацію деталі жіночого одягу – спідниці та гарячих, вологих жіночих статевих органів («спідниці <...> по стегнах потекли», «гарячі спідниці»), концептуалізацію губ і рук як «інструментів» сексуального оволодіння («клеїлись вуста», «руки проникали в стегна»), через натуралістичні деталі «сплету тіл», поту, власне через розвиток мотиву проникнення в жінку («кільчилася в животі плоть від плоті»), що задовольняє маскуліне психосексуальне бажання оволодіти жіночим тілом, а також

64 Маскуліна тривога зумовлює концептуалізацію в цій поезії В. Базилевського кохання – як хмелю, браги, а жінки – як Єви, підступної спокусниці. У культурній традиції втрата самоконтролю в любовному тоні стабільно аналогізується із затьмареним, сп'янілим станом, як-от і в поезії М. Вінграновського «Тост»: «І чара зустрічі в руці моєї горить! / Вино в ній – ти. Любовною рукою / Я п'ю тебе за тебе у цю мить» [56; 121].

глибинну фантазію про повернення в материнське лоно. У поезії І. Козаченка «Передостання версія» ця сексуальна фантазія реалізується в ієрогамному мотиві злиття із землею-жінкою-матір'ю – «до тебе власти / у траву земної вільгості / <...> Ти жінка Світло / я зілке шаленство мороку / пагубний світ увесь / що хоче тебе пестити» [215; 109]. Маскулінна техніка письма в тексті Б. Бойчука виявляється в камуфлюванні сексуального бажання безособовим та множинним об'єктом кохання – «жінки», а також наративною формою Ми на позначення гомосоціальної неконкретизованої спільноти (типу «ми – чоловіки»). Метафоричне письмо І. Козаченка, як і багатьох поетів його покоління, герметизує сексуальні смисли, які однак оприявнюються в гостро напруженому психічному стані наратора (бажання – тривога), у «схоплених» його поглядом деталях оголеного жіночого тіла.

В еротичній ліриці Д. Павличка часто експліковано мотив активного оволодіння жінкою: «Там до дна я випив твої губи» («Десь далеко в полі...»), «Я відгортав / Край сорочки і спідниці» («Як ти лежала горілиць...»).⁶⁵ Повістуючи про свої любовні пригоди, наратор явно гордий собою. У сонеті «Лук» любовний акт закамують механікою стрільби з лука й прирівняний до переможної боротьби: «Тому свій лук на вірність закликав я, / Чимраз коротшу міряв тятиву, / Аж доки він не закричав із болю» [339; 461]. У поезії В. Стуса «– А скажи – Модільяні був ідіот?...» у ситуації зваблення ліричним героєм жінки протиставлено чоловічу сексуальну поведінку (експансивні маніпуляції з її тілом: «я вправними, як у піаніста, пальцями / вигравав на засмаглих персах», «відповідав, вицілюючи коліна», «клацаючи зубами од пристрасті» [44; 53]) та жіночу – пасивну, очікувальну, навіть сексуально стриману (не без кокетування). Від інтимної відвертості наратора поезій Д. Павличка «захищає» езопова мова, а В. Стуса – самоіронічне кепкування над розбіжністю очікувань від побачення наратора-чоловіка та коханої жінки.⁶⁶

На противагу маскулінній референційній політиці сексуального оволодіння Іншою, її фізичного «привласнення», фемінінність очікує від сексу *тілесної «комунікації»*, що зумовлює й інший смисл ліричного мотиву доторку

65 У цій поезії єдинова психосимптоматика сексуальної поведінки наратора легко прочитується, адже «дві суниці, дві ягоди із молоком» на грудях коханої (її соски) пробуджують у нього асоціацію-спогад про епізод з дитинства, коли батько приносить з покосу суниці. Асоціація здається не цілком вмотивованою, якщо не реставрувати замовчану в поезії аналогію материнських грудей із суницями, ймовірно проведenu в дитинстві. На актуалізацію лібідозних фантазій у поезії указують також самоідентифікація наратора – «малий молокосос», форма, колір суниць як еротичного аналога грудей, концепт молока.

66 Способи маскуванія сексуальних «смислів» відчутно залежать від індивідуальної манери, наприклад у ліриці молодого О. Стефановича, самітника й аскета, сексуальну хіть часто спрофільовано на маскулінізовані сили природи, які скеровують її на піддатливе жіноче тіло або «тіло» природної реальності, як у поезіях, зокрема і названих вище, – «В ганку, наче вибухли...», «Не давала ще сонцеві ти...», «Зелені, червоні, лілові...» та ін. В основі змісту всіх поезій – експлікація маскулінної сексуальності, а саме: активного оволодіння тілом Іншого, маніпуляції з ним (шлунки, пестощі) аж до руйнації, експресія сексуальної навальної жаги. У циклі «3 «античних мотивів» поет також віддає перевагу тим сюжетам, які її транслюють, – «Сатир і німфа», «Золотий дощ», «Дракон і Проєрпіна».

тіл – як сексуального «діалогу». Фемінінна лірична свідомість віддзеркалює властиву фемінінності розмитість конкретних цілей сексуальної інтенції, що натомість забарвлює широкий спектр стосунків зі світом, зокрема з Іншим, тому і мотив доторкання до тіла означає не так «прелюдію» сексуального акту, як спосіб комунікації з Іншим та зі світом: «...я хотіла б торкатися тебе так, / Як кульбабине сім'я землі» (В. Вовк «Бажання»), «...тільки бігти / щоб зустрітись / руками / очима / губами» (Б. Матіяш «Непроявлені знімки»). Дисперсність жіночої сексуальності інспірує фемінінну техніку вираження *відчуття / пасивного очікування тактильної насолоди від пестощів* Іншого: «пробігання по тілу поспішного вуст і долонь» (І. Шувалова «погуляли і годі»), «... як кладеш свої руки на перса / і пестиш у ній / давній спогад про першу, / що рветься із твого полону» (Г. Крук «Світ який ділиш з іншими...»). Мотив доторку-як-пестощів у фемінінній ліричній свідомості, отже, не співвідноситься безпосередньо із сексуальним актом, натомість: а) означає спосіб комунікації з Іншим, зі світом; б) віддзеркалює фемінінне лібідо, дисперсне, «розлите» тілом. Підґрунтя такої стратегії – у фемінінній психосексуальності, для якої більш значущими, ніж коїтус, є сексуальні взаємини як пролонгований процес отримання обопільної тактильної насолоди.⁶⁷

Особливості маскуліної та фемініної поетикальних стратегій рефлексії сексуальності, зокрема експлікації тактильних відчуттів, помітні в зіставленні поезій схожої тематики, наприклад, любовних стосунків на тлі дощу, досить поширених в українській інтимній ліриці. Секс і дощ були символічно пов'язані ще в архаїчній свідомості: дощ, як любовна волога, запліднює жіночу субстанцію землі. Із цим сакральним дійством засоційовано сексуальні переживання в поезії «Переді мною...» С. Майданської: жіноче тіло-земля «розпашілою кроною» «забуяло», Я (жінка-земля) «відкривалася без вагань», пронизана «метеорами крапель» у блискавці-оргазмі («і спалахнули смагляві мої глибини») [273; 17].

У поезії В. Клічака «У поле вийшли ми...» теплий літній дощ є метафорою любовного єднання:

Ти роздягнулася і по траві побігла,
А потім танцювала. Нагота
Світилась, ніби яблуко достигле.

67 «Зміст» сексуального акту для чоловіків і жінок, як зазначає М. Кіммед, різний: пестощі є лише «прелюдією» зносин для чоловіків і «повноцінними» сексуальними взаєминами для жінок [195; 346]. Доторки й поцілунки – «знак» оволодіння тілом Іншої у маскуліній свідомості й момент інтимної комунікації – у фемінінній. Мотиви сексу як «діалогу» рівноправних партнерів, очікування сексуальної уваги Іншого оприявнюють фемінінну психостратегію, наприклад, у поезії С. Йовенко «Провокація»; у спрофільшованому на образі берега й ріки «діалозі» чоловіка й жінки (по суті, лише жіночої «партії») розгортається жіноча «пропозиція» сексу, готовність бути об'єктом сексуальної дії, підкреслена пасивною, очікувальною інтонацією прохання: «Хочеш мене? Візьми мене. / О, я не злегковажу! / Втримай мене! / Обними мене! – / Річка берегу каже...» [185; 566].

Розсипалось волосся на уста,
 Що й не одразу їх знайшов устами.
 Все інше руки, не шукаючи, знайшли.
 Дощ лився, ніби мокрими нитками нас прошивав... [210; 109].

Деталь «все інше руки, не шукаючи, знайшли» підкреслює інструментальну, активну сексуальну поведінку ліричного Я, характерну для маскулінної сексуальності (що реалізована й у мотиві дотику чоловічих рук і / чи крапель дощу до жіночого тіла в поезії Д. Кременя «Дощ на морі»). Водночас наратор В. Клічака зосереджений не на результаті, а на процесі сексуального спілкування. Його гармонізація з природою, як і акцентуація тактильних образів («приємний лоскітливий стукіт»), оприявнюють фемінінні засади письма. Мотиви жіночої голизни й танцо-зваблення, наявні в цій поезії, поширені в еротичній ліриці жіночого авторства.

В аналогізації дощу й сексу в поезії М. Кіяновської нюансоване сексуальне бажання ліричної героїні:

дощ перечікую вся водночас
 тужавію а вужі
 по яблуках як по грудях
 зісковзують вужчають
 загуби в мені найдорожче
 яблуко або пригуб
 шурхіт лишається
 після дощу губи пошерхлі
 зшептани... [208; 12].

Бажання зачаття, що інспірує сексуальну комунікацію, тут утілюється в образі яблука: «загуби в мені найдорожче / яблуко. ...», що асоціюється з персами за округлою формою, а також з біблійним символом «яблука пізнання» й має смисл спокуси фізичним коханням та його плодом. У вираженні сексуальної хіти домінує асоціативно-метафорична техніка: образ вужів означає дотик, пестощі, деталь «зісковзують» вказує на їхнє спрямування до лона, поступове наростання збудження оприявлене в самохарактеристичі – «тужавію». Образ вужів асоціюється не лише з біблійним змієм-спокусником (на додачу до «забороненого» яблука), а і з фалосом як об'єктом жіночого бажання. Динаміка розгортання змісту поезії «Дощ перечікую» М. Кіяновської нагадує статевий акт переходом від образів із семантикою тілесності, збудження до кульмінативної артикуляції бажання зачаття та «розв'язки», що реалізується через образи зниженої експресивності (як-от: «після дощу», «зшептани»).

Статевий акт поетично імітується в цьому тексті за допомогою звуконаслідування (нагромадження шиплячих звуків створює враження любовного шепоту) і графічної «композиції» – навмисна «рвучкість», «розірваність» слів у рядку символізує пристрасні пориви закоханих [553]. Сексуальна семантика дощу оприявнюється в поезії В. Коваленко зі збірки «Перелесниця» в періодичному повторенні слова «хлопає», що акустично й асоціативно імітує ритм, специфічний звук коїтусу: «Хлопає дощ... / Як же глибоко хлопає дощ... / Як же глибоко... / Хлипанням руж / Захлинаюся хлипанням руж / Захлинаюся...» [213: 19]. Хлопотіння (дощу) також асоціюється з вологістю лона, у співзвучності з яким слово «захлинаюся» (любов'ю, бажанням) виражає повноту почуттів ліричної героїні. Як і в поезії М. Кіяновської, у вірші В. Коваленко поширені невербальні засоби трансляції сексуальних переживань: розрядка слів «хлопає», «хлипання» не лише акцентує їхню акустичну, символічну, поетикосинтаксичну функцію, а й відтворює експресію любовного шалу. У наведених поезіях, де любовне бажання виражене в аналогії сексу й дощу, вирізняються прийоми маскулінної техніки письма: візуалізація тілесного образу (голизи) Іншої, мотив її торкання з метою оволодіння, що постає преамбулою до неартикульованого в поезії акту, та прийоми фемінінної техніки: відчуттєве нюансування власного бажання (без візуалізації Іншого), дисперсна тілесна чуттєвість, позавербальні засоби трансляції сексуальних «сміслів».

Хоча маскулінна сексуальність більш екстенсивна, особливістю маскулінної техніки письма є *умовчування власних сексуальних переживань*⁶⁸ «під прикриттям» екстеріорної рефлексії сексу. Наративізація сцени злягання ліричного Я / персонажа можлива лише в *іронічному ключі*, що «знімає» серйозність ситуації, камуфлює справжні переживання, «слабкі місця», водночас позірно демонструє «контроль» над «бажаннями тіла» відповідно до маскулінної психостратегії утвердження власної сили й незалежності. Комічне зображення сексуальних взаємин поширене в карнавальній поезії 1990-х років через компенсаторне розкріпачення сексуальності й тілесності після радянського цензурного тиску, а також під впливом постмодерністських карнавальних тенденцій поетизації «тілесного низу» з усіма його натуралістичними, фізіологічними «подробностями».⁶⁹ Комічне зображення сексу має й гендерно-

68 Відверта розповідь про пережиті сексуальні відчуття «оголює» суб'єктивність, що «не співвідноситься з твердістю, компетентністю, визначальними для маскуліного ідеалу» [48: 160]. У гендерній соціології, яка вивчає сексуальність, описано явище «алекситимії», що частіше зустрічається в чоловіків, – нездатність відчувати й виражати почуття до партнера, що веде до його знеособлення, до «механізації» статевого зносив [195: 360]. Емоційно «нульовий» маскуліний наратив про секс – так званий «секс без стосунків» – може допускати хизування сексуальними перемогами [195: 344 – 345], однак лише в несерйозному ключі, інакше – стає помітний ювеніальний (не-маскуліний) «менталітет».

69 Традиції карнавальної поезії 90-х «живуть» і сьогодні в ліриці переважно чоловічого авторства, прикладом чого є, зокрема, проєкт «Вечір іронічної поезії» (V.I.P.) (2012) за участю братів Капранових, Юрка Позаяка, С. Пантюка, А. Полежаки та ін.

психологічну аргументацію. Карнавально-необарокова еротика іронічно-пародійного циклу «Пісень пісня» І. Лучука реалізована в банальних сальних евфемізмах жіночих принад (виноградник, кокоси, тінистий гай), статевого органу («мій вірний друг»), сексуальної хіті (солодке сусло, «вино над винами із молоком»). Грайливо-іронічні картини зваблення й отримання насолоди в сонетах цього циклу І. Лучука не передбачають емоційного саморозкриття наратора, «замаскованого» під ненаситного коханця. У його «вінокії сонетів» «Тільки для тебе» вже без інтертекстуальної «ширми» розгорнуто сцену інтимного побачення, смисловим фокусом якої є не почуття коханців, а процес. Ліричний наратор у злегка бурлескному тоні переповідає його окремі подробиці, тішачись своїм «інструментальним потенціалом», отриманими сексуальними послугами. Карнавальне «заземлення» теми тілесного кохання, акцентування його «механіки» за уникання емоційної відвертості, грайливо-бурлескна риторика в цих циклах І. Лучука очевидно пов'язані з постмодерністською «лугосадівською» естетикою, водночас референтні маскулінній техніці експлікації сексуальних взаємин у ліриці.

У поезії Юрка Позаяка «Квазіамор – прекрасна штука...» секс постає «ерзацом» кохання, його «низькопробним» сурогатом, водночас вершиною очікування самоіронічного ліричного Я: «Принцесо! Швидше роздягнися! / Принцесо! Швидше на матрац! / Ну, все в порядку – понеслися: / Ерзац, ерзац, ерзац, ерзац!». Титулування партнерки «принцесою» тут принижує й знеособлює її – вона лише сексуальний «тренажер». Інша маскулінна психосексуальна стратегія, утілена в поезії, – «використання» жіночого тіла (вона зафіксована, зокрема, у побутовому виразі «віддатися» на позначення сексуальної поведінки жінки): «Віддай же все, що ти ще маєш, / Своєму псевдокоролю!». У поезії цього самого автора «На філфаці» помітне маскулінне хизування своєю «інструментальною» могуттю: «Я в тебе вганяю червоний брусок, / Але головне – це духовний зв'язок, / Ти виєш, скавчиш і кусаєш подушку, / А в серці у тебе Шевченко і Пушкін» [65; 66]. Філологічний «фасад» сексу використаний і в поезії Г. Осадко «Філологічні студії любові», де розгортається маскулінна стратегія іронізації інтиму. Інший-партнер зневажливо зображений сервільним («Мій маломовний хлопче-трубадур», «Тепер мерщій неси мене у душ», «Мене шерше чимдуж / у шарудливих шепотах покоїв»), гіперболізована сексуальна екстенсивність героїні («Звичайно хочу, І при тому часто...» [122]). Попри іронічну зневагу до красунчиків, які інтелектуально нижчі від освічених дівчат,⁷⁰ лірична героїня Г. Осадко прагне від свого партнера сексуальної втіхи, тобто по-маскулінному «використовує» його, водночас іронізує над власною жіночою «слабкістю». Розмежування сексуального й романтичного, низька селективність ліричної героїні, як і (само)іронічний

70 Такі гендерні реалії зображені й у сучасній постфеміністичній прозі, зокрема І. Карпи, Н. Сняданко, С. Пиркало та ін.

пафос, «інструментальні» подробиці в цій та низці інших поезій Г. Осадко сексуального змісту («Сеанс гіпнозу», «Зустріч», «Про недоліки подружніх любовців серед білого дня...», «Кохання в кавунах» та ін.) актуалізують маскулінну поетикальну стратегію рефлексії сексуальності. Водночас прийом недовдоволеності («...та вже тактильно точиться розмова» («Філологічні студії любові»)), евфемізми («І ми полетіли на крилах кохання / зривати чеку у чекання» («Ранок»)), обігрування відповідних інтимній ситуації вигуків, фраз («Ой! Протиставні – «а», «проте», «однак»... / А ви, моншер, вигадливий юнак...» («Філологічні студії любові»), « – О, так! О, ще! О, мій, єдиний!» («Про недоліки подружніх любовців серед білого дня...»)) зраджують вищу кану фемінінну стилістику розмови про секс.

Маскулінній сексуальності властива *інструментальність*, ґрунтована на «міфі» про значущість фізичних параметрів статевого органа, про сексуальну доміантність чоловіка як «сплаву невичерпного сексуального бажання, сили, натиску, що унеможливує вияв ніжних почуттів» [188; 51]. Маскулінну сексуальну інструментальність уособлює статевий орган, образ якого – центральний, зокрема, у поезії І. Малковича «Повстанець»: пеніс у тексті метафорично аналогізований з активним, непокірним, упертим у досягненні своєї мети чоловіком, у його образі іронічно-добррозичливо підкреслено інструментальний, діяльнісний аспект: «Ти, басалега, тільки б те й робив, / що раював в розкішниці вік-вічно / та головою у глибини бив / по-хлопськи філософськи і стоїчно» [280; 117].

Інструментальність маскулінної сексуальної поведінки виражена в іронічному мотиві *гонитви за сексом* (наприклад, у поезії Юрка Позаяка «Що робити жеребцю»: «Позаяку що робить, / Щоб, така бажанна, / Зглянулась на нього зла / І примхлива панна?!», де чоловіча сексуальність дорівнюється до тваринної: «Як іржати, як скакати, / Як ударить копитом?! / Як скавчати, як брехати, / Як понюхати під хвостом?!» [65; 65]). «Міф» про ненаситність маскулінної сексуальності наснажує стереотипні уявлення про гегемонну маскулінність типового «альфа-самця». Аналогічний «міф» наявний у сучасному фольклорі, передусім в анекдотах, які часто постають основою карнавально-іронічної поезії. «Зворотним боком» цього «міфу» є фантазія про чоловіче сексуальне невдоволення (фрустрацію, імпотенцію),⁷¹ що первинно націлена на приниження інших чоловіків-конкурентів, але з ігровою, розважальною,

71 За В. Франклом, сексуальна реалізація потерпає від цілеспрямованої гонитви за сексуальним задоволенням: чим сильніше увага зміщується з особи партнера на сам акт, тим гірше враження [505; 34, 55 – 56]. Перетворення, отже, сексу із засобу міжособистісної комунікації на самоціль (як у поезії «Що робити жеребцю» Ю. Позаяка) веде до девальвації смислу й результату сексуального спілкування. Породжений цим психічний конфлікт, з погляду В. Франкла, веде до сумніву у сексуальній потенції / фригідності й потребує нових і нових «спростувань» у чергових сексуальних зносинах, які нічого не дадуть, окрім нових розчарувань, зокрема й у сенсожиттєвій перспективі. Однак це «замкнене коло», як видається після прочитання корпусу української лірики, у значно більшій мірі властиве маскулінній психосексуальності. Фемінінна сексуальність більше орієнтована на інтимну комунікацію, їй не власива деперсоналізація партнера, отже, і зсув уваги з його особи на процес.

компенсаторною метою може іронічно спрямовуватися на власну персону. Маскулінна техніка письма уможлиблює *самопринизливе іронічне зображення власної сексуальної невдачі / слабкості*. У поезії В. Неборака «Мені згадалось інше сновидіння...» ліричний наратор у мріях постає об'єктом сексуальної активності жінки, він кепкує над власним жалогідним станом, констатує нездійсненність сексуальних мрій: «Це знову я – слина моя і піт, / потилиця, плювальниця і киця, / і стоси фоток – кольорових ніг – / я міг їх мати всіх!...але не зміг...». Тема імпотенції іронічно розгортається в мініатюрі Юрка Позаяка: «Не так той секс, / Як крекс, фекс, пекс» («50-Літній Буратіно»). Ліричний наратор поезії «МіГ-29» братів Капранових з несерйозним самоприниженням кепкує над утратою коханої, яка обрала більш «потужного» партнера (абрєвіатура винищувача «МіГ» омонімічна дієслову, що в побутовому мовленні позначає чоловічу потенцію). Актуалізація цих тем властива маскулінній поетикальній стратегії рефлексії сексуальності. За зображеними різноманітними пікантними ситуаціями, іронічно-зневажливою, пустотливо-зверхньою манерою розповіді про них приховано маскулінний страх залежності від сексуальної насолоди, яку дає жінка, отже, від неї самої.⁷²

Маскулінна «виконавча тривожність» гальмує прагнення сексуального панування [83; 136], але врівноважується змагальною мотивацією сексуальної активності. Протистояння із сексуальним об'єктом перетворює інтимні взаємини на «поле битви» за домінантність.⁷³ У «Травневій баладі» О. Ірванця сексуальна «перемога» над жінкою є порятунком від нудьги, опредметнена в картині розпростертої на плащі під чоловіком санітарочки – позбавленого суб'єктивності «інструмента» вдовolenня чоловічої хіті. У зображеній сцені самооцінка ліричного героя завдяки оволодінню жінкою зростає:⁷⁴ «Скоро вмирати я ще не збираюсь. / Я ще існую, бо я ще люблю / Милу мою санітарочку Раю / І мокру – під нею – вітчизну мою» [183; 30]. Переживання дисгармонії навколишнього життя, невпевненості у майбутньому героя поезії

72 Маскулінний страх залежності від сексуальної привабливості жінки, отже, і від неї самої, інспірує філософські розмісли Н. Бердяєва: «У чоловіка є величезна ставева залежність від жінки, є слабкість до жіночої статі <...> можливо, джерело всіх його слабкостей. І принизлива для людини ця слабкість чоловіка до жінки» [33; 407 – 408]. В основі цього почуття – інфантильний едиповий страх залежності від потягу до матері, що провокує компенсаторну перебільшену зневагу до всього жіночого [32; 38], бажання «контролювати» свої сексуальні потяги, утверджуватися за рахунок гіперболізації сексуальних перемог тощо.

73 Чоловіки, за І. Коном, ототожнюють маскулінність із сексуальністю, водночас чоловіча сексуальність менше пов'язана з емоційною близькістю й сприймається не як взаємини, а як завоювання та досягнення [211; 45]. Така характеристика чоловічої сексуальності впливає і з розміслів М. Варикаші над змістом щоденників В. Винниченка. А. Любченка, де автори розмежовують кохання і сексуальний потяг, відверто розповідають про свої сексуальні перемоги, описують тіла жінок-коханок, виявляють агресію через сексуальну фрустрацію, що зумовлює редукацію чуттєвості в їхньому письмі на користь «нарцисичного споглядання» й «хизування маскулінністю» [52; 136].

74 Маскулінність такої поведінки ліричного героя «Травневій баладі» О. Ірванця підтверджується й спостереженням С. Жеребкіна про те, що для чоловіка «секс – це не сексуальне партнерство, а інструмент сексуального виключення Іншого. Покірність, пасивність жінки реалізують маскулінну мрію» [133; 282].

С. Жадана «Big Gangsta Party», як і в «Травневій баладі» О. Ірванця, компенсуються бажанням сексуальної релаксації: «...і все, що тобі хочеться, – / це просто нормально потрахатись, хоч раз, хоч раз у житті, / <...> хоча б раз, хоча б аби з ким!» [131; 21]. «Психічний» надрив героя, що провокує бажання сексу будь з ким, частково виправдовує його типу для маскуліної сексуальності «інструментальність», слабо орієнтовану на людські взаємини [553]. Екстенсивна сексуальність може бути вмотивована й браком самовпевненості, контролю героя-чоловіка над ситуацією, що загрожує його психологічному комфорту й потребує компенсації – оволодіти жінкою-Іншою.

Змагальна мотивація маскуліної сексуальності зумовлює ставлення до сексу як до полювання, де жінка постає трофеєм, а насолода – винагородою (власне насолоду дає факт перемоги). Маскуліна психосексуальна стратегія завоювання / полювання втілена в поезії А. Кичинського «Мисливець». Її ліричний герой (не без самоіронії) ідентифікує себе із стереотипним образом мачо («Я герой», «Я ікона», «Я – міф», «Я – мисливець, підступний та хитрий»), який ставиться до жінок як до об'єктів завоювання: «Я на правила гри наплював / і нарешті тебе вполював», «Там до ліжка тебе понесуть, / наче стяг відвойований», «Я і справді виходив на лови. / І летіли у сіті ловця / легковажні жіночі серця, / що легкої шукали любови» [203; 199–201]. У розв'язці ліричного сюжету герой визнає свою залежність від кохання до жінки: «Я – мисливець, що втрапив у сіті». Отже, маскуліний «сценарій» інтимних стосунків, відображений у поезії «Мисливець» А. Кичинського, нагадує полювання за трофеєм-жінкою за умови необхідності збереження власної свободи (незакоханості), а значить, і контролю над ситуацією, але відтворена гендерна ситуація обернулася навспак – герой-чоловік утратив свободу закохавшись: «Ти звела нанівець / ту свободу, якою ловець / дорожив над усе в цьому світі».

Сприйняття сексуальних взаємин як боротьби наснажує маскуліну психосексуальну стратегію *превенції жіночої підступності* (адже Інший має бути «ворогом»). У ліриці втілення цієї стратегії часто корелює з фантазуванням про «підступну» сексуальну пропозицію з боку жінки, що, ймовірно, реалізує маскуліну фантазію про заповізаність у протилежної статі й власну «незацікавленість» нею. Так, у поезії М. Вороного «Чари»⁷⁵ жінка виявляє підступність, запрошуючи ліричного героя до інтимних взаємин: «Цілуй уста, цілуй чоло... – / Вона казала знов...», «Стискай, коханий мій, стискай! / До серця пригорни! / В моїх обіймах – щастя, рай / І сни,

75 У поезії М. Вороного образ коханої наснажений архетипом Матері з його як сексуальним, так і танатальним потенціалом, віддзеркалює маскуліне єдине поєднання лібідозного бажання й страху смерті як «розчнення» в материнському просторі. Подібна симптоматика страху підступної жіночості виражена значно відвертіше в окремих текстах В. Свідзінського («Іду-поїду на бистрім коні...», «Аби заснув, приходиш крадькома...» та ін.). Прямо не пов'язаний, але й не випадковий факт – і Вороного, і Свідзінського покинули їхні дружини – міг зумовити мотив жіночої підступності в їхній творчості. Однак, напевне, його наснажують глибинніші почуття, що могли бути лише активізовані біографічною перипетією розлучення.

рожеві сні!..»⁷⁶). Вона прирікає його своїм коханням на загибель: «... В обіймах білих рук, – / І гинув, мов Лаокоон, / В стисканні двох гадюк» [64; 174]. Негативний емоційний фон маскуліної рефлексії жіночої сексуальності – як непередбачуваної, віктимної та загрозово-небезпечної, спокусливо-підступної, звабливо-вбивчої – оприявнений в образі України-«наложниці», підступної месниці, «вовчиці», «русалки» в циклі Є. Маланюка «Псалми степу»: «... в тобі ж / Прокинеться кривава зрада / І стисне віроломний ніж...» [276; 116], – хоча водночас ліричний суб'єкт, вигнанець, зловтішається її помстою чужинцю. У поезії Л. Талалая «Хліб насущний доідаю...» в образі «плотолубивої косарівни»-смерті поєднані сексуальні та танатальні смисли (вона «плотолубива», її «цілують в мідні губи» музиканти «за сто грам»; вона «в чорнім крєпі, в квітах, у вінках») [452; 354]. Негативна емоційна палітра відтвореної в маскуліній ліричній свідомості сексуальності жінки-Іншої наснажена маскуліним едиповим психокомплексом – лібідозним бажанням, що блокується страхом втрати самості й переходить в агресію, тривогу. «Токсичність» цих почуттів і перетворює Іншу в очак коханця на «підступну», «загрозову», «смертоносну».⁷⁶

У ліриці відбиті *розчарування й роздратування* в разі легкої доступності об'єкта зваблення за маскуліного сприйняття інтимних взаємин як «полювання».⁷⁷ У поезії Д. Кременя «Ромашка тисячоліття» синтез пристрасності, досади на себе й гіркоти транспоновано в історичну площину й вкладено в уста ліричного героя – античного мандрівника половецькими степами. У ліричному наративі домінує інтонація дорікання, він вибудований на типовій для маскуліної техніки письма поляризації образу жінки-як-Іншої – як «княжни половецької», «Степової Каліпсо» та водночас «грішної», «відьми». Суперечливе піднесено-романтичне й знижено-плотське ставлення ліричного героя до жінки – «Я ж возносив тебе до найвищих небес, / Я стелив тобі сніг для палкого злягання...» – вочевидь спровоковане (фрустраційним роздратуванням і ревнощами: «Очеса в очеса половецькі стоять. / Так оддайтесь

⁷⁶ У маскуліній (ліричній) свідомості сексуальність жінки-Іншої загалом не сприймається адекватно, адже, за А.-Г. Маслоу, чоловіки проєктують на жіноцтво, яке вважають джерелом сексуальної спокуси, а отже, й загрози, власні приглушені сексуальні бажання [283; 173]. Причину страху жіночої сексуальності І. Жеребкіна усвідомлює за Ж. Лаканом пояснює актуалізацією «чоловічого фантазму» – Прекрасної Дами, що втілює «жіноче Інше, яке травматичне, до якого не можливі прояви емпатії, «реальне», бо опирається символізації, що є «дзеркалом» нереалізованого чоловічого бажання, недосяжного ідеалу, перетворюючись на глоризований (Мадонна) чи демонізований (фатальна жінка) суб'єктивний сурогат, що є «способом приховати травматичність жіночого» [134; 98–99]. С. Жижек підкреслює основну «функцію» лаканівської Прекрасної Дами як «проєкції нарцисистського ідеалу» – віддалити момент сексуальної відплати за служіння, тобто своєю недоторканністю на нескінченний термін відкласти секс [139; 81, 85 – 86].

⁷⁷ Е. Гідденс, спираючись на студію «Комплексу Казанови» П. Трахтенберга, зауважує, що «зваблення» втрачає свою роль у суспільстві, де жінки є сексуально доступними, що проковує в очіках до сексуальних пригод зневагу й презирство до об'єкта їхнього бажання [83; 102]. У сучасній ліриці частотність образу повія як транслятора почуття зневаги до жіноцтва, яка зростає, є, імовірно, реакцією маскуліної ліричної свідомості на стрімкі зміни гендерної культури, зокрема в аспекті лібералізації жіночої сексуальності й наближення до гендерної рівності в інтимній царині.

наостанку бодай печенігу!» [237; 429–430]. Розчарований у легкодоступній жінці й ліричний наратор поезії О. Ірванця «Лоліта»: «Це світле тіло – ледь нестиглий плід <...> після Спаса – кожному до ніг. / Бери за так, коли не за спасибі» [183; 35], – що однак інтертекстуально пов'язана з сюжетом та проблематикою однойменного роману В. Набокова.

У маскулінному поетичному мисленні сексуальна політика щодо Іншого має не лише змагальницький, а й войовничо-агресивний характер. Він акцентований і в психоаналітичних концепціях маскулінної сексуальності [509; 30], [494; 208 – 209]. І. Кон його пояснює впливом біологічних законів еволюції та соціальними механізмами встановлення ієрархії (зокрема в закритих чоловічих спільнотах). Учений відзначає тісний зв'язок сексуальності з мілітаризмом [221; 45].⁷⁸ Семіозис війни, диверсії – поетичний код вираження сексуальних перипетій у поезії «Радісно» Г. Шкурупія: «...руки / маневруюча армія / шпигун / і коли поміять / що кущі оточили / навколо густо / завмираючи доторкнуться / куточками вуст / і радіо радіосміх / коли завібрують поцілувки» [574; 59]. Маскулінна настороженість, азарт завоювання в аналогії секс – війна в поета-футуриста підсилені реальним досвідом збройних протистоянь, у текстах сучасних митців війна вже як культурна абстракція аналогізується із сексом у широкому ігровому полі, як-от у поезії Д. Лазуткіна: «моя ерекція – бог війни / не називайте її любов'ю» [252; 41]. Агресивність визначає ставлення ліричного героя С. Жадана до сексуальних взаємин. Так, в одній з його поезій зображено маніяка, який, їдучи велосипедом із трофейним багнетом у руках, насамперед «протиная жінок – / беззахисних, безборонних жінок, / котрі гуляли в темних лісах» («Україна для українців» [131; 23]). Ця фантазмагорична з елементами жахливого картина може бути прочитана як метафора сексуальної агресії, що реалізується в такий химерний спосіб унаслідок чоловічої неспроможності.

Маскулінна агресивність, «помножена» на едиповий страх Смертоносною Матері, оприявнюється у *фантазії про жіночу сексуальну агресивність*, наприклад, у поезії в прозі «Із зашморгом на ший» С. Жадана, написаної у формі розмови двох чоловіків («я» і «він») про спонтанність жіночої агресії, яку порівнюють із місячними – «дивом фізіології, яке викликає подив і ненависть, проте ніколи не викликає бажання з ним боротись» [131; 50]. Відчуття небезпеки транслюється в роздумі про природу жінки: «...жінка слабка істота з сильними рефлексамі, навіть уві сні вона пам'ятає всі образи, котрі ти їй завдав, тому прощаючись із жінкою, ніколи не розслабляйся» або в міркуваннях про «ген агресивності», від якого в жінок «трапляються істерики й нервові зриви» або

78 Зв'язок войовничості й сексуальності фіксують і С. Жеребкін [133], О. Забужко [149] та ін. У романі В. Слалчука «Осінь за шокою» ідея цього зв'язку сформульована гранично виразно: «Війна скидається на секс. На війні чоловіки доводять собі (у першу чергу собі) та жінкам, що вони – мужчини. Що вони можуть. Тому чоловіки вибранють війну» (див. Слалчук В. Осінь за шокою. К. Факт, 2005. 280 с. С.36). Ірвично аналогія війни й сексу виражена й у рядках поезії «Компра» В. Цібубляка – «кожна любовна ніч Сталінградська битва / і кожен мужчина війну починає советом / а закінчує німцем» [532; 1180].

вагітність. Співрозмовники згадують історію Памели (з контексту вгадується – Андерсон), у якої, за їхніми словами, силікон у грудях блокує ген агресії. Численні фізіологічні деталі, часом принизливі порівняння («викидала з себе силікон, мов риба ікру»), нецензурні означення, наявні в цьому тексті-«зрізі» сутності жінки з погляду чоловіків, симптоматизують маскуліну агресивність / страх. Деталь наповнення материнського «життєдайного» органу – грудей – силіконом у цьому тексті оприявнює інфантильну фрустрованість ліричного героя, що вмотивовує його ворожість до жіночого / материнського.

Кореляція агресивності й сексуальності простежується у властивій маскуліній техніці письма *брутальності*. У збірках поезії С. Жадана 2000-х років, особливо «Балади про війну і відбудову» та «Марадона», де виражено гостру протестну реакцію на культурно-економічний хаос 1990-х, рефлексія сексуальних взаємин іронічна й брутальна.⁷⁹ Ліричний герой під маскою безтурботного цинічного підлітка (схожий типаж героїв його прозових творів, в образах яких віддзеркалено суспільну кризу, відзначений Т. Гундоровою, П. Загребельним, Р. Харчук та ін.) висловлює властивий молодикам погляд на секс як на веселу розвагу:

Стрімкий юнак, легке дитя ерекції,
бере за руку втомлене дівча,
і вже вони – аж дня не вистача –
займаються конспектуванням лекцій,
зневаживши вимоги контрацепції
(«Переваги окупаційного режиму») [129; 660].

Брутальне ставлення ліричного героя до сексу, як, власне, й до світу загалом, реалізується в поезіях С. Жадана про життя криміналітету. Гіпертрофовані в його «законах» ієрархічність, агресивність, нонселективність у ставленні до жінки як «трофея», «знаку соціальної привілейованості»⁸⁰ транслює і ліричний герой його поезії «Лукойл», в основі сюжету якої – ситуація бучного поховання нафтового мафіози:

...ліворуч від нього буде лежати платинова блондинка,
і праворуч від нього буде лежати платинова блондинка,
так, щоби він навіть не помітив, що вже помер [131; 34].

79 Брутальна модальність розмови про секс властива, як відомо, юнакам як ювеніальна компенсація відсутності, недоступності бажаного, а також і чоловікам загалом як форма «захисту» від страху перед материнською / жіночою фігурою. Брутальність ліричного наративу в указаних збірках С. Жадана зумовлена також дисгармонією соціального життя: «Ну і що – ось воно, життя. / Стоїть раком. / Жодного бажання («Дезертири») [131; 14]. Див. докладніше про психогендерні аспекти лірики С. Жадана [553; 561].

80 За даними моніторингу чоловічої сексуальної культури, сексуальна привабливість жінки сприяє зростанню соціального статусу чоловіка, якому вдалося нею завладати [32; 305].

Знеособлений, «розтиражований» образ «платинової блондинки» (так названо двох різних жінок) тут підпорядкований прозахідному стереотипному образу Барбі, що, напевне, користується популярністю й у кримінальному світі як ознака високого статусу її «господаря». У гротескний спосіб відповідає стереотипу й поведінка «блондинок», які виявляють радісну готовність лягти з босом Колею в домовину. Брутальність тинейджерського, кримінального ставлення до сексуального об'єкта увиразнює притаманні маскулінній психосексуальності «захисні» стратегії щодо жіноцтва, причини яких психологи й психоаналітики чітко не називають, але пов'язують здебільшого з едиповим синдромом відчуження від жіночого / материнського, заздрістю до репродуктивності й сексуальної «цілісності» жінок, прагненням досягти влади над ними, зокрема й шляхом їхнього сексуального знецінення.⁸¹

Почуття роздратування, ворожості, страху перед жінкою часом кристалізуються в маскулінній ліричній свідомості в брутально-зневажливій екстеріорній рефлексії сексу як нічого, брудного, гидкого аспекту життя. Девальвація сексу в маскулінному психотипі закономірно «кидає тінь» на фемінінну сексуальну політику. До того самого результату – знецінення фемінінної сексуальності як *об'єктної та сервільної (спроституційованої)* – веде й егоцентричне прагнення приховати власну сексуальну хіть за рахунок звинувачення в ній партнера.⁸² У маскулінній ліричній свідомості брутально-зневажлива рецепція жінки-сексуального об'єкта часом актуалізована в *образі повії та мотиві продажної любові*. У маскулінній техніці письма образ повії здебільшого знеособлений, відтінений локусами, де сконцентровано бруд. Щоправда, нейтральний образ продажного жіноцтва органічно вписаний у картину міста в ліриці М. Семенка – «Риска», «Велосипед» та ін. – з її вуличним гамором, свободою, емансипацією, часом зіпсованістю. Негативний емоційний фон презирства-зневаги до жінки-як-повії виражений у маскулінному тексті через брутальні означення: «сука – скувилась – каже – чекатиме син» (В. Махно «Однокласник Роман»), «...подруги в нього: приїжджі наташі / нічні мотилі» (В. Махно «Читання віршів»), «І тільки тепла – що під нашими хвойдами» (Н. Федорак «Літо робінзона»), «Це підвальні вокзали це курви фригідні мов льох» (А. Бондар «Смерть – це вузьенька шпаринка...»), «Я патос

81 За В. Каганом, «чоловік відчуває себе обмеженим, заблокованим своєю повагою до жінки, тому здобуває можливість сексуальної реалізації з жінками, яких він не поважає, що веде до спроб розвінчати, принизити жінку, позуваючись у такий спосіб внутрішніх блоків» [188; 203 – 208].

82 У масовій свідомості ще функціонує стереотипне отождивлення з повією жінки, яка переживає; більше того – демонструє свою сексуальність. У його основі – архаїчне патріархатне пригнічення жіночої сексуальності, що загрожує моногамним нормам. Зневажливу оцінку, що парадоксально, має й асексуальна жінка – як така, що вибивається з гендерних норм і в такий спосіб теж «підриває» патріархальний устрій (таке ставлення до жінки зафіксоване, зокрема, у поезіях Б. Лепкого «З кадильниць срібних...», Б. Бойчука «Черниця»). Емансипована жіноча сексуальність XXI століття спонукає переосмислити проституцію як інструмент «використання», матеріальної «експлуатації» чоловіків, що часом відображено й у ліриці («Між іншим...» А. Малігон).

днів страждених пронесу, / сучасних сук покусуючи піхви...)» (А. Бондар «До батьківщини») тощо.

У ліриці виражено й *гордість від сексуальної принадності «продажного» жіноцтва*, крізь яку проглядає маскулінний «комплекс сутенера» – хизування своїм «товаром» – жінкою, сексуальні якості якої, високо оцінені іншим, підвищують «статус» і її власника.⁸³ «Комплекс сутенера» можна помітити в циклі Ю. Андруховича «Листи в Україну», де наратор, зокрема, вихваляє позитивні якості українських дівчат, які – впливає з контексту – займаються «найдавнішою професією» в Москві, пропонуючи чужинцям свої «послуги».⁸⁴ «Українські дівчата більш кольорові, / більш південні. Навіть нігті і вії / в них жагучіші. Всі вони чорноброві, / всі порядні і чисті, навіть повії», «вони здатні знайти навіть Кришну, / тлустого небесного магараджу», «Цінність» українських дівчат з їхньою старожитньою порядністю («Радо / віддаються в траві, особливо влітку. / Садять ружі, малюються на свічадо, / по обіді в неділю читають Квітку- / Основ'яненка, в церкві співають хором») цинічно порівнюється з «достоїнствами» місцевих російських повій: «Вони тут не стільки юні, / скільки терті – заграють і Казанову», «Привселюдно поводяться вкрай вульгарно, / вкрай бульварно виснуть на кожному хлопці, / одягаються, правда, достатньо гарно: / так колись одягалися вже в Європі» [13; 182–183]. У протиставленні українських та російських повій ліричний герой Ю. Андруховича демонструє маскулінну зневагу до жіноцтва, однак парадоксально підважену «національною гордістю» за більшу принадність своїх співвітчизниць. Його «сутенерське» вихваління «національного продукту» згодом переходить у карнавално-іронічну бурлескно-романтичну «синівську» безсилу тугу за «знедоленими» українськими роксоланами: «На зап'ястях у них синці від ясирів. / Заміж їх беруть солдати й татари». Увага ліричного героя циклу Ю. Андруховича до російських дівчат виявляє також і його «комплекс Розумовського» («дзеркальний» щодо «комплексу сутенера») – *прагнення (сексуально) оволодіти жінкою сильного Іншого з метою реваншу*.⁸⁵ Цей психокomплекс оприявлено в його «Арії Олекси Розумовсько-

83 Актуальність «комплексу сутенера» підтверджує «дискурс Роксолани» в українській літературі як приклад поетизації та піднесення української жінки-повії, високо поцінованої Іншим.

84 У циклі Ю. Андруховича «Листи в Україну» образ імперської столиці – Москви, неповний без українських повій, виразно постколоніальний, адже позиція наратора-провінціала, який бере реванш, вивільнюється з обіймів імперії, позирна, зіткана ніби за старими бурлескно-сентиментальними «декадами». Водночас вона постмодерно-самоіронічна, адже допускає базисноувальну ревізію національної культури, зокрема її сервільності, «старожитньої» простоти й чистоти.

85 О. Забужко вважає симптомами меншовартості колонізованої української маскулінності і «комплекс сутенера», або «комплекс Авраама», коли «привабливість «своїх» жінки для чужинців автоматично підвищує в очах чоловіка як її власний сексуальний статус, так і, *eo ipso*, статус репрезентованої нею «материнської» спільноти» [149; 167], і «комплекс Розумовського», адже прагнення оволодіти жінкою зверхника («імператрицею») виявляє «псевдомужність», бо перемога лише в царині статі перетворює й чоловіка лише на статі, автоматично привінуючи його до статусу жінки [149; 169]. До слова, у циклі «Скворода і світ» Б. Олійника уражена колоніальністю «психологія» національної маскулінності XVIII ст. відтворена в репліках обивателів, у яких ви-

го», де «основний винуватець» цієї колоніальної маскулінної «чесноти» – «гетьман у шляфроці», «підступний малорос» підкорив «феміну з меду й криці» російську імператрицю Єлизавету, а також у романах «Московіада» (Отто фон Ф. закохав у себе москвичку Галю), «Перверзія» (захоплення Стаха Перфецького європейкою Адою Цетриною). У маскулінному фенотипі «комплекс Розумовського» корелює з бажанням завоювати жінку-чужинку (вираженим, наприклад, у поезіях С. Гординського «Сліди старого покриває ржа...», М. Рильського «Осінь ходить, яблука золотить...», «Чужоземка»).

Якщо «комплекс Розумовського» винятково маскулінний, породжений реваншистським стимулом випередити зверхника (аналога Лихого Батька) та пов'язаним з ним антиколоніальним прагненням оволодіти імперською жінкою, символічно – самою імперією, то «комплекс сутенера» глибше закорінений у психіку, зокрема її едипові підвалини, властивий обом статям.⁸⁶ В українській ліриці однак зафіксовано вираз «комплексу сутенерства» лише з боку чоловіків до жінок, що зумовлено домінуванням патріархату, який позбавляє жіноцтво права контролювати – «продавати» – «сильну» стать, а також закріпленими культурною (і літературною) традицією більш високими морально-етичними вимогами щодо жіночої свідомості (і творчості) з її основними патріархатними «чеснотами» – цнотливістю та скромністю. Лише в гумористичному ключі фігурує мотив «продажу» жінками чоловіків, наприклад, у жартівливій пісні «Ой там на току...» та її інтерпретації в поезії І. Малковича «Матріархат. Життя слабшої статі»: мотив продажу чоловіків для фізичної (сексуальної) експлуатації, імовірно, сублімує витіснену фемінінну ідентифікацію з її сервільністю й об'єктністю або ж едипове бажання бути поцінованим матір'ю. Отже, переживання гордості, задоволення від сексуальних принад Іншої, що виставляються на огляд («комплекс сутенера»), та бажання заволодіти жінкою сильного супротивника («комплекс Розумовського») маркують маскулінну поетикальну стратегію рефлексії сексуальності в українській ліриці.

У маскулінній ліричній свідомості доступний девальвації не лише сексуальний об'єкт, а й здобутий сексуальний досвід, що втратив романтичний флер, перетворився на буденний (навіть не зовсім приємний) епізод. Обтяжений вимушеною сексуальною активністю ліричний герой поезії Ю. Тарнавського: «Моя любов / банальна / як смак банана / в роті, / та я мушу / цілувати / холодні уста / моєї дівчини, / доторкатися пальцями / її шкіри» («Любов»

словлені схвалення Розумихи та її сина, який «під крилом Єлизавети – / Хе-хе... кахи... гніздечко звить зумів!» [329; 147], та вітха хоч щим своїм малим «реваншем».

⁸⁶ Представники і маскуліного, і фемініного фенотипу прагнуть володіти сексуально недоступними Батьками й фантазують про контролювання їхнього статевого життя, долучення до нього через скопюфічні інтенції, поєднані з мазохістським переживанням власної «зайвості». Багаточисельна суспільна практика сутенерства та звідництва свідчить про те, що трансформації гендерної культури коригують лише вияв бажання контролювати сексуальне життя Іншого, яке органічно властиве людській природі.

[460; 17]). Прямота аж до цинізму Ю. Тарнавського часом властива молодшому поколінню заокеанських поетів. У поезії В. Махна «Прощання з ілюзіями» «міф» сексуальної насолоди розбивається об натуралістичну реальність, «що перший сексуальний досвід у брудному гуртожитку / це не впадання у безмежність а тільки рип металевого ліжка». Руйнується й «ілюзія» краси жіночого тіла: «її спина яку наче хтось посипав маковим зерням / і запах її поту паморочив тобі свідомість». Ліричний герой переосмислює своє колишнє сексуальне спілкування з жінкою в спогадах про його відразливі подробиці, зокрема пов'язані зі «страхітливою» для чоловіків жіночою фізіологією: «не соромлячись погладжувала себе нижче живота / кажучи: знову будуть місячні», «завжди питала: чи я люблю її / бо боялася завагітніти» [286; 145–146].

Криза маскулінної сексуальності подекуди помітна в поезії 1980–1990-х на тлі життєвої знудженості, апатії, суспільної дезорієнтації, згубної для маскулітного психотипу. Тривога і сексуальна нехіть ліричного героя поезії Т. Федюка «Ніби два крила...» приховані за знудженістю в ситуації його знайомства з привабливою жінкою, яка розгортається за задалегідь відомим йому «сценарієм»: «хай між нами буде щось». Варіанти його «дій» – «чи додому запросити / чи умерти перед тим» – концентрують чоловічі бажання і страх, а вибір сексу пояснюється як «сплата мита» «за таксі за порожнечу / за неділю взагалі», «за долоні що на плечі / може ляжуть десь під вечір / може навіть не на плечі / а поки що на столі» [497; 132], тобто як порятунок від нудьги й безперспективності. Образ партнерки ліричного героя поезії «Ніби два крила...» знеособлений – «ці олени загадкові» – що означає його зневагу до жінки, байдужість до її індивідуальності.⁸⁷ Водночас епітет «загадкові» підкреслює маскулінні переживання зацікавленості та остороги щодо жіночої сексуальності, ілюструючи спостереження психологів про те, що зростання жіночої емансипації (зокрема, і сексуальної) посилює тривогу чоловіків щодо власної демаскулізації, веде до їхньої психічної імпотенції [32; 38].

У фрагменті циклу В. Неборака «Десять наближень до лінії обрію» відчуття лінійної нехоті «вимушеного» сексу відтінено ознаками фізіологічної бруталності й огиди:

87 Байдужість маскулінної сексуальності до індивідуальності партнера фіксує й О. Вейнінгер. Будь-який флірт безвідносно до статі його учасників «ігнорує внутрішній зміст партнера», як зауважує В. Франкл [505; 254], що слушно, на наше переконання, лише в сенсі проєкції на коханого суб'єктивного психічного «змісту». В. Франкл же поглиблює думку аргументацією про схильність людей вибирати тип кохання, а не конкретну людину й з'ясовує причини популярності типу «хористки» – «масової» дівчини зі стандартною (модною) зовнішністю, максимально нівельованими особистісними рисами. Короткотривалі сексуальні стосунки з такою «хористкою» (за В. Франклом, жінка, стандартизуючи власну зовнішність, сама прагне таких) без любові до неї та вірності є формою володіння її тілом задля задоволення, розваги [505; 254 – 255]. Учений, не помічаючи того, зміщує фокус саме на специфіку чоловічої сексуальності, що культивує серійність і знеособлення партнера, та універсалізує її. Якщо жіноча сексуальність і форматується за типом «хористки», то не через психічні устремління жіноцтва, а через вимоги патріархатного сексуального «ринку».

Ти також роздягаєш якусь із елен
і сповзаєш ліниво по зоні запалій,
фантазуєш, який там вмістився би член
або що в ній припишло? – яка-не-яка,
а спокиси матерія ніжна, м'яка,
та, зігнила, розлазиться часом, зараза [532; 1071].

Знеособлення партнерки через граматичні форми множини й загальну назву замість власної – «якась із елен», як і в поезії Т. Федюка, указує на «серійність», тобто потенційну легку заміність жінки-як-сексуального об'єкта, яка в маскулінній психосексуальній стратегії часто постає лише «зряддям» утіхи. Власне така функція повій у патриархатному суспільстві.

«Серійність» жінки-як-повії закорінена в маскулінному едиповому бажанні безкінечно «множити» материнські «замінники». Тиражування жінок-трофеїв – *практика проміскуїтету* – підвищує в маскулінній психіці самовдоволення. Схильність маскулінної сексуальності до проміскуїтету відзначена в роботах Т. Бендас, І. Кона, Е. Гідденса, П. Трахтенберга, В. Франкла та ін. і пов'язана з розмежуванням сексуального й емоційного в маскулінній психіці, знеособленням і легкозамінністю партнерок. Названі психічні особливості складають т. зв. «комплекс Казанови», що полягає в нав'язливій схильності до завоювання найменш доступних об'єктів, успіх у якому однак лякає та спустошує, зокрема й через «виконавчу тривожність» [637; 14–17]. До такого висновку доходить і К. Хорні.⁸⁸ Е. Гідденс пояснює схильність чоловіків до проміскуїтету стереотипними уявленнями про необхідність сексуального різноманіття для їхнього сексуального здоров'я, чинним «подвійним стандартом» статевої моралі, що легалізувала й навіть вимагала численних статевих зв'язків чоловіка до шлюбу [83; 36]. Ці стереотипи знайшли есенціалістське пояснення біологічною природою чоловіка, інстинктивно орієнтованою на запліднення якомога більшої кількості жінок з популяційно-селективною метою, а також його гормональною природою [627; 105]. Маскулінна прерогатива проміскуїтету віддзеркалена в поезії М. Воробйова «Суниці» в метафоричній ситуації:

88 Нав'язливий пошук усе нового об'єкта завоювання, досягнення бажаного й переривання стосунків, раціоналізоване переважно зневірою в щирості любові партнера, а насправді зумовлене страхом втратити контроль, а отже, і свободу, К. Хорні пов'язує із симптоматикою маскулінного едипового комплексу: хлопчик над усе підсвідомо боїться «не задовольнити» матір й бути висміяним, покинутим [524; 124–125]. Фіксація на цій фобії штовхає його в дорослому віці до тиражування любовних об'єктів-замінників матері, з якими він розлучається до того, як вони можуть висловити незадоволення. П. Трахтенберг описує подібну сексуальну симптоматику «Казанови» – «Я волів покинути сам, ніж бути покинутим» [637; 15] і пов'язані з нею почуття самотності, зневіри, що не мають об'єктивних причин, лише неусвідомлену едипову фрустрацію.

Зайшов я на узлісся і довго-довго
збирав білі конвалії,
у глибині зірвав дві суніці,
і розтали вони на устах,
повернувся я знову на те узлісся
і побачив, що конвалії вже прив'яли... [532; 675].

Образ білих конвалій символізує емоційну прив'язаність до двотливої дівчини, а образ суніць – тимчасову сексуальну втіху, яка однак зруйнувала любовні стосунки героя («більше тієї дівчини я не зустрічав»). На протигагу метафорично-евфемічному письму М. Воробйова демонстративно брутальними видаються окремі тексти С. Жадана. У поезії «Михайл Светлов» полігамні стосунки успішного бізнесмена зображені як нормальні, типові: «...три жінки, яких він любив і утримував, / себто дружина, коханка і ще одна жінка, з якою він трахався» [131; 37]. Отже, виражене в ліриці бажання сексуальної різноманітності, умотивоване в маскулінному психотипі специфікою едипової ситуації й культурною лояльністю та пов'язане з прагненнями ліричного суб'єкта утвердити власну сексуальну могуть, владу, матеріальний статус, зменшити кастраційний страх, «виконавчу тривожність», маркує маскулінну поетикальну стратегію рефлексії сексуальності.

У ліриці віддзеркалена й зворотна сторона маскулінної сексуальної політики проміскуїтету – інтимна аскеза, гальмування сексуальної хіті страхом і зневагою.⁸⁹ Аскеза спричинена, за Е. Гідденсом, фрустрованим потягом до матері [83; 148], за К. Хорні, страхом залежності від сексуальної привабливості жінки й заздрістю до її репродуктивної здатності [524; 82 – 83]. Маскулінний страх жіночого-як-сексуального художньо втілено в розвитку *мотиву гріховності плотської любові*. Він відтінсний виразом розчарування в сексуальних взаєминах у поезії Г. Чупринки «Душа-пустка»: «То ж була не любов, а болюча жага, / Тіла юного буйне хотіння; / Після нього тепер тільки сум, та вага, / та болюче сердечне тремтіння» [536; 221]. Л. Голомб, аналізуючи вірші Г. Чупринки «Самотність», «Гіпноз» та ін., указує на властиву його героєві відмову від «приземленого раю» родини й земного кохання, на його вибір вимріяної Феї [89; 113], за ідеалізованою фігурою якої вгадується материнський архетип. Ліричний герой поезії «Роза» Т. Осьмачки знічено відмовляється від сексуальної пропозиції жінки: квітку з її костюму (вона

89 І «серійність» жінки, і відмова від сексуальних взаємин із нею реалізують одне й те саме маскуліне бажання – уникнути наближення до «суті» жінки-як-Іншої. Показово, що в оповіданні К. Чапека «Сповідь Дон Жуана» «передлюбник» є фізичним імпотентом, утілює ідею табування сексу-любви. Безстрокове відкладання осягнення жіночої суті – як страхітливої або нецікавої – підтверджене міркуваннями С. Жижєка про «функцію» жінки бути «екраном» для чоловічого Его, «пустотою», яку чоловік зміг би заповнювати власною суб'єктивністю, Солидаризуючись з О. Вейнінгером у гіпотезі функціонування жінки як проєкції чоловічої сексуальності, С. Жижєк метафорично називає її «гріхом чоловіка», а любов до неї – «компенсацією провини» [139; 81 – 85].

носить її на «лівій персі», що асоціативно пов'язує її із серцем, тілесною, сексуальною звабою – «роза <...> вмирала від жаги») кинуту герою до ніг, але він її «тремтячою рукою відкинув в геть на камінці». Бажання ліричного героя поезії Т. Осмачки «Дзвонар» уникнути жіночої сексуальності наративізоване прямо: «...відведи від моєї душі / кожну діву, що любить озера / і дзеркала...» [334; 193], тобто є вродливою, сексуально привабливою. Від такої жінки ліричний наратор відчуває сильну загрозу – «пожежу в серці», яку погасити «не подужають жодні моря». Проте, відмовившись задалегідь від сексуальної спокуси, цю загрозу можна попередити – звідси й титульний образ дзвонаря, застерігача від лиха. Захистом від сексуальної спокуси – очікування жінки, щоб її «силкуючи за руку», ліричний герой поезії «Помста» Т. Осмачки «схилив би у таємний ліс», – є молитва-рефрен: «Христе, спаси нас / від найстрашнішого гріха»⁹⁰ [334; 157]. У наведених поезіях мотив відмови від сексу реалізує маскулінні психосимптоми «порятунку» самості від «ув'язання» в «жіночому світі» (секс реставрує бажання / загрозу «розчинення» в материнській субстанції) радикальним шляхом – аскези-самокастрації.

Відмовляється від сексуальної пропозиції коханої (хоч потім і жалкує про це) ліричний герой вірша «Ой, весна!» В. Сосюри, але його мотивація дещо інша: «Я боявся тебе розлюбить / після того, що буде між нами» – так у маскулінній психіці розщеплюється любовний потяг на платонічний («Я нікого не можу любити / бо тебе до нестями кохаю») і плотський («Я не хочу ні Налі, ні Майї») [426; 160–161]. В асоціації «криків похоті» з «м'яким і кривавим м'ясом», що продають перекупки на ринку, виражено огиду до сексу й страх жіночого в поезії Ю. Липи «Любов – то завжди є нещастя...». Пуританський погляд на любов у приземлено-плотському сенсі, яка начебто нівечить чистоту й суверенність особи, відтінено мотивом «Вічної Пристрасті», вищої

90 Тема стосунків з жінкою підсвічує трагічне світовідчуття Осмачкиного ліричного героя збірки «Китиці часу». До цієї теми намагається підступитися Ю. Шевельов: «Поезія Осмачки сповнена мотиву хвилиної зустрічі, без наслідків, без змоги зближення. Еротичні мотиви поета ростуть звідси <...>. Є частка правди в його признанні – “Я уникав кохання та приязні” (початок поезії «Немає», – Прим. О. Ш.). Він уникав їх не тим, що не хотів їх мати, – навпаки, він пристрасно хотів їх. Але він уникав їх тим, що шукав у кожному тільки засобу для своєї боротьби з порожнечою вічності» [572; 1008–1009]. Видається, сексуальний комплекс Т. Осмачки закорінений в едипові переживання, про які ще буде далі. Жінка в її архетипному сприйнятті ліричною свідомістю є об'єктом бажання (тому й загрози. Енергетика останньої більша, тому компромісом (самообманом) є спрямування бажання на недоступну жінку («Предше», «Кривда», «Молитва») чи жінку-незнайомку, щоб з нею не порозумітися або щоб вона зігнувала випадковим залицяльником («Майн лібєр», «Сліпе», «Станси», «Камінь»). Виражають сексуальну загрозу в поезіях Т. Осмачки колористичні деталі портрета жінки – «на нігтях жарів манікюру» («Дзвонар»), червоно фарбовані губи незнайомки («Роза»). Деталь нафарбованих яскраво нігтів жінки поширена, до речі, у ліриці різних часів часто в асоціативному зв'язку з маскулінним страхом «згубної» привабливості жінки, наприклад, у В. Цибулька («...принадить фарбованим нігтем якась бахурівна / зараза / народжена з пни але не морської це піна скажу» («Вовкодави. Апологія терпіння»)), І. Малковича (ніби випадкова деталь «червоний лак на пальчиках твоїх» у поезії «Фіакр опівнічний» аналогізує у свідомості ліричного Я жінку й криваву Російську імперію).

форми любові, коли «все дрижить в тобі, і все є чисте» [263; 19], що більше нагадує релігійний екстаз, ніж любовний ерос. Заперечення плотського-як-гріховного характерне для художнього мислення Ю. Липи («Мужчино, смирися...», триптих «Диявол», балада «Біси і ловець»).

Названі стратегії маскулінної психосексуальності, а саме: екстенсивність бажання та «інструментальний» підхід до його вдоволення, девальвація сексуального об'єкта, передусім як пасивного й сервільного, часто навмисно віддаленого від романтичного ідеалу, компенсаторна мотивація сексу, – віддзеркалені в ліричних текстах з різною художньою метою. Ці стратегії акумулюються в розвитку *мотиву насильства, гвалтовного проникнення в жінку*, притаманного маскулінному поетичному мисленню.⁹¹ У поезії революційно-воєнної доби ситуація гвалтування, яка не була в той час чимось винятковим, експлікується, хоча й нечасто, з екстеріорного ракурсу, без видимого осуду гвалтівника й емпатії до жертви, навіть з блюзнірською аналогією до топтання півнем курки у вірші Г. Шкурупія («півень раптом на курку / куд ку ди куд ку ди / чорна борода в білі перса / <...> прокляття зойк / марно б'ється знесилене тіло дівчини / чорної пристрасти не перемогти» («Знасилювання» [574; 69])). У поезії П. Тичини «Пляж» у ретроспективній картині гвалту («Невже це було колись: банда... пожар... / Її згвалтували і кинули в жар») за емпатією ліричного героя приховане скопофілічне замидування жіночим тілом («З гори вона збігла і гола лягла, – / не знає, не знає, не знає чому – / жагуче коліна сумні розняла / і сонце приймає, як мужа» [471; 395]). У фокусі зображених у цих поезіях «ситуацій» – жіноче тіло, що зраджує маскулінну хіть. Нею наснажено й міфосюжет диптиху «Лісун» О. Стефановича, особливо досить відверту сцену гвалтування Полісуном, українським варіантом Пана, Сатира, дівчини-жертви: «І закричиш в обіймах шорстких, / Заб'єшся тріпотами птиць, / Приймаючи жорстокі впорски / Його розтоплених живиць...» [435; 181]. (Подібні деталі лишилися «за кадром» його згаданого вище сонета «Сатир і німфа»). Унаслідок морально-етичної самоцензури маскулінна техніка експлікації сексуальної агресії екстеріорна, часто евфемічно прикрита звичайною фізичною жорстокістю. У поезії В. Стуса «Горить сосна», наприклад, у сцені спалення прив'язаної Галі асоціативно закодовано маскулінний агресивний сексуальний шал – «хижий вогонь».⁹² «О любі славні легіні, пустіть / пустіть мене, пустіть мене, кохані... / Гуляють козаки, танцюють п'яні / і тільки небо звогнене кричить...» [448; 158].

91 О. Кочарян, солідаризуючись з Б. Гульманом, психічну симптоматику чоловічого насильства пов'язує з гіперболізацією маскулінних рис, зокрема, і як засобу репресувати власну зайву фемінінність відмежуванням сексуального потягу від емоцій [233; 81 – 84].

92 Такий смисл акумулює використаний автором фольклорний мотив спалення зведеної гуртом чоловіків дівчини, що постав, як припускають, на основі прадавніх сексуальних дошлюбних практик [355].

Іноперсональність ситуації гвалтування⁹³ (за гетеродієгетичного наративу) ускладнює гендерну диференціацію техніки її текстуальної реалізації. У поезії Л. Таран «Підлітком вона задихалася від нападів астми...» експонована картина прогулянки дівчини нічним парком, під час якої вона заледве не була звалтована:

Він
 Із-за спини схопив, обкрутивши косою їй шию –
 Ані слова, ні крику. Підхопивши на руки, поніс
 У гушавину пралісу, безвість, холодне
 Безлюддя, вологе
 Жадібне нутро мовчазної природи... [527; 597].

У фізичній силі, застосованій нападником до дівчини, наратор вбачає не жорстокість, а його сексуальну хіть. Гвалтування і втрата цноти дівчини постають у поезії синонімічними її смерті, метафорично проєктуються на ситуацію її вбивства з домінуванням не так агресивних / садистських (маскулінних), як віктимних / мазохістських (фемінінних) переживань. «За лаштунками» зображеної в цій поезії історії приховане фемінінне едипове почуття до батька – його аналогом є образ ангела-охоронця з мечем світляним, який налякав гвалтівника.⁹⁴ Крім того, у поезії артикульовано фемінінну палітру переживання сексуальної кривди: пригнічення, сором, страх, біль, спустошеність:

Із важкими очима, губами, до крові закушеними,
 із розплетеною косою
 Підвелася. І довга була
 Ця дорога додому, хоч бігла
 Як могла і коліна дзвеніли від страху.
 Та –
 Нікому нічого. Ніколи [527; 597].

⁹³ У відтвореній у ліриці ситуації гвалтування фактично ніколи не бере участі ліричне Я: потенційний суб'єкт гвалту приховує свою агресивність з морально-етичних причин, потенційний об'єкт скоєного насильства приховує свою ганьбу.

⁹⁴ «Гушавина пралісу», «жадібне нутро» природи асоціативно пов'язані в поезії з материнським вітально-танатальним простором – подібно їй у новелі «Битва» О. Кобилянської. Психосоматична деталь у поезії Л. Таран «серце викотилось із грудей, зупинилось у травах» означає смертельний переляк дівчини та її кінець. Аналогізацію втрати цноти, першого сексуального досвіду й смерті в жіночій психіці відзначала й К. Хорві. Породжена сексуально-танатальною тривогою віктимність підсилена едиповими фантазіями про спокушання, звалтування власним батьком [511; 543], мазохістським бажанням чоловічої сексуальної навалючої сили. Можна сказати, що гвалтівник та янгел у поезії Л. Таран – розщеплена й поліризована батьківська фігура, об'єкт любові й джерело страху.

Мазохістське очікування (і бажання) чоловічої сексуальної атаки артикульоване в поезії А. Бабічевої «Зітри мене у порохи»: інтонація прохання вказує на об'єктність, пасивність ліричного наратора («задирай мої спідниці / тримай мої руки найміцніше як тільки можеш / стискай мої легені / ламай ребра <...> / роби мені боляче навіть коли пручаюсь» [122]). Хоча у змісті поезії приховано й саркастичні нотки щодо «типової» жіночої долі, де на чоловічу агресивність жінка відповідає терплячою покорою й турботою («я відповім чистими скатерттинами / гарячим обідом / та олександром / що народиться роки за три»), виписана в ній гендерна (і сексуальна) жіноча роль не видається перформативною.⁹⁵ Роль жертви, зокрема й гвалтування, дає насолоду, як витікає з інтерпретації сучасного фемінізму І. Жеребкіної [135: 172–175].

Екстеріорна рефлексія страху й сексуальної хіті жінки-ліричного персонажа поезії Л. Таран «Вона» («Її перед кожним, хто пахне чоловічою, манить / Оманою сили і щедрості, / Клиничик жіночий / тріпоче між складок, але розпанований страх / жене її пріч од спокуси гріховної плоти») дозволяє наратору ніби відсторонено міркувати про конфлікт між її розумом і серцем («Позбутися плоти чи серця? Чи мозку, який / Спливає жадібними соками яви-уяви?»), однак тонке нюансування жіночої психосексуальності («Вона вся розчахнута страхом і млостю» [527: 600 – 601]) зраджує актуалізацію фемінінного фенотипічного досвіду. Вираження в ліриці екстремальних сексуальних взаємин є, отже, гендерно-психологічним диферентом: агресивність, мілітарність маскуліної психосексуальності реалізується в мотивах гвалтування, жорстокого фізичного насилля, примусу, часом із скопофілічним, садистським бажанням, прихованим у гетеродієгетичному наративі. Ситуація гвалтування у фемінінній техніці письма, відтінена мотивами смерті, утрати цноти, теж іноперсонізована, прямо не стосується ліричного Я, але часом нюансується його віктимно-депресивними, мазохістськими переживаннями.

Розвиток *мотиву втрати цноти*, асоціативно пов'язаного з гвалтуванням, грубою маскуліною сексуальністю, яка атакує, руйнує жіноче тіло, притаманний фемінінній ліричній свідомості.⁹⁶ У «Замовлянні чорного мі-

95 Мазохістське, сервільне бажання сексуально задовольнити хіть чоловіка має й героїня повісті «Дзвінка» Н. Зборовської. До речі, чоловіка значно старшого, отже, наділеного в очах героїні батьківським статусом.

96 Дефлорація наснажена глибинним едиповим бажанням-страхом віддатися батькові, бути «прохромленою», «зруйнованою» ним. За К. Хорні, вона є «повторенням уявленого акту з батьком, що відтворює пов'язані з ним емоції – сильне почуття прив'язаності в поєднанні з відразою до інцесту, почуття помсти за зражену любов і за кастрацію, що нібито стала результатом статевих зносин із батьком» [524: 19–20]. Серед психічних наслідків дефлорації К. Хорні вказує відмову від жіночої ролі, формування «комплексу маскуліності», отже, і почуття (сексуальної) неповноцінності, що може компенсуватися декларуванням стриманості, цнотливості, чистоти та ревностями до інших жінок. Вираз у ліриці цього психоконфлікту характеризує фемінінне постичне мислення.

сяця» Л. Голоти цей мотив експлікований через рольовий діалог, змістовно орієнтований на вираження ідеї цінності дівочої цноти як нагороди для обранця. Подібний смисл збереженої цноти актуалізовано й у циклі О. Мудрак «Незримості контакт»: «Я таємничість / в темені, / мов цноту- / занотовану / Тобі запропоную...» [315; 100]. Тривожне очікування й водночас бажання першого сексуального досвіду ліричної героїні поезії Н. Білоцерківець «Сто років юності» відтворені через полярні тактильні відчуття (тіло «гаряче від спеки», а тіль «холодна від страху і від моху») та через концептуалізацію її тіла, одягу як сфери сексуальної маніпуляції Іншого («мусиш ближче підійти / до рук, плечей, до шкіри, до сорочки»). Мотив утрати цноти в цій поезії кристалізується в метафоричному образі «колишньої круглої чистоти», що асоціативно означає цілісність, досконалу вивершеність (ще не прохромленого) тіла: «Хіба не чуєш, затуливши очі, / своєю колишню круглу чистоту? / Хіба не хочеш увійти у камінь, / ховаючись від перших поцілунків?» [39; 38–39].

Мотив чистоти тіла незайманої жінки в ліриці актуалізований під впливом патріархатних стереотипів щодо завищеної оцінки цнотливості, водночас є реакцією на відразу до «брудних» проявів жіночої фізіології, пов'язаних із кров'ю, – менструації, дефлорації, пологів. У маскулінній психіці почуття відразу до них особливо гостре, тому й у маскулінному ліричному наративі пов'язані з жіночою фізіологією теми майже не фігурують. Фемінінна реакція на фізіологічні «проблеми» менш негативна (бо тривога щодо них не підсилюється ситуацією таємничості й загрозовості, на відміну від маскулінного психотипу, де вона має «кастраційний» характер), але теж часто замовчувана в ліриці через «сором» (кастраційну неповноцінність), через відсутність техніки наративізації жіночої фізіології (цю лакуну в літературі успішно заповнює проза О. Забужко, Н. Зборовської, Є. Кононенко та інших). Відразу до «брудної» фізіології компенсується у фемінінній ліричній свідомості розвитком мотиву «чистоти» – власного тіла, дому, природи тощо, у якому підспудно оприявлена й відмова від жіночості, наприклад, «Неначе срібної сторінки, / Ми прагнем світу білизни» (Г. Світлична «І все так чисто...»), «Я чиста, як ангел, якому намарився сон / Про перший цілунок в його недоторкані губи» (М. Кіяновська «У світі моему...»). Відмова від жіночості, як і практика чернецтва, у фемінінній ліричній свідомості часто мають позитивну оцінку.

Негативне емоційне переживання дефлорації у фемінінному фенотипі зумовлює бажання або віддалити цю «подію», або швидше пережити її як неминуче, але необхідне «ініціаційне» випробування. Ці прагнення по-різному відображені в наведених рядках: дефлорація як бажаний для нараторки намір Іншого – «і ти чекаєш, не гладить її золотистих врун, / не рвеш кислуватих виноградин її невмілих цілунків» (Г. Крук «Тоненька світлокоса дівчина...»), як побіжно висловлений досвід – «Мов щось зтягне і страшне (Як довічне

дівоцтво!)» (О. Слоньовська «Сніги перейшли...»), як злорадна констатація «готовності» до перелюбу – «відлюблено цноту тож нині у гречку у жито» (І. Шувалова «тримайся за вітер...»), як символ втрати святості цноти – «Заблудлий пілігрим / Тут втратив святість, як втрачають цноту – / Болючо-нагло» (К. Оніщук «Ангели. Тризна по осені»). У фемінінній ліричній свідомості рефлексія втрати цноти корелює з едиповим страхом-бажанням деструкції тіла, що зближує дефлорацію з гвалтуванням (через навальну маскуліну агресію, біль, фізіологічний «бруд»), актуалізує розвиток мотивів втрати «чи-стоти» й «цілісності». Фемінінна техніка експлікації смислу втрати цноти варіативна – як мікросюжету, фрагментаризованої ситуації та метафори.

Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії сексуальності зорієнтована на вираження *моногамних бажань* ліричного суб'єкта.⁹⁷ «Ти ж бо один, і одна / Стигне в мені любов, / Радість щоночі ясна / Буде нам пружити кров» (Н. Лівницька-Холодна «Світлим, натхненням...» [265; 63]), «У моєму житті був тільки один мужчина, / незалежно від того, хто був у моєму житті» (Г. Паламарчук «Ще один вечір з твоїми м'якими очима...» [527; 412]). Стилзоване любовне замовляння в поезії Н. Поклад «Ворожба» транслює фемінінне бажання моногамності: «аби лише мною, лиш мною ти жив, / глибинно, невсипно, жаданно, цілющо – / тобі моє слово, і тіло, і любов» та глобальніше – фемінінний ідеал сексуальних взаємин із чоловіком – «на хвилю, на день, і на рік, і на вік – / Я – ЖІНКА ТВОЯ, / ТИ МЕНІ – ЧОЛОВІК...» (виділено в тексті. – Прим. О. Ш.) [527; 515]. У вірші С. Жолоб «Вціліла амфора» аналогізуються глиняна амфора та жінка (теж «ліплена з глини» – плоть й кров), яку пильнує час, щоб не пили з неї більше «ні спрага, ні кохання, ні журба», щоб була збережена вірність тому, хто «пестив долонями», «цілував вустами», «довірив стерегти вино» (дитину), тобто першому чоловіку, мужу [142; 37]. У сучасній ліриці жіночого авторства, зокрема позначеній постфеміністичним ігноруванням гендерно-статевих стереотипів, які депривують жіночу сексуальність, усе частіше наративізуються полігамні стосунки: «Я кохаюся з кимось іще, як завше» (А. Позднякова «Нікуди ДІТИСЬ»), «кілька чоловічих імен / різного рівня напруги / з одним я завжди засинаю / з іншим встаю / не звинувачуйте мене в перелюбстві» (Ю. Стахівська «сом і дві черепахи...»),⁹⁸ Водночас такий

97 Фемінінна сексуальна політика орієнтована на моногамію, що, на думку К. Хорві, живиться фемінінним едиповим бажанням бути дружиною власному батьку, одноосібно володіти ним, народити йому дитину [524; 54].

98 Фемінінна «нова» сексуальність – менш селективна, полігамна, паритетна (без ознак сервільності) – відображена й у сучасній українській прозі (Н. Сняданко, С. Пиркало, І. Карпа та ін.). Література, отже, першою діагностує зміни «формату» фемінінної сексуальності, яка наближається до маскуліної (у зазначених аспектах), зокрема, і з реваншистською метою, а також завдяки послабленню страху небажаного материнства, лібералізації гендерних норм.

проміскуптет мотивований у творах не орієнтацією на «завоювання», «тиражування» об'єктів («комплексом Казанови»), а життєвою невлаштованістю, неможливістю бути з коханим.

Моногамність фемінінної сексуальності зумовлена передусім *єдністю любовного й сексуального бажання* у фемінінній психіці,⁹⁹ що знаходить віддзеркалення й у ліриці. Типова для фемінінної техніки письма рефлексія-спогад любові-сексу художньо презентується в поезії Л. Голоти через паралелізацію серця й тіла: «О, як ми кохались, як солодко й ніжно любили, / як вихором дивним здіймало, несло і крутило / наш дім-невидимку, й тулилося тіло до тіла / і серце до серця на протягах чорних ліпило» [91; 46]. Епітети «солодко й ніжно [любили]» експлікують емоційні «координати» романтичного кохання, а метафора вихору означає сексуальний шал. Пов'язує сексуальні взаємини з любов'ю й героїня поезії О. Слоньовської «Спалося, не спалося – відлига...»: «Тулиш, обнімаєш, пригортаєш – / З мене усю душу випиваєш / І, здається, Ти – один інстинкт, / А не з плоті й крові чоловік! / Дожилась; боюсь – люблю – боюсь» [527; 705]. У цьому ліричному монолозі-зізнанні акцентовано й екстенсивність чоловічої сексуальності, і фемінінна психосексуальна реакція бажання-страху. У поезії Д. Рудик «Таро» почуття кохання й сексуального шалу також співвіднесені: «Потім карта була – Закохані, / Ми спочатку / вгризались / жадібно в плоть / і спліталися зміями / на осонні... / І лежали потім / так довго, / не розійнявши / втомлених тіл, / щасливі і / сонні...» [8; 223 – 224]. Властива фемінінній сексуальній політиці висока селективність партнера реалізується у фемінінній техніці адресування любовно-сексуальних переживань конкретній особистості – інтимному «ти» – на відміну від нон-селективних знеособлених маркувань партнерок – «жінка», «дівка», «якась із елен» тощо – у маскулінному тексті.

Особливістю фемінінної ліричної рефлексії сексуально-любобних взаємин є *деталізація нюансів почуттів, тактильних, запахових відчуттів*,¹⁰⁰ що виражають складне синтетичне переживання хіті-страху-тривоги-насолоти-ніжності-болю. У поезії Л. Таран воно приховане за евфемізмом «очікування ночі»: «О, знову це очікування ночі – / І радісне, і темне. Золоте / Проміння переповнює уяву, / І стогне серце» (назва за наведеним

99 За К. Хорні, Х. Дойч, емоційність жінки злита з її сексуальністю, тому вона не може отримати повноцінну насолоду від сексу, якщо не кохає або не кохана. Пов'язаність жіночої сексуальності й любові, орієнтованої на довготривалий емоційний зв'язок з партнером, фіксує й Е. Гідденс [83; 32].

100 Більша чуттєвість до тактильних, запахових, звукових подразників зумовлена впливом жіночих гормонів, отже, властива фемінінному фенотипу [627; 102]. Однак ліричний текст, зокрема й про сексуальні переживання, часто безвідносно до статі автора вибудований на рецепторних враженнях. По-фемінінному метафоризується сексуальний акт у поезії Г. Шкурупія «Вохко»: «Пристрасні поцілунки гарячих вуст / роздушилась велика червона вишня / <...> по всьому тілі теплий сік» [574; 69]. Перевага тактильних вражень («тепла вода», «м'якість гарячих дотиків», «твердість хвилююна», в епіцентрі яких – сильний притиск, руйнуючий прорив (рефрен «роздушеної вишні»), підкреслює раку ре рефлексії статевого акту «з середини», тілесну хіть в апогей болю й насолоди.

рядком) [122]. Емоційна повнота сексуальних переживань ліричної героїні і є смислом її сексуальної активності, як і їхня рефлексія – метою ліричного нарративу. Зосередженість на почуттях (а не на результативних діях, досягненнях), актуалізація емоційного, душевного життя в усій парадоксальній багатоманітності загалом властиві фемінінній ліричній свідомості відповідно до притаманної фемінінності уваги до внутрішнього світу.¹⁰¹ Фемінінне сексуальне бажання (*jouissance*¹⁰²) виражене в наведеній поезії Л. Таран через ланцюг металогічних образів, асоціативно пов'язаних зі сферою підсвідомості: «Ось воно, іде, / Неначе дзвін таємний, попідземний, / Неначе дзвін, і він мене гойдає, / І соромом солодким набрякає / Душа неосквернена. Де в і н (курсив і розрядка автора. – Прим. О. Ш.), де?», «Воно» – інстинктивна, нутряна стихія бажання, яка постає близькою фрейдівському поняттю підсвідомого, водночас евфемічно завуальовує в тексті сексуальність героїні. У другій строфі поезії Л. Таран сексуальне бажання екстеріоризується: героїня ідентифікується з образом русалки, яка жадібно, але безнадійно чекає коханого. Ця ідентифікація художньо зумовлена мотивом тілесної метаморфози – у Русалки (за версією Г. Х. Андерсена) замість хвоста з'являються ноги – джерело болю, тілесна метаморфоза ліричної героїні Л. Таран також спричинена її любовним бажанням: «... і вже луска / Поволі переходила в гарячу / І люблячу, і шовковисту шкіру, / І тіло тайни прагло, І хотило / Зустрічного нестримного соку, / І серце переповнило ество». Переживання сексуальної хіті виражене через почуттєві (прагнення «тайни», «зустрічного нестримного соку») і тактильні («гаряча», «шовковиста шкіра») нюанси, які нероздільні у фемінінній психосексуальності, бо ж «серце переповнило ество». Отже, фемінінна поетикальна стратегія рефлексії сексу,¹⁰³

101 Л. Андреас-Саломе твердила, що телелогічність, телелогофалічність чоловіка ніби «вивертає його назовні» у пошуках «втраченого об'єкта», а жінка зберігає себе у своєму «безоб'єктному нарцисизмі», отже, жінка «завершена, живе в єдності духу, розуму, тіла і почуття, а чоловік більше диференційований, ніколи не цілісний, не задоволений, завжди в пошуку» (цит. за [272: 152]).

102 За одним з трактувань Ж. Лакана, *jouissance* означає жіноче бажання, яке не опосередковане фігурою Іншого (батька, Бога), є символом жіночої (фемінінної) суб'єктивації [607: 142–148], крім того, означає насолоду «за межами насолоди», близьку до болю. У трактуванні Г. Сіксу *jouissance* є розконцентрованим жіночим бажанням, особливим сексуальним задоволенням, ґрунтованим на поєднанні фізичної, духовної насолоди. Природу *jouissance* – фемінінної сексуальності стихії – опосередковано пояснює міркування Н. Бердяєва про те, що стать жінки «розлита по всій плоті [її] організму, по всьому полю душі», на відміну від чоловіка, стать якого більш диференційована й спеціалізована. Він більш незалежний від статі, але його хіть сильніша й нагальніше вимагає вдоволення. Жінка ж є «носителькою статевої стихії», «у неї немає нічого несексуального <...> вона сексуальна навіть у слабкості сексуального потягу» [33: 407 – 408]. Вираження в ліриці дисперсної, усеохопної, інтраінтенціональної сексуальності, яка є потяг і його задоволення водночас, маркує фемінінний модус поетичного мислення.

103 Фемінінні особливості трансляції сексуального бажання в ліриці корелюють з поміченими М. Варикашею в шоденикових записках молодшої О. Кобилляньської злітністю сексуального потягу й кохання, ідеалізацією коханого, матримоніальною метою любовного почуття, щотлівістю у виразі бажання (обмеження поцілунками і притисканнями), сором'язливістю від усвідомлення власної сексуальності тощо [52: 136].

грунтована на притаманних фемінінній психосексуальності з її принципом «секс заради любові» більшій емоційності, селективності, особистісно-комунікативній мотивації, передбачає: 1) злиття мотивів любовного та сексуального єднання; 2) наративізацію не так сексуальної акції, як емоційно-почуттєвої гами її переживання; 3) адресацію любовно-сексуального бажання конкретному «ти» – єдиному обранцю; 4) вираження сексуального (лібідозного) бажання (*jouissance*), що віддзеркалює «самодостатність» фемінінної сексуальності, бо незалежно від реально-го здійснення сексуального контакту насолода забезпечена вже самим бажанням, дисперсним ерогенним і почуттєвим збудженням, здатністю реалізувати фізіологічні потреби в психічно-соматичних рефлексіях.

Єдність любовного й сексуального у фемінінній психіці, що зумовлює сприйняття сексу не як інструментальної акції, а як особливої комунікації між рівноправними (у духовно-емоційному сенсі) партнерами, усуває на другий план змагальну, «завойовницьку» мотивацію інтимних взаємин (хоча в разі прийняття маскулінного «сценарію» фемінінна позиція в них – бути об'єктом «завоювання», стороною, що «програла»), агресивно-насильницьку стратегію, натомість актуалізує насолоду від душевно-тілесного єднання. Фемінінною домінантою її психічного переживання є *ніжність*.¹⁰⁴ Фемінінну техніку вирізняє прийом екстраполяції цього почуття з інтимної сфери на близьке оточення, флору й фауну, світ загалом (на чому, зокрема, ґрунтується і т. зв. «жіноча» вітальність, емпатичність, адже ніжно-любляче ставлення до світу унеможливує агресивні, деструктивні акції щодо нього).

Фемінінна техніка письма демонструє великий арсенал засобів вираження ніжного ставлення до Іншого та до світу: передусім його пряме висловлення, а також використання концепту ніжності як когнітивного поля для метафоротворення, зокрема й задля нюансування переживань ліричного Я: «ніжністю вчарована душа», «рікою ніжності й сумиру» (Г. Турелик «Пастораль»), «Медовий і синій / тягар / моєї ніжності» (С. Поваляєва), «Такий я ніжний, такий тривожний, / моя осіння земля» (В. Сосюра). Стан душі ліричного Я часто проектується на персоніфіковані реалії довкілля: дерева «з ласкавими руками» (В. Малишко), «Лютневих фіалок холодна, одмучена ніжність»

104 Ніжність вважають вродженою жіночою рисою, зумовленою впливом гормонів [627; 142]. За К. Хорні, сексуальність жінки тісніше пов'язана з почуттями ніжності та приязні, ніж сексуальність чоловіка [524; 134]. Психічним підґрунтям ніжності як психоемоційної домінанти сексуальних стосунків є збережена у фемінінному едиповому досвіді інфантильна любов до батьків – передусім до батька як лібідозного об'єкта, але також і до матері. У любовно-суперницькому ставленні до неї едипові почуття ревності і задрості співіснують з доедиповим лібідозним бажанням тактильної насолоди від материнських пестощів, що на відміну від маскуліної едиповості не репресується. Фемінінна емпатична модель поведінки, за Н. Чодоров, ґрунтується на любовно-ніжних турботливих взаєминах. Із соціологічного погляду ніжність у поведінці «сильної статі» блокують гендерні норми й стереотипи, тому чоловік заради відповідності маскулінному ідеалу не дозволяє собі прояви ніжності. Почуття ніжності однак транслюється в чималому корпусі поезії чоловічого авторства, зокрема, з метою компенсувати заборонену гендерними нормами емпатію.

(С. Короненко «Фіалки»), «Повітря насичене абсолютом його пристрасть безмежна, але ніжність ще безмежніша» (М. Микицей «Період піврозпаду»), «Захлинаючись ніжністю дикої ночі» (Г. Гевків «Світоч»), «осіння ця тиха ніжність» (В. Клічак «Що в цей ранок найдужче хочеться?...»). Почуття ніжності актуалізується у фемінінній референції до обранця: «...щоб Ти, якщо Тобі доведеться тут колись опинитися, / вдихав безконечну ніжність мою, коханий» (Г. Петросаняк «Краків» [354; 53]), «Люблю тебе ніжно і якось позачасово» (М. Савка «Малюнки на камені. Перші листки осінні...» [396; 41]), «Шукатиму твоє лице / у самоті / за параваном білих сліз, / у пориві / на схрещених стовпах землі, / у ніжності / на чорному шовку постелі» (О. Коверко «Чекання» [14; 273]). Фемінінна техніка трансляції ніжності базована на фіксації милих, інтимних деталей образу коханого, що підсилюють вияв розчуження, душевного шему, також на використанні демінутивів. Пряме, не стримане самоцензурою вираження дисперсного почуття ніжності (до Іншого, до світу) у фемінінній ліричній свідомості корелює з принципом / прийомом «писання крізь тіло»,¹⁰⁵ коли синтез психо-соматико-фізіологічних відчуттів націлений на емотивно-експресивне переживання рівнозначності, злиття з Іншим, з довкіллям, на вибудовування завдяки екстраполяції власного тілесного досвіду назовні металогічного «простору» *jouissance*. Унаслідок такого прийому рефлексія світу постає як «сексуальний акт».

Тактильно-відчуттєва реакція на ніжний дотик, пестощі, включена в переживання *jouissance*, наративізується в поезії Г. Крук «Нерпа ночі...». Гостре відчуття сексуальної насолоди передане через метафори з тактильно-тілесною семантикою («Нерпа ночі зісковзує з твого плеча і тече / по мені неквапливо»), асоційовані з насолодою тілесні стани («Невагомію, ніби уперше їду по воді»), образ ерогенних частин жіночого тіла – грудей (пов'язана з ними деталь «розповнілі» – у фразі «ніби німби над нами такі розповнілі, / як груди» – указує на їхню сексуальну дозрілість, на фізіологічну готовність до любові, зрештою – на їхню підвищену сексуальну чуттєвість) й узагальнене в стані, що виражає пік сексуального бажання, тілесної насолоди – «ніби іншої ночі ніколи у мене не буде, / крім цієї надсадної ніжності» [240; 106]. Переживання ліричного наратора власної автоеротичної тілесності емоційно сконцентроване в його почутті ніжності – не так адресованій Іншому, а такої, що є самодостатнім психосоматичним станом, по суті – оргазмом. Автоеротична

105 Цей концептуалізований у феміністичній критиці принцип жіночого письма Л. Таран ілюструє фрагментом повісті «Інопланетянка» О. Забужко, де почуття героїні, яка «слабне» «від ніжності» – до неба, сосон, до білки – до світу, репрезентують «автоеротизм, загалом еротичу як особливість свідомісчужання», засвідчують «пістет рефлексуючої свідомості перед світом живого», що є маркером «феміного, співчутливо-розгорнутого письма» [454; 24]. Принцип «писання крізь тіло» корелює зі здатністю «мислити тілом», описаний А. Річ як особливий жіночий погляд на світ з «високим рівнем тактильного сприйняття, даром пильного погляду, стійкістю в перенесенні болю, багатоглибким вживанням у тілесність <...> резонансом фізіології з природним порядком» [381, 28].

насолода не виключає бажання рецептивного поглинання, наповнення себе вологою Іншого (або метафорично «заповнення себе Ним»). У поезії «Нерпа ночі» Г. Крук мотив «наповнення» тіла (Іншим, насолодою, ніжністю) розгортається через символічні образи ніші («немовби наповнити хочє / найсолодшу із ніш»), водойми, води, повені («Невідь звідки накочує повінь»), що означають жіноче нутро. Сам коїтус метафорично закодований у рядках: «...назустріч, / навскач, / навздогін / випускаєш хортів / з язиків вогняними в'юнами, / здоганяєш мене і вібруєш в мені донестями, / до тоненької цівочки музики без берегів», – де чоловіча активна сексуальність асоціюється з атакою, навалою, переслідуванням, польованням («хорти»), жаром і приємними вібраціями, що оргастично спадають нанівець («тоненька цівочка музики»). Фемінінне переживання *jouissance* – у сексуальному задоволенні повнотою тілесної близькості («вутлий човен кімнати, / що нас, переплетених, повен»), душевного злиття зі своїм коханцем («І усе розумію у гострих твоїх гортанних / звуках іншої мови»). Почуття ніжності, нюансоване відчуттями переповнення, тактильної насолоди, артикулюється і в поезії М. Савки: «люблю, коли мліють коліна / від пестошів / або / ми так глибоко ще не пірнали / ще глибше коханий / залишайся в мені» [397; 16]. Фемінінну поетикальну стратегію рефлексії сексу вирізняє, отже, багатогранне переживання ніжності – як автоеротичної з бажанням тактильної насолоди від дотику, пестошів (зумовлену дисперсною фемінінною сексуальністю), так і адресованої Іншому у зв'язку з бажаннями бути «наповненою» Ним (відповідно до рецептивної статевої ролі).

Віктимно-мазохістський аспект фемінінної сексуальності, поширений і на переживання любові, зумовлює амбівалентність почуття ніжності – як симбіозу болю-насолоди. У поезії Г. Тарасюк «Як з хмари лавина сніжна...» через антитезу-парадокс «ніжність – ніж» експліковане складне переживання бажання-страху-ревностів-туги-захоплення, а по суті – любові-як-смерті:¹⁰⁶

Як з хмари лавина сніжна,
як з неба – зима,
ця тиха, ця дика ніжність,
спасіння нема.
Ця ніжність, якої – до згуби...
Ця ніжність – до сліпоті!
Кого ти цідуєш, любий,
до кого летиш
очима, чорніш од ворона,
руками – нема ніжніш?

106 Епіграф до твору взято з поезії М. Цветаєвої «Откуда такая нежность?..», присвяченої О. Мандельштаму, любовний роман з яким тривав, доки почуття поетеси було не розділеним [135; 184–186].

Ця сніжність – морозом кована,
ця ніжність – у серці ніж [527; 427].

Оксюморон «тиха, дика ніжність» виражає парадоксальне поєднання сердечної теплоти й любовного шалу «до згуби», «до сліпоти». Ніжність коханого чоловіка до іншої – «Кого ти цілуєш, любий», «руками – нема ніжніш» – доповнює палітру переживань ліричної героїні почуттями ревності, болю, образи, заздрості. У фінальному метафоричному образі «сніжність – морозом кована» оприявлено не лише фрустрацію бажання героїні (через семантику скованості, обмеження, заціпеніння), а й саму складно вербалізовану природу *jouissance*. Зближення любові й смерті, зокрема через поєднання почуттів ніжності й болю від поранення, актуальне для фемінінної ліричної свідомості:¹⁰⁷ «(губи як ніжне лезо ножа / вміло довершують наші лінії)» (К. Калитко «На Румовищі» [483; 62]), «Стиснеш руки, / знайдеш уста... / Що за дивна пора / безсніжна... / Наче гострий / уламок скла / душу зранить / підступна / ніжність» (Д. Рудик «Гостролист і омега» [8; 220]).

У фемінінній (ліричній) свідомості девальвація ролі сексу в житті ліричного суб'єкта психічно стимульована больовими аспектами фемінінної психосексуальності, а також її патріархатною депривацією.¹⁰⁸ Почуття зневаги до сексуального об'єкта й згасання потягу до нього властиві й маскулінній сексуальності (як вказано вище), але її активність вимушено підтримується (декларується) задля маскулінного «іміджу». Якщо в маскулінному наративі неприпустиме серйозне зізнання в імпотентності, фрустрації бажання, еквівалентних маскулінному «безсиллю» ліричного суб'єкта, то у фемінінній – наративізація сексуальної нехоті не піддає сумніву фемінінну «нормальність» ліричного Я (як у поезії Б. Матіяш: «...не запитуючи чому я так не хочу сьогодні кохатися / чому я не хочу ще сильніше ніж досі / дівчинку з твоїми очима / хлопчика з моїм волоссям» («оркестр клари ц.»)), натомість у виразне чесноту цнотливості, підкреслює селективність, пріоритет любовного почуття.

107 Амбівалентність фемінінного переживання ніжності та болю вмотивована психофізіологічно травматичним сексуальним, репродуктивним досвідом, тому шоразу в ситуації любовної здуки актуалізується «кастраційний симптом» з його нарцисичною образою й розчаруванням [119; 29, 49 – 50]. К. Хорні ці «травматичні» події жіночої сексуальності пов'язує з актуалізованою першопричиною, у її розумінні, кастраційного комплексу – забороненого потягу до батька та супровідних почуттів тривоги, відрази, бажання, ворожості [524; 15 – 21].

108 К. Хорні фіксує численні причини жіночої фригідності, серед яких основна – відмова від жіночої ролі й переконання у власній несповищеності [524; 40]. Фемінінний (пасивний за участю в коїтусі) тип сексуальності особливий тим, що відсутність бажання не перешкоджає процесу злягання, але зумовлює травматично-деструктивний для психіки й тіла фемінінного партнера результат, закріплює за ним віктимний і сервільний статус (див. вище про мотив гвалтування та втрати цноти). Якщо вираз психосексуальних інтенцій ліричного Я, пов'язаних з фригідністю, у ліриці дуже обмежений, то травматичний досвід небажаних сексуальних зносин знаходить ху-

У поезії Л. Таран «Мое рожеве плаття...» ситуація ридання ліричної героїні симптоматизує її фрустроване бажання, її нездатність поєднати любовне й сексуальне: «Кому тепер належу і для кого / Тремтить моя розпачена рука?» [122]. В образі рожевого плаття уособлено небажаний для героїні сексуальні зазіхання, на одяг перенесено докір самій собі: «Байдужою рожевою красою / Дратує плаття вранішню мене, / Ти – тільки річ. Оправа мого тіла, / Та знаєш присмак чоловічих рук...». Роз'єднаність сексуального й любовного змушує героїню поезії Л. Таран «Мої двері зачинені...» припинити будь-які інтимні взаємини: «Мої двері зачинені для тих, які рвуться до мене. / А той, кого я жадаю, – не хоче навіть пройти під моїми ворітьми». Фрустрація її сексуального бажання наративізована експресивно, відтінена мотивами слабкості, віктимності: «Мене скручує у вузли, як мотуз, моя даремна і марна пристрасть – / І кидає під ноги людям» [527; 595]. Подібна стратегія трансляції незадоволеного сексуального бажання – і в поезії М. Савки «Кисневий голод», де експліковано мотиви відсутності коханого («немає нікого / хто міг би до мене торкнутись») та психосоматичного дискомфорту героїні («залишаю свій голос / сама німота / у моєму голодному тілі») [397; 19]. У раніше написаному творі поетеси – «Чоловік і жінка» – героїню порівняно з «черствою пересохлою грудкою / що вже не чекає дощу» [398; 72]. Так метафорично виражено її недолюбленість, фрустрацію. У фемінінній ліричній свідомості, слід узагальнити, деталізується широка гама любовно-сексуальних переживань ліричного суб'єкта, основними з яких є ніжність як сплав любові-тривоги-болю-хіті-насолоди, а також фрустрація, часто зумовлена невмінням поєднати любовне й сексуальне бажання. Фемінінна техніка експлікації подібних переживань передбачає підсилену експресивність, акцентуацію віктимності, психосоматичного дискомфорту героїні. Водночас її фрустрованість не веде до її особистісного знецінення й не сигналізує про гендерну аномалію.

Вираз любовно-сексуального досвіду у фемінінній ліричній свідомості зазвичай не допускає іронічного пафосу.¹⁰⁹ Його серйозність підтверджує *злиття сексуальних та репродуктивно-матримоніальних прагнень*¹¹⁰ у пе-

109 Серйозність любові-сексу у фемінінному сприйнятті зумовлює й відзначена Лу Андреас-Саломе пов'язаність сексуальності жінки з усім її життєвим досвідом: «жінка вкладає у секс усю свою персональність», «у секс вона вкладає все, що могло би бути назване "самістю"» [цит. за 105; 108 – 109].

110 У різнопрофільних джерелах фіксують націленість сексуального пошуку жінки на шлюб, материнство, чим можна пояснити селективність, емоційність, меншу екстенсивність фемінінної психосексуальності. Шлюб у фемінінній психостратегії ґрунтується на взаємозалежності, співдружності, а його сексуальний аспект є продовженням емоційної близькості [627; 127–128]. Фактор зачаття, на думку психологів, мотивує сексуальність жінки [188; 203 – 208], однак складно заперечити вплив страху вагітності на її бажання сексу. Перспектива материнства – бажаного й небажаного – суттєво корегує жіночу сексуальність.

реживанні *радості й самовдоволення від єднання з коханим у сексі-шлюбі*. Ці почуття домінують у поезії Л. Кульбак «Квітка, в якій ночувала бджола», де жінка, люблена вночі чоловіком, порівнюється з квіткою, опиленою бджолою: «...я помітила вперше, що квітка найкраща / та, у якій ночувала бджола, / і вранці, / коли ти виходив, <...> ти ледь усміхався, сказавши, як завжди, що я, мовляв, квітка / найкраща...» [247; 58]. Інтимні спогади для шлюбної жінки часто інтерпретуються як «доказ» її «влади» над коханим, тому відтінені відчуттям самовдоволення, іноді сатисфакції. Рольова поезія О. Слоновьовської «Лист» структурується як уявне послання Жозефіни до ув'язненого Наполеона, у якому оприявнюються елементи фемінінного ставлення до шлюбних сексуальних взаємин: спогади-подробниці минулих сексуальних утіх («...Болонка Жужу вчора здохла / (А колись скаженіла при найменшому скрипі нашого ліжка)»), амбівалентність переживань бажання й страху, у вираженні у фантазії про мертвого коханця («боюсь твого привида, особливо коли / розсуває тремтячі й холодні мої коліна») [527; 701]. Фемінінна техніка наративізації сексуальних подробиць подружнього життя кореспондує із зауваженою О. Вейнінгером важливістю для жінки її сексуальності, пов'язаної з нею любові, що зумовлює ретельне збереження в пам'яті подробиць дефлорації, першої шлюбної ночі тощо. У фемінінній ліричній свідомості актуалізуються світлі ностальгійні спогади про першу любов і пробудження сексуальності, як, наприклад, у поезіях С. Майданської «Колись було весело нам», «Перше кохання», адже любовно-сексуальний досвід є фактом особистісної історії, свідченням гендерної «нормальності», що тамує «виконавчу тривожність».

У фемінінному поетичному мисленні мотиви сексуальності й *материнства* часом корелюють. У циклі М. Ревакович «Сорок стилізованих гайку» репрезентовано історію любовних взаємин, кульмінацією яких є зачаття: «вливаєш в мене / сім'я й доглядаєш як / добрий городник», «в моєму лоні / кругліє твоя мрія / мені вагітно» [14; 264]. У поезії К. Оніщук «Ложе гетсиманське. Натюрморт із майбутнім богом» любовні пестощі у свідомості ліричної героїні поєднано з рефлексією материнства: «народження первістка, рухи ще лонної доні / гортаю в собі, а тим часом воджу по тканині / літавами-пальцями – лашу розморені груди» [527; 1146]. В іншій поезії К. Оніщук бажання материнства межує з виразом готовності вбирати-поглинати в себе: «Почути всі луни в своєму огніздлому лоні... / <...> Ті луни розлогі, мов паводь всевишня. В них сім'я, / з якого колись виростають красуні курносі» («Луна і доно: пейзаж із жінкою та садом» [527; 1145]). В образі порожнього лона, метафорично зіставленого з печерою та акустично – з луною (що асоціюється з пусткою) – «А доно – печера. І донові луни – нестерпні» – виражені душевна дисгармонія від сексуальної нереалізованості,

водночас напружена готовність до реалізації. У розвитку мотиву заповнення ємності (заглиблення, отвору тощо) метафорично закодоване психосоматичне бажання коїтусу та зачаття. Отже, фемінінна техніка експлікації прагнення сексу-як-зачаття¹¹¹ в почуттєвому спектрі хіті-страху-ніжності-огиди обіперта на психосоматичні, фізіологічні подробиці жіночого досвіду, де бажання фалоса метафорично референтне поглинання, заповненню «ємності» (дона) «вологою» (сіменем).

Із готовністю до поглинання пов'язане наративізоване фемінінною технікою письма психосоматичне бажання «розкриватися», що метафорично маркує жіночу коїтальну функцію. Такий смисл вловлено в мініатюрі М. Ревакович: «розтулюю для тебе / спрагу / але місяць / не ти / скривленою лійкою / впливає в мене / трохи / срібної роси». Концепт спраги синонімічний сексуальній хіті, а срібної роси з «лійки» місяця – чоловічому сімені. У її поезії «Оргазм» із циклу «Медитації» вітальна семантика сексуального «розкриття-розквітання» оприявнюється в аналогії «жінка – квітка – світ» («входиш у мене як у квітку / розгортаєш пелюстки й п'єш нектар / так / саме так розкривається світ»), а жіноча оргазмічна насолода така сильна (вона виражена гіперболою «ти розростаєшся / стаєш великий як дерево»), що «хвилина стає вічністю» й «земля висковзується з-під наших тіл».¹¹²

Жіноча сексуальна роль у поезії Н. Білоцерківець «Жодне кохання не щастя...» віктимізована (бо для щастя офірується душа), нюансована натуралістичними деталями, що надто «сміливо» для фемінінного наратора:

Скинь черевики, сорочку лиш на піску.
Шкіру свою розтули, як зміїну луску.
І ніби піхву гарячу, вузьку і слизьку, –
душу так само звільни і віддай на поталу.
І в маячні хромосом, і у гвалті клітин
будеш так само удвох і лишинься один.
І у судомі колін, і у пінтяві спин –
діти, як маки в піску, розквітають помалу [39: 131].

У цій поезії експліковані основні фемінінні стратегії рефлексії сексуальності: мотив «розкриття»-оголення тіла («сорочку лиш на піску») та готовності

111 Кореляція материнства й сексуальності у фемінінній свідомості, окрім фізіологічних факторів, умотивована й соціально. У патріархатній культурі материнство часом постає єдиним «виправданням» жіночої сексуальності. Окремі стереотипи щодо неї транслюються й у ліриці. Зокрема, у «Пісні любові» Б. Бойчука у «двоголоссі» жіночої та чоловічої позиції щодо сексу жінці приписані пасивна очікувальна позиція та бажання зачаття: «Кремезного мужа, що зломить / бажання мої, як вербу, / і соком утроба застогне, / я жду!» [43: 33].

112 В останньому образі є алюзія на роман Е. Хемінгуей «По кому подзвін», де подібна фраза означає вершину любовного й сексуального єднання закоханих, рівновелику їхньому життю.

до коїтусу («шкіру свою розтули»¹¹³), зближення любові й сексу, тілесного й душевного (гранично – в аналогізації піхви і душі), віктимність (і те, і те «віддається на поталу», метафора «гвалт клітин» опосередковано актуалізує семантику гвалтування), фрагментарні «подробиси» злягання («у судомі колін, і у підняві спин»), мотив зачаття («Діти, як маки в піску, розквітають помалу»)¹¹⁴.

Гіперболізоване враження від «розкритого» жіночого тіла в сексуальному акті виражене в ліриці в образі «роздерте (тіло)» й асоційоване з болем, наругою, насиллям, деструкцією під впливом едипового страху-бажання бути «роздертою» батьком (його пенісом) (вище цитувалися позиції М. Кляйн, К. Хорні щодо цього аспекту феміної психіки). Цей фемінінний мазохістський синдром актуалізований, зокрема, у рефлексії сексуально-садистського ставлення чоловіків (знеособлених займенником *воши*) до жінки-персонажа, образ якої метонімічно представляє жіноцтво, у вірші М. Савки «Курва кажуть про неї»: «...чи бачили ви їхні погляди / що обмацують все її тіло / недбало прикрите / бачили ви / як стікає їм хіть / борозенками вуст / як здійснюється в їхніх утробах / бажання / розірвати цю плоть» [397; 22]. У протиставленні чоловічої та жіночої сексуальності як відповідно садистської та мазохістської, активно-агресивної та пасивно-віктимної лірична нараторка солідаризується з персонажем в переживанні страху, огиди до чоловічої хіті, подібної до тваринного інстинкту, а також власної тілесної об'єктності й беззахисності під «їхніми поглядами». (Маскулінна) сексуальність метафорично закодована в образі «любовних псів» в однойменному вірші Л. Таран (як і в поезії М. Савки, використана бестіарна метафора активно-агресивної сексуальності), емоційною реакцією нараторки на неї є її страх, виражений в оклику-проханні – «Не розривайте!», поєднаний зі злістю на себе за мазохістсько-віктимну позицію («А сама все більше / Прозорі груди розкриває») і зачудуванням (власними) невідомими душевними глибинами, заналогізованими з багатством родючої землі («Прозорі груди розкриває, де такі ліси, і нетрища, й поля, / Якими ще ніколи не ходила!»). У фіналі поезії Л. Таран образ любовних псів набуває демонічно-хижацьких ознак: «Любовні пси летять на кров, на запах, / І тіло хлебчуть – наче молоко...» [527; 593]. Метафорична деталь їхньої поживи тілом указує на його «використання» – спочатку сексуальним партнером, а потім зародком, немовлям (недаремно тіло аналогізується з молоком, яким воно живиться).

113 Порівняння шкіри зі зміїною лускою оприявнює самоідентифікацію ліричної героїні зі змією, а через неї – з Євою, сексуально «ініційованою» змієм-спокусником. Зміїний «профіль» сексуально «гріховної» жіночості спостережений і в прозі, наприклад, в оповіданні «Жінка-змія» Вал. Шевчука, новелі М. Кіянської «Вона і діти».

114 Психосимптоматика вираженого в поезії сексуального досвіду оприявнює жіночий «кастраційний комплекс», описаний Х. Дойч: примирення з пасивною сексуальністю провокує бажання помсти, почуття провини та неповноцінності, що компенсуються бажанням мати дитину [119; 19–26].

Поїдання та коїтус у підсвідомості пов'язані бажанням «оволодіти» жіночим (материнським) тілом, експлікованим і в ліриці.¹¹⁵ Фемінінна техніка інтеріоризує переживання любовного «поглинання» тіла. Так, у поезії Л. Таран «Підгодувати серце...» розгорнута багатокomпонентна метафора серце – дитина – хижак, що проблематизує любов (секс) як гріх, провину, покарання ліричної героїні, яка, поринувши в це почуття, «втрачає» себе. Образ серця, яке «жадає крові, крові і крові, / Пажерливе і ненагле», як і в поезії «Любовні пси», набуває вампірично-хижацького обрису, водночас, як і дитина, «поглинаючи» материнський об'єкт, росте («воно <...> розростається в мені»), ночами плаче («Серце будить серед ночі: / – Дай мені, дай мені, не можу без нього! / І плаче, і їсть мене саму – / Зсередини, як плід живиться материнськими соками» [527; 594]). Уявна репліка «дай мені, не можу без нього» дозволяє інтерпретувати образ серця-кровопивці-дитини в поезії як метафору любовно-сексуального бажання, що так само «розростається всередині», турбує ночами, душевно виснажує. Такий зміст у виражено у фінальній частині поезії: від «гріха» – тягара любовної туги – може врятувати «відволікання» серця («Може, хоч так стане легше: жити / Водночас у різних епохах, відволікаючи серце, / Переплутавши дні і ночі, мандри і марення, вигадку і життя?»), однак безрезультатне. У поезії Л. Таран фемінінна стратегія рефлексії сексуального бажання реалізована: а) в інтер'юорному переживанні амбівалентних почуттів бажання-провини, любові-нелюбові; б) у зближенні любовного, сексуального й репродуктивного в метафорі серце – дитина, у мотивах розростання та поглинання; в) у трансляції «всеохопності» любовного бажання («Ношусь із ним, ношу його – / Як сокровенну таємницю, що захоплює цілий світ»); г) у переживанні власної віктимності (душевне виснаження любов'ю аналогізується з тілесним виснаженням виношеною дитиною); д) у розвитку мотиву проникнення в тіло з асоціативним смислом коїтусу, зачаття («Срібні силуети риб запливають у тіло»), е) в трансляції едипового почуття провини перед Богом (батьком) за «гріх» любові. Отже, у фемінінному поетичному мисленні сексуальність ліричного Я експлікована через вираження психосоматичних і фізіологічних підвалів фемінінного сексуального бажання (jouissance) як

115 Зв'язок поїдання та коїтусу підтверджений біологічно, зокрема видами, де самка поїдає самця після спарювання, а також філогенетично: сосання материнських грудей, як і поцілунок, – модифікований у психіці людини «спадок» бажання «поглинути» лібідозний об'єкт, що еквівалентне інкорпорації його «хорошого змісту» (див. наведену в розділі 2.2 концепцію едиповості М. Кляйн). До речі, саме такою метою – перейняти найкращі якості «з'їденого» – умотивовувався канібалізм у прадавніх суспільствах. «Гастрономізація» образу коханої характерніша для маскулінного поетичного мислення, ніж для фемінінного, «Істівні» ознаки коханої фігурують, наприклад, у поезії Д. Лагуткіна: «мила / ти / шоколад / я люблю / екстрачорний» («Ніч...»), «ти м'ясо моє і кохання моє» («Між нами вода...») [315; 26, 29]. Паралель «ти любиш мене і мене ти їси» експлікована й у поезії Ю. Стахівської [429; 68]. Смісл наповнення власного тіла «хорошим умістом» коханого, що асоціативно виражений концептосферою соковитих і червоних плодів, конгруентний фемінінному рецептивному бажанню в поезії М. Ревакович «На твоїх устах»: «щлюю / недоспілі пуп'яки [вшні на твоїх устах] / й наповнююся / червоними овочами / така багата / така кругла».

комплексу суперечливих почуттів насолоди-щастя-болу-страху-тривоги, часто акумульованого в поліюансовому почутті ніжності, що наративізується безпосередньо, а також через розвиток мотивів вбирання всередину, заповнення порожнини, прохромлення, проникнення, розкриття назустріч, розривання, розростання всередині, поглинання власного тіла Іншим, смисл яких асоціюється з коїтусом, зачаттям, народженням, виражає віктимно-мазохістську домінанту фемінінної сексуальності.

Якщо у фемінінній техніці письма тілесні й душевні сексуальні переживання ліричного Я транслюються широко в темпоральних форматах «on line», а також спогадів та мрій-фантазій, то в маскулінній – «самоаналіз» сексуальних переживань залишений «за кадром», натомість актуалізована інструментальна, змагальна, завойовницька політика щодо Іншої. Попри більшу екстенсивність маскулінної сексуальності потреба сублімувати статевої імпульси у творчість нагальніша у фемінінному фенотипі, бо компенсує сексуальну стриманість, зумовлену як психічними, так і соціальними чинниками. У фемінінній техніці письма розроблені метафоричні (евфемічні) «коди» вираження сексуальності. Одним з них є *мотив танцювання*, адже ритмічний рух еротично активного тіла, можливий тілесний контакт з Іншим у ситуації зваблення, демонстрація власної тілесної принадності корелюють із фемінінними психосексуальними бажаннями. Танець – не лише дозволена жіноцтву активність, а й прерогатива, бо в ситуації, коли жінка танцює, а чоловік дивиться, реалізуються зазначені вище суб'єкт-об'єктні (закріплені культурою) гендерні статуси. Концепт танцю, мотив танцювання актуальні для фемінінної техніки письма: «Коли я своїми стегнами / Розсуватиму довгі будинки / Тісних бульварів; / Щоб у розжарених жилах / Шаліла музика / Тьмарити пам'ять коханцям <...> / І танцювати на бубнах / Під ворожбою зірок!» (В. Вовк «Баллада про маску на карнавал» [62; 202]), «Перекреслює танець, / де солодко, легко і затишно нашим рукам» (Н. Стефурак «На будинки, трамваї...» [436; 92]), «...тіла наші майже / як ледь живі риби / спліталися в танці / і дихали важко» (Т. Мельник «Блюз-блюз» [527; 987]). Мотив / концепт танцю в наведених цитатах виражає смисл інтимного єднання з коханим, є метафорою «сцени в ліжку», асоціативно відсилає до образу привабливого тіла – об'єкта доторку чи споглядання, корелює з мотивом безумства, шаленства, зокрема й сексуального. У поезії Д. Рудик «Танець» у рефрені «Сорокарічна танцює фламенко» актуалізовано мотив старіння, що, як зазначалося, еквівалентний у фемінінній техніці письма втраті тілесної привабливості й сексуальної запотребованості. Танець фламенко метафорично співвідноситься з останнім сплеском сексуального шалу жінки, яка старіє:

«Котиться серце у чорну безодню. / Топчуть минуле рвучкі підбори». «В'ється довкола пристрасних стегон / хтине гадюччя чорного плаття» [8; 213].

Мотив танцю-як-сексу поширений у ліриці М. Савки. Він центральний у циклі її поезій «Коротка історія танцю», де символізує історію кохання, близьке спілкування людей. Їхніх тіл мовою не слів, а ритмів і рухів: «Ось ми застигли – / немає ще дотику, / але дихання наше танцює в єдиному ритмі, / щоразу сильніше і швидше» [398; 89]. Рефлексія дотику, єдиного, спільного на двох ритму дихання асоціативно зближує зображене в цій поезії із сексуальною сценою. Мотив інтимного єднання в танці у вираженій у поезії цього циклу – «Зап'ястя у танці – / вужі захмеліли від сонця і шлюбних розваг». У ній обіграно елементи жіночого тіла в танці – зап'ястя, долоні, лікті, шия, груди, які порівнюються з образами живих істот (вужів, ластів'ят, лелек, оленіці, куріпочок), включеними в інтимну, шлюбну символіку. Їхній стилізований на східний манер перелік ієрархічно вибудований за принципом наростання інтимності та еротичності. Співвіднесено мотиви танцю й любовців («я люблю / я танцюю») і в поезії М. Савки «На своїх божевільно високих підборах...» [397; 7]. В експозиційному рядку звучить самозамилування танцюючої власною тілесною красою, а винесена в назву дрес-деталь акумулює асоціацію з довгими ногами та божевільною вдачею їхньої володарки.

У маскулінній техніці письма концепт танцю співвідноситься не із сексуальною, а з мілітарною сферою.¹¹⁶ Такий прадавній ритуальний смисл зберегли українські танці гопак і аркан, тому їхня концептуалізація в ліриці в смислово контексті тем опору, боротьби, згуртування, демонстрації сили тощо маркує маскулінну техніку письма: «Ти мусиш танцювати аркан. / Хоч раз. / Хоч раз ти повинен відчутти, / як тяжко рветься на цій землі / древне чоловіче коло, / як тяжко зчеплені чоловічі руки» (В. Герасим'юк «Чоловічий танець» [80; 162]), «Тебе крутитиме аркан – / На витривалість сольний танець <...> Аркан – твій танець і твій щит» (М. Матіос «Триєдина перспектива» [284; 8–9]), «Зняли з мене шкіру / Та й вичинили, / Та й пошили чоботи, <...> Взувай-но на ніжки / Та вшквар гопака» (Г. Гордасевич «Хочете – приймайте на віру...» [527; 199]). Танець як метафоричний референт, деталь у зображенні антропоморфного навкілья в маскулінній техніці письма має аналогічну художню функцію – актуалізує маскулінні цінності сили, витривалості, руху, злагодженої дії: «А танець буде, от ще мить – / І все у колі зашумить, / Підуть будинки аркана» (Д. Павличко «Львівський дощ»), «Вогонь, танцюючи, перескакує / з мосту на міст <...> / і все, що здатне горіти, / себе відчуває приреченим» (А. Кичинський), «Підуть у танець зранені вовки» (І. Павлюк «Що вже нам питати...»). Отже, концептуальний смисл, оприявнений в аналогізації танцю й сексу або бойових танців та війни, в асоціюванні мотиву

¹¹⁶ Етнокультурне підґрунтя такого співвідношення – у давніх магічних ритуальних танцях, які виконували лише чоловіки зазвичай у зв'язку з війною, полюванням.

танцювання зі зваблюванням, інтимним єднанням або демонстрацією сили, демаркує відповідно фемінінне / маскулінне поетичне мислення.

У ліриці фемінінна сексуальність профілюється не лише на танець, а й на інші мистецькі практики, зокрема музику.¹¹⁷ Фемінінна стратегія проєціювання *jouissance* ліричного Я на докільця, мистецтво, еквівалентна сублимації сексуального бажання в переживання насолоди від світу, характерна для низки поезій Л. Таран. Сексуальність ліричної героїні її поезії «Блюз» реалізується за посередництвом концепту музики, що, як і секс, здатна збуджувати сильні емоції: «Стан закохання – це блюз. / Спазми ніжності перехоплюють горло. / Синкопи смутку і жага водночас». Суперечливість і поліхромність емоцій, домінанта ніжності й трему, мотив оголення («Кров же тремтить і хоче – ось я розповиваюсь») контамінуються у виразі любовного шалу героїні поезії, її *jouissance*, що метафорично відтінені й фемінінованим образом мелодії, яка, подібно до героїні, має піддатливе тіло, спрагле пестошів («Ласа на ласку, жадаю роздати її, що прибуває», «Ось я ліплю мелодію – чи ліпить мене вона...») [527; 602 – 603]. Аналогізація музики й сексу центральна й у поезії Л. Таран «Я – саксофон-гермафродит...», де заголовковий образ музичного інструмента візуально асоціюється і з жіночими, і з чоловічими статевими органами («Я – андрогін, / Я сам / сама народжую щоразу, / коли заходжусь голосом»), є метафорою єднання з Іншим у сексуальному акті / у музиці. Хіть і насолода, що пронизують усе тіло й душу героїні, метафорично виражені в концепті мелодії / музики, яку створює саксофон: «Я сам / сама чманію від мелодій, / Які ще я не знаю, а виводжу / Усім нутром, утробою і серцем, / І клапанами, і сріблястим тілом». Мотив коїтусу метафорично наративізований як процес гри на саксофоні: «Переливання / Людського духу із легень гарячих / В несамовите саксофонне тіло» [527; 601], – де «людський дух», тобто видихнене з грудей повітря, маркує чоловіче сім'я, а «саксофонне тіло» – жіночу утробу.¹¹⁸ Аналогію саксофона й спрагло до пестошів жіночого тіла підсилює вжита тропіка, вибудована на когнітивному полі сексуальності, на кшталт «мундштук уловлює, немов сосок солодкий», «легень гарячих», «підсвіченій перлинами жаги», «соковитий альт». Фемінінна стратегія рефлексії сексу в цій поезії увиразнена метафоричною екстраполяцією фізіологічного процесу в мистецько-естетичну царину музики, що є «ширмою» для сексуальних переживань ліричної героїні.

117 С. Павличко помічає асоціативний потенціал музики й природи у художньому вираженні сексуальності: «музика – еффе́мізм еротично забарвленого почуття, що дає переживання органістичного характеру»; «природа була першим символом еротизму у творах О. Кобилянської» [343; 88]. Її поглядами солідаризується і М. Варикаша [52; 136–144].

118 Така інтерпретація зближує образ саксофона з жіночим, а не андрогінним. Ідея «одушевлення» жіночої плоти чоловічим «духом» реалізує як патріархатні «міфи» про жінку, так і фемінінну єдинову матрицю.

У поезії «Вишневий клей» Л. Таран аналогізується пробудження навесні вишні та любовної жаги ліричного Я: «Ось я вдихнула весну – загорілися очі / Очі зелені – голодні мої почуття». Психосоматичні рефлексії ліричного Я проєктуються на фемінізований образ вишні: «Тепла, мов тіло, кора і коричневі бруньки». У смакових, тактильних відчуттях від жування грудочки вишневого клею: «У піднебіння уткнулась опукла смола, / Пружного соку податливий опір, солодкий», – експоноване переживання сексуального збудження через означення «опукла», «пружного», «податливий», «солодкий», що асоціюються з фемініним *jouissance*, акумульованим у фразі – «Голод наситити хочу, втолити жагу» [527; 591]. Часом ліричний наратор у поезіях Л. Таран відсторонений від зображеного сексуального дійства, хоча його емоційно-почуттєва причетність до нього досить помітна, як, наприклад, у поезії «Зі складок темних ночі...», де мотив пробудження непоборного сексуального бажання також темпорально пов'язаний з весною. У цьому вірші, як і в поезії «Я – саксофон-гермафродит...», сексуальну стихію презентує звучання саксофона: «...саксофон розбризкує хотіння, вивергає / Веселі сальви», «Потік усіх засмокує, несе / у горло саксофона, у нутро / Його червоне спрагле» [527; 600]. Асоціативно образ саксофона зближений то з чоловічим (характер дії «розбризкує», «вивергає» відсилає до чоловічої коїтальної акції), то з жіночим («нутро червоне спрагле»), що актуалізує вже згаданий концепт андрогіна. Гендерно-психологічна позиція наратора так само андрогінна: він солідаризується із сексуально стурбованим весною натовпом через форму «колективного ми» (властиву маскулінній техніці письма): «...виходимо на світ, / Вилуцуємось із тісних квартир», демонструє маскулінну суб'єктну позицію щодо жінки-як-сексуального об'єкта: «Дівчата йдуть – І крізь веселі блузки / Просвічують / Пружні, рожеві, радісні / Серця» (хоча функціонування дрес-деталі як «продовження» тіла жінки є фемініним прийомом, як і зближення тілесного й душевного – епітети «пружні, рожеві» (серця) асоціативно актуалізують образ жіночих грудей, у такий спосіб аналогізуючи серце й груди). Маскулінна психосексуальність наратора виражена в позиції його нон-селективності («...я б усіх [жінок] узяв... перелюбив»). Використано й маскулінний прийом знеособлення й зниження образу жінки-як-Іншої: «Мадонни сексапільні. <...> Гетери, есмеральди / Летять на світло». Водночас фемініною є техніка метафорично-асоціативної наративізації глибинного переживання сексуальної хіті – безадресної, нутрянної: «Зі складок темних ночі, із глибин... / Потік усіх засмокує» [527; 600]. У його вираженні домінує когнітивне поле тваринного (як інстинктивного, ірраціонального, хижого, голодного), до якого дотичні й запахові деталі («Бо знемога від запахів!», «Мускусом важким повітря повне»), і мотив полювання («Із печер / на лови сунуть», «Кругом пантрують пастки: на пантер / І на палких левиць...»), і

аналогізація жіноцтва й хижих тварин («Кицьки розкішні, / Випещені псиці – у темний вир!»). Рефлексія сексу як небезпечного випробування, змагання в поезії Л. Таран також корелює з маскулінною психосексуальністю. У фіналі твору – «В палких обіймах наші кістяки» – концептуально зближено хіть і смерть, що актуалізує властиву фемінінності віктимність. Отже, задум поезії «Зі складок темних ночі...» Л. Таран – злиття чоловічого й жіночого начала в сексуальному бажанні – художньо реалізований у «грі» з маскулінною / фемінінною психосексуальною ідентифікацією наратора, експлікацією мотивів та образів із сексуальним змістом (передусім метафоричного образу саксофона як «голосу» хіті), синтезом маскулінної та фемінінної технік письма.

Наратор циклу «Колекція коханок» Л. Таран демонструє маскулінну ідентичність у рефлексії своїх сексуальних перемог і поразок, транслює основні маскулінні стереотипи щодо жіночої сексуальності. Так, жінки в циклі зображені з нотками зверхності й зневаги – або розбещеними («Паскудниці, розпусниці – усі, / Зумій лише під'їхати: самиці»), або цнотливими («Рибо-недоторкливоце, / ти все вислизаєш із рук...»). Розгорнутий образний ряд жінок-коханок у циклі Л. Таран стереотипізований за віком – юнка та старша досвідчена коханка, а також – за сексуальним «характером»: істеричка («Їй хочеться! Але боїться: / Я чую нюхом. Невротична / Ся кітка, ніжна, боязка»), стерва («Я тебе впіймаю, відро кучерява!»), безвідмовна товстунка («Любаска повна і важка – / Люблю таких! Тілиста – щедра») та ін. Калейдоскопічність образів коханок у циклі (що продиктовано його задумом) імітує «серійність» жінки-як-Іншої у маскулінній психосексуальності, зокрема й «комплекс Казанови»: «Я стільки перемацав, перемнув...», «Я поглядом ловлю / І проводжаю / кожні / свіжі / ніжки» («Паскудниці, розпусниці...»). У циклі Л. Таран карикатурно-стереотипно зображені чоловічі сексуальні переживання хіті («Заласся / тягнеться, мов слина. / І вже повзе по спині хтивій / Слимак-я-хочу!» («Вона іде...»)), досади й ревності («Я бачу в кожному – й о г о, / Твого навчителя, тебе / Я бачу розпростерту в ложі – / І занашапується рай»), люті («Аж ніздрі розриває лють оката», «Зіжмакати, зімнути, залишити / На білім тілі – / знаки, мов тавро: / Моя! моя! І нічия ніколи»), зневаги («Хотів би я знати, що вночі / Роблять старі панни...»), страху жіночої підступності та власного статевого безсилля («І випили, і висотали силу, / І ось тепер на лавочці сиджу – / Як інвалід»). Однак техніка відтворення «чоловічого» характеру наратора поезії циклу не маскулінна, адже висловлення ревливих підозр, емоційних нюансів насолоди від пестоців («Цей лискучий, мов гріх, і налитий розкошами овоч... / Заковтнути, втягнуть, увійти у гарячі ворота. / І до виснаження, до конання її танцювать»), мазохістських бажань («І ляпаси твої, і стогін, / І зуби гострі, молоді, / І крик розпачливий, і ласе, / Немилосердне катування»), залежності від любові («Не любиш. / Тепер я, мабуть що, помру») оприявнюють

невластиву маскулітності «слабку позицію». Наратора негативно характеризують комічні ситуації, у які він потрапляє, зокрема у вірші циклу «“Яка прекрасна смерть”, – вони казали...», адже в основі його ліричного сюжету – переживання розгубленості й досади від наглої смерті під час сексу. Тон цієї та низки інших поезій Л. Таран нагадує згадані вище феміноцентричні тексти, де чоловіче тіло, що старіє, зображене зневажливо-іронічно. У циклі Л. Таран «Колекція коханок» спародійована маскулітна сексуальність з її поведінковими стереотипами з метою її художньої обсервації (як, зокрема, і в її збірках малої прози «Нижний скелет у шафі», «Любовні мандрівки»).

Стосунки статей, психічний баланс жіночої та чоловічої поведінки, зокрема й сексуальної, – одні з ключових тем сонетних вінків М. Кіяновської, жанрова форма яких уможливорює віддзеркалення «двоголосся» маскулітної та фемінітної свідомості (особливо помітне у вінку «Галатея. Postscriptum») [547]. У вінку «Соломонові ночі. Апокрифи» домітантна тема сексуальності (відповідно до претексту «Пісні пісень» Соломона) розгортається з маскулітного ракурсу, тобто наратор виявляє маскулітну ідентичність, сексуальну орієнтацію та поведінку. Лейтмотивом циклу є задоволення любовно-сексуальної хіті Соломона з коханкою Суламіт, що реалізується через розвиток мотивів «уполювання», завоювання жінки («Ти сарна моя безборонна, / Впольована тихо на схилах піщаних горбів», «Я твій переможець, цілуй мене, мила, будь ласка», «Я прагну здобути тебе, як фортецю ворожу»), наглого, часом агресивно-хижацького проникнення в жінку («Я браму розчахнув, рамена цілунком збатожу», «Є стогін і рик, що зривається часом у крик, / І є поєдинок, і раптом пошерхлий язик»), візуального й фізичного оволодіння її тілом-як-сексуальним об'єктом («Збираю собі, / Спиваючи з тебе, бурштин, і гранати, і перла – / І з шиї, і з лона», «Я мав тебе, рідна, – очима, я запах вдихав»), мрії про взаємне сексуальне бажання жінки («Ти тільки очима благаєш: полий і засій»), уникнення душевної залежності від коханої шляхом розмежування романтичного й сексуального («Бо ти мені – жінка, а треба, щоб тільки любаска: / Одна із наложниць, одна із невірлиць моїх... / Супроти неволі своєї вчиню тобі гріх»), а також побожного підкорення жінці («... прийми мене, мила, у дар... / Удар мене, лоба», «Ти гарна, ти грізна, красу поєднала ти Божу / Й велике натхнення звитяги з вином мовчазним»). Названі мотиви частково корелюють з концептуальним полем маскулітної психосексуальності, однак (як і в циклі «Колекція коханок» Л. Таран) переважно реалізують її фемінітну візію. Маскулітна сексуальність у вінку сонетів М. Кіяновської відтворена крізь призму фемінітної ліричної свідомості, передусім фемінітного бажання чоловічої любові,¹¹⁹ адже, по-перше, зміст твору, зокрема характер

119 Для жінки дуже важливо бути бажаною для Іншого, любов якого вказує на її власну цінність [134; 102]. За Т. Говорун і О. Кікінежді, «образи жіночих фантазій сповнені романтичних мрій про розвиток стосунків з партнером, їхнє послідовне ітнимне поглиблення» [85: 155].

зображених сексуальних стосунків, – феміноцентричний, бо образ Суламіт, поданий крізь призму сприйняття закоханого Соломона, довершений фізично і духовно – зрештою, вона «перемагає» в сексуально-любковому «двобої» з коханим, який повертається до неї, підносить її своєю любов'ю. По-друге, стосунки жінки й чоловіка протиставлені як жертви й ката відповідно, але віктимність жінки («Цілюю тебе – аж кровинка блищить на губі», «... лежиш, змагаєш, мов вмерла») не принижує її, а духовно звеличує в любовному служінні чоловіку. У вінку сонетів «Соломонові ночі» М. Кіяновської домінує фемінінна техніка письма: а) озвучені тактильні й запахові реакції на пестощі («Розгублені перса, що пахли, мов персика сік... / Гладінь живота, непостійна і ніжна, як ласка»); б) наративізовані емоційно-почуттєві нюанси любовців («Терплячо і ніжно, оголено, лячно і грішно / Здригаються ніздрі»); в) сексуальний акт – лірична «тема» всього сонетного циклу – метафорично спрофільований на доквілля («Ми будем тонуті – тяжка хитавиця морська / І та глибина, що до смерті тебе не пуска»); г) деталізовані принади тіла Іншої жінки, але близько до стратегії самозамилування. Отже, у сонетному вінку М. Кіяновської імітується чоловіча сексуальна хіть і в такий спосіб реалізуються фантазії про сексуальну запотребованість жінки, про залежність чоловіка від її принад, його схилення перед її красою.

Твори, де імітується чоловічий «голос» з компенсаторною метою задовольнити дефіцит любові Іншого, поширені в ліриці жіночого авторства. Фемінінні мрії бути об'єктом сексуального завоювання реалізуються нерідко із залученням досить популярного образу Дон Жуана (М. Савка, О. Пресіч, Г. Осадко та ін.). Наприклад, у поезії М. Савки «Що він казав тобі, Анно...» наратор ніби сторонньо спостерігає сцену зваблення Анни Дон Жуаном,¹²⁰ але в його оповіді про неї експліковане фемінінне бажання бути об'єктом завоювання, оприявлене в деталізації дій чоловіка, їхньої градації від невинного пошанування («Що він казав тобі, Анно, припавши губами / до оксамитного краю жалобної сукні?») до коїтусу («Що він казав тобі, Анно, коли ви упали? / Що він казав, загортаючи сукню жалобну...?»). Стихійна, мазохістська природа фемінінного *jouissance* оприявлена в цій поезії в розгорнутій метафорі, вибудованій на когнітивному полі тваринного світу з асоціативними домінантами шаленого руху, нестримної навали, згуби, зранення, божевілля: «мчали тарпани гарячі, зривались в провалля, / птаство летіло на сонце, метелик на свічку, / короп скривавлений бився меж гострим камінням, / захід рубіновий скрапував соком гранату» [398; 111].

120 Як відомо, найефективніший щодо фемініної сексуальності вербальний спосіб зваблення у вивраженій у поезії М. Савки в анафорі «Що він казав тобі, Анно...». «Ліричне Ти» – і персонаж, до якого звертається нараторка, і водночас вона сама. Цей наративний прийом поширений у фемінінній техніці, бо реалізує прагнення саморефлексії й «самооб'єктивації», тобто погляду на себе збоку. Є і інший зміст у такому наративі: бажання підслухати, підглядіти любовний акт і в такий спосіб пасивно долучитися до нього.

Основним у поезії, отже, постає жіноче переживання сексуальної насолоди, підсилене ситуацією обрання розпусником, що задовольняє жіноче марносластво. У поезії М. Савки «Знаєш...» з циклу «Дерев'яна веранда» теж зображене поетапне зваблення жінки чоловіком через градацію деталей його поведінки від любовно-романтичних до сексуальних. Насолода жінки-героїні сконцентрована у звабливих словах коханця та його сексуальних діях: «знаєш у нас / не буде нічого окрім / однієї троянди / і пляшки вина / сказав він до неї / сідаючи поруч на голу дощану підлогу <...> ... може чорних олив / і став цілувати їй очі / ... може трохи овечого сиру / і став розстібати / двадцять п'ять перламутрових гудзиків / ... може меду до чорного хліба / і торкнувся губами / малого наперстка грудей / і вже далі мовчав / тільки спрагло ковтав / її тіла медове вино»¹²¹ [397; 86]. В обох поезіях М. Савки лірична героїня – пасивний об'єкт чоловічої активності – дає себе звабити, цілком віддаючись насолоді, хоча й здогадується про облудність слів і короткочасність чоловічої жаги: «де ж троянда?», – риторично запитує вона коханця (в останній поезії), бо саме троянди як символу романтичної любові й бракувало з усього обіцяного.

Імітація жіночого любовно-еротичного наративу в ліриці чоловічого авторства зафіксована поодинокі, зокрема в циклі «Заклинання» Б. Бойчука, вибудованому на мотивах самотності, «бажання плоті», пестощів («я / шукатиму його / бажаних пестощів»), прагнення «наповнитися» коханим («я неповна / без його любові»), оголення й сексуальної атаки партнера («[він] поражений / здирає з рамена / сорочку / захлинається / моєю наготою»), прийомах об'єктивації власної тілесності («він / приходить кладкою / до мого тіла», «він <...> торкає мої стегна»). Водночас вираз сокровенного жіночого рецептивного бажання в циклі дещо штучний, «заданий»: «його долоні / розпливаються в мені», «зникає в моїх глибинах», «він кінчається з жаданням мого тіла» [43; 108–110]. В інших текстах Б. Бойчука, передусім циклі «Подорож по коханнях», фігурує мотив «роздавання» себе жінкам, «самовтрати» в сексі, тому вочевидь занурення в жінку (а з її боку – це «поглинання») бажане, але й страхотливе. У корпусі текстів Б. Бойчука із сексуальним змістом, особливо в циклі «Любов у трьох часах», протиставлені моногамний потяг до втраченої (у вирі війни) дівчини-мрії (повторювана деталь її білого тіла зближує її образ з Анімою) та полігамна хіть до знеособленого (спростити йованого) жіноцтва, супроводжувана зневагою до нього та страхом «самовтрати». Цей маскулітний «формат» виразу сексуального досвіду в ліриці Б. Бойчука врівноважено по-фемініному завищеною його оцінкою як важливої

121 У наведеному образному ряді задоволення сексуального голоду оприявлене за допомогою метафоричної актуалізації концептосфери їжі, поглинання якої еквівалентне сексуальному «принасленню». Психічне підґрунтя такої паралелізації розглядалося вище.

складової особистої історії та любовних переживань ліричного Я, а також наративними прийомми ностальгійного спогаду, фантазії про секс з єдиною коханою.¹²²

У розглянутих поезіях Л. Таран, М. Кіяновської, М. Савки та ін. з елементами сексуальної «поліфонії» однак варіюються фемінінні стратегії рефлексії сексуальності, зокрема стосунків, поведінки чоловіка і жінки, і засвідчують:

а) значущість цієї теми для фемінінної ліричної свідомості;

б) пошук шляхів камуфлювання (передусім через тиск культурної цензури) сексуальних переживань, зокрема через пародію, імітацію маскуліної сексуальності, звернення до «вічних» сюжетів, екстеріорність рефлексії;

в) репрезентацію психо-сомато-фізіологічного переживання *jouissance* в широкому асоціативно-рецепційному спектрі;

г) здатність фемінінного сексуального переживання «віртуалізуватися» у фантазії, мрії, полегшуючи й гендерну трансгресію.

Гомо- / гетеросексуальна зорієнтованість референційної політики ліричного суб'єкта виражається опосередковано, часом камуфлюється «гендерним перформансом». Трансгендерність¹²³ у ліриці виявляється в таких формах: а) наративізація квір-переживання ліричного суб'єкта; б) рефлексія квір-ідентичності Іншого; в) експлуатація трансгендерної антропоніміки (лесбійка, гей) і похідних означень. З гендерно-психологічного погляду лише в першій формі можлива експлікація лібідозних імпульсів, пов'язаних із сексуальною трансгресією. Вона помітна за умови оприявлення в тексті гендерної ідентичності ліричного суб'єкта (Я-чоловік / жінка) та його бажаного об'єкта (чоловіка / жінки). Поетикальні стратегії вираження гомоеро-

122 У циклі «Любов у трьох часах» Б. Бойчука, а також у пізніше написаній поемі «Кляса без вісти» Т. Карабович фокусує увагу не так на «пристрасному еротизмі» (за його словами), як на втіленні пережитого досвіду розправи над євреями, трагедії українства за часів Другої світової та сталінізму, що реміфологізуються в полі авторської свідомості. В обох текстах повторено автобіографічний мотив юнацького роману з дівчиною (єврейкою Яною Форман), безслідно зниклою під час фашистських розправ, що водночас може бути аберацією пам'яті, плодом уяви [19]; 278]. Із цієї перспективи очевидно, що пам'ять про кохання на тлі війни в Б. Бойчука є метонімією трагедії його покоління, а не лише особистої історії.

123 В українській культурі зламу XIX – XX ст. під впливом модерністського декадансу дуже поодиноким, але наративізується проблема гомосексуального потягу, зокрема в поезії й прозі А. Кримського, оповіданні «Приязнь» Лесі Українки. Протягом XX ст. квір-дискурс в українській літературі цілковито ігнорувався. Від 1990-х років трансгендерні смисли збули легітимізацію у вітчизняній культурі «у якості культурного знака, образу, мотиву, форми соціальної поведінки та репрезентації» [449; 155]. У прозі Є. Пашковського, О. Ульяненка, зокрема, картини гомосексуального акту втілюють ідею духовного виродження, психічної кризи, корелюють із зображеною криміналізацією суспільного життя. На хвилі сексуалізації художньої, передусім масової, літератури картини гомосексуального зв'язку все частіше включаються в текстуальну тканину. «Прорив» квір-теми в українській літературі засвідчив вихід антології «120 сторінок Содому. Сучасна світова лесбі / гей / бі література» (2009) (упорядники І. Шувалова, А. Почдинова, О. Барліг), де зібрано фрагменти прози й лірики переважно зарубіжних авторів. Див. докладніше [544].

тичного бажання однак диференціюються через «гетеронормативну логіку» як маскулінні і / або фемінінні.¹²⁴

У гомоеротичних поезіях А. Кримського з циклу «Нечестиве кохання. Уривки з ліричного роману одного бідолашного дегенерата. Сірійські згадки» («Пальмове гілля», 1901) ліричний герой переживає сильне кохання до неназваної особи, страх і гризоти з приводу «неприродності» свого почуття, тугу й сум – спочатку через неможливість бути з нею, потім – через її відчуження.¹²⁵ У вираженні його почуття кохання помітне «ковзання» між маскулінною / фемінінною референційною стратегією. Він не домагається зустрічі з обраною особою, а чекає на неї на «нейтральній території» – у помешканні знайомих, що засвідчує його не-маскулінні якості – пасивність та готовність до паритету з Іншим. «Рівноправність» учасників інтимних взаємин у циклі А. Кримського засвідчена й формою їхньої комунікації – розмовою:¹²⁶ «То не довгая була розмова, / І була вона зовсім порожня...». Фемінінною є позиція ліричного Я як об'єкта споглядання коханої особи: «Мовчу... А тихі очі / На мене підвелись, / Допитливо спинились, / Пронизують наскрізь» [238; 30]. Ліричний суб'єкт то прагне приховати свою любов (щоб не зазнати зганыблення, не налякати пасію, загалом не продемонструвати власну слабкість), то в ній зізнатися – останнє перемагає. У його зізнанні транслюється готовність «підкоритися» коханій особі: «Слухай: "Я тебе люблю, / За раба тобі стаю, / Буду раб до гробу!"». Coming-out («саморозкриття» особистістю своєї «інакшості») у цих рядках (і в циклі загалом) реалізує близьке до ексгібіціоністського бажання «зробити видимою» свою природу. Фемінінна стратегія переживання любові не передбачає конфлікту з гасію, він властивий лише маскулінності, яка до останнього обстоює свободу від любовної залежності. Ліричний герой А. Кримського переживає такий конфлікт, але не може приборкати свій чуттєвий потяг. Отже, гомоеротичний наратив у поезії митця загалом легко мі-

124 І.-К. Седжвік, І. Кон та ін. осмислюють гей- та лесбі-суб'єктів крізь призму їхньої соціальної і психічної маскулінності / фемінінності, виділяючи серед них представників обох гендерних груп.

125 І. Франко та інші критики цих поезій А. Кримського, не підозрюючи ліричного суб'єкта в гомоеротизмі, «раціоналізували» його мук сумління й душевну дисгармонію коханням до шлюбною жінки. Сам А. Кримський, хоча спочатку й наполягав на не-автобіографічності поезій, зрештою «зізнався» у своєму начебто захопленні братовою дружиною, що надихнуло його на написання поезій циклу [238; 143]. Однак С. Павличко спростовує ці прочитання й авторські «зізнання», наголошуючи на рефлексії гомосексуальної закоханості в цьому циклі [342; 67 – 77]. С. Павличко фіксує особливу сентиментальність, надмірну чуттєвість (невротичність), гомосексуальну паніку, героїв А. Кримського, виражену в граничному аскетизмі, що суголосні поміченням І.-К. Седжвік особливостям гомосексуальної літератури, а також відзначає риси його письма: екзотичні образи, фрагментарність ліричного наративу (на кшталт уривчастих записів ліричного щоденника), зближення любові й смерті – і пояснює їх крізь призму авторської (кві)індивідуальності та естетичних тенденцій fin de siècle.

126 Розмова – основна форма (любовного) спілкування й героїв роману «Андрій Лаговський» А. Кримського, й авторитетних для них героїв Платонових діалогів. На елліську любовну традицію, помічену С. Павличко в прозі А. Кримського, указує ймовірний розподіл ролей між ліричним суб'єктом «Нечестивого кохання» та його обранцем як учителем-наставником та учнем, старшим та молодшим [342; 94 – 97].

мікрое під гетеросексуальний завдяки навмисно завуальованій статі об'єкта кохання, містифікації автора й цнотливій «сліпоті» критиків. «Характер» нарративу в «Нечестивому коханні...» А. Кримського стає «видимим» передусім крізь призму іншої творчості та епістолярію автора, а також актуального на зламі століть дискурсу психічної (сексуальної) девіації. Трансгендерність ліричного наратора «Нечестивого кохання...» виявляється в «ковзанні» між маскулінною та фемінінною стратегіями переживання любовної жаги, зокрема в поєднанні позиції ініціатора кохання, який обирає свій об'єкт (хоча й не обсервує його зовнішні принади), та страждальця, який пасивно чекає на обранця, залежний від любові, яку неможливо зреалізувати, водночас можна сублімувати в науково-творчу царину. Мотиви рівноправності партнерів, їхньої душевної спорідненості в розмовах – засади чоловічої дружби-любові¹²⁷ в циклі А. Кримського.

В українській ліриці ХХ ст. зі зрозумілих причин трансгендерність виражена в поодиноких текстах. Власне, окрім циклу «Нечестиве кохання...» А. Кримського, такими є окремі поезії Олеся Барліга зі збірки «Насолода уявної смерті» (2012), де в силу культурної емансипації тілесно-сексуальний план гомосексуального бажання значно відвертіший. Якщо вираз любовного захоплення героя А. Кримського виявляє його тяжіння до «дорослої» платонівської традиції, то становлення сексуальної ідентичності ліричного суб'єкта, відтворене в поезії О. Барліга, відбувається у форматі підліткової (гомо)сексуальної гри. Мотив одностатевої закоханості експлікований у підтексті вірша цього автора з циклу «На передовій третьої світової»: «Воїн світла був старшим за мене / на три роки / і жив по сусідству. / <...> Я дивився на нього з вікна і все мріяв, що колись він увійде до моєї квартири, зірве з петель двері, / дістане леза крил / з блакитного полум'я / і розрубає мене навпіл / (наче стиглий кавун)» [28: 19–20]. Ліричного героя приваблює старший хлопець («В дитинстві я заздрив його блакитним очам / і веснянкам»), наділений бажаною для героя маскулінністю. Його прагнення «бути як він» межує з «гомосексуальним алібі», яке І.-К. Седжвік формулює як конспірування зізнання «чоловік бажає чоловіка» іншим – «Я не люблю його, я є він» [451; 170, 172]. У тексті О. Барліга прочитується гомосексуальна рецепційна (мазохістська) фантазія: обранець «зірве з петель двері», «дістане леза крил» (аналог меча, «фалічного» зняряддя) і «розрубає мене навпіл / (наче стиглий кавун)», тобто учинить коїтус.

Здебільшого в поезіях О. Барліга (гомо)сексуальні смисли експліковані через інтимні локуси (спальня, диван), тілесність партнера, тактильні й запахові відчуття. У поезії «Всі дороги Риму ведуть до Запоріжжя...»¹²⁸ в межах оне-

127 І. Кош підкреслює в інтимних гомосексуальних стосунках прагнення у подібнитися коханому об'єкту, а не оволодіти ним, знайти не іншого, а «такого самого» [218; 387].

128 У назві поезії зближено дві знамениті гомосоціальні культури, а в метафорі «римський легіонер

йричного хронотопу (сон, за З. Фройдом, реалізує бажання, здебільшого сексуальне) розгортається фантазія про інтимну близькість з однолітком (самоідентифікація «ми як два хлопчачки» не лише сумнівів у гомоеротичному ювеніальному характері наративізованого сексуального досвіду): «ми удвох на дивані», «боронить тебе / від моїх дотиків / ще трохи і пальці мої проростуть у твої ребра» і т.д. Еротичний смисл здобуває наративізована тілесність Іншого: «несмілива поросль на грудях», «дорогоцінний скарб у тісному положі Кельвіна Кляйна» – останній евфемізм означає пеніс і асоціативно веде до відомого рекламного зображення оголеного чоловічого тіла в білосніжній білизні від Кельвіна Кляйна, що щільно облягає геніталії моделі.¹²⁹ Гомосексуальна гра однолітків передбачає їхню рівноправність – «мінняйся запахами і рідинами».¹³⁰ Водночас герой навіть крізь сон пам'ятає про заборону («поки не пальнули з рушниць і я не прокинувся»), ганьбу, девіантність гомосексуального зв'язку («на скількох големів нас із тобою поділено?») [28; 4].

Ідея гомосексуального спілкування підлітків прочитується в метафоричній ситуації риболовлі в поезії О. Барліга «Наловивши риби...», у фіналі якої з'ясовується, що рибалка – привід усамітнитися. В експозиційній фразі – «налловивши риби, / ми лягали на високу траву / втомлені від риб'ячої смерті» – активні семи («налловивши», «ми лягли», «втомлені») актуалізують смисл відпочинку після сексуальної гри. Аналогічно «двоповерхово» структурована фраза «ми сміялися, соромлячись риб'ячої смерті, / ніби не мали на неї права», де крізь камуфлюючий шар смислу (рибалка) проглядає цензурований сексуальний підтекст – «ми сміялися, соромлячись», «не мали права». У метафорі «наш сміх вистрілював маленькими фонтанчиками / й одразу ж хлопав назад на обличчя / забризкував щоки, чоло, вилиці...» помітно натяк на процедуру феліяції та її «наслідок» – забризкане спермою обличчя. Іншим гомосексуальним ігровим актом є взаємне торкання: «...крадькома торкалися один одного, / ніби то мимовільні порухи тіла / в судамах сміху». У фіналі поезії наративізоване бажання безкінечного взаємного задоволення (через розгорнуту метафору-евфемізм «сміх – секс»¹³¹): «нам хотілось сміятись / до ночі, / щоб збагатити швидко додому за пледом / і, щільно укрившись, / так само сміятись, сміятись, сміятись / до ранку» [28; 13]. Інтимний локус спальні, ліжка тут замінено образом пледу, у який можна щільно загорнутися.

на плечі боронить тебе» асоціативно оприявлено мотив гомосексуальних зв'язків між старшими й молодшими воїнами в давньоримському війську.

129 І. Кон що світлина Брюса Вебера 1983 року називає епохальною, бо вперше об'єктом похвалювого еротичного споглядання було представлено чоловіче, а не жіноче тіло, і цитує відомі слова – «Бог створив Адама, але лише Брюс Вебер дав йому тіло» [219; 72].

130 Артикуляція в тексті сексуальних практик типу петінгу, орального сексу, які складно бінаривувати на активні / пасивні (маскулінні / фемінінні), «заміняє троп-інверсію збочення гомо-тропом гендерної тотожності» [451; 252], тобто партнери в таких практиках не просто рівні, вони – одне.

131 З. Фройд пов'язував, як відомо, витіснене сексуальне бажання з почуттям комічного («Про дотеп»); крім того, слазми сміху схожі на оргазмічні, теж знімають психічне напруження.

Почуття ревностів і фрустрації (часто властиві гомосексуальним любовним взаєминам, як свідчить спеціалізована та художня література) домінують у поезії «На тій фотографії спальня твоя...» О. Барліга. В експозиції – інтимний локус спальні, що конкретизується в образі «білої постілі», який має сексуальний смисл, але водночас і медикалістський – через порівняння з операційним столом, таким само «стерильним» (метафора сексуальної холодності). Розвиток у поезії образу-локусу спальні-операційної оприявнює мотив хірургічного втручання, ампутації, кастрації: «біла постіль – операційний стіл – / жде начиння від тіла – / солоних твердих інструментів / тут жоден мій вірус не прокрадеться...». Кастраційний страх виражено в метафоричному означенні «солоні тверді інструменти», асоціативно близькому до образу ерегovanого члена, на який чекає операційний стіл. Мотив власної кастрації зумовлений «непотрібністю» статевого органа через нелюбов обранця, через фрустрацію – «твоя спальня мов капсула / міжгалактичного лайнера – / все завмерло напogотові / для подорожей не зі мною» [28; 4 – 5]. Сексуальний підтекст порівняння спальні з капсулою – у рецептивній суті останньої: спальня-капсула – це тіло обранця, яке чекає, але не іншого.

У наративній тканині поезії О. Барліга «Після смерті...» експліковане гомосексуальне бажання сполучається з фантазією про злиття з батьківським – Божим – світом після фізичної смерті як довічне злягання з іншими, такими самими проєкціями Я: «Розділю тепер ліжко і вино з усіма коханими / Бездоганими абсолютними вічними у своїй красі / Милуватимусь ними нюшитиму їхні залози / Вбиратиму їхню душевну секрецію». Нарцисична самоідентифікація ліричного Я з Христом, Сином Божим, який після смерті з'єднався з Батьком, зумовлює реінтерпретацію в поезії Його чільної заповіді любові до ближнього в буквальному смислі групового сексу, а жертвенно здобує Ісусом вічне життя душі – як вічну сексуальну оргію, енергетичне «вариво» життя: «Почуватимусь деміургом / Що після смерті життя зав'яже наново / У тугий щільний вузол / Що зводить / Зливає / Стискає / Звиває / Склеює / Так злегка і твердо» [28; 6]. Експліковані актанти асоціативно означають сексуальні маніпуляції, усі вони мають семантику поєднання, ущільнення. Перевага сексуального смислу цього поетичного пасажу над релігійним – у фінальному локусі спальні, де, як виявляється, ця посмертна «божественна» креаційна оргія відбувається. Транспонована в поезії в сексуальну площину й християнська символіка Трійці як єдності Бога-Отця, Сина й Святого Духа: «...коли тіла стрункі / Малюють сад тіней / На стінах і на стелі / Думати не треба / Хто четвертий зайвий», – тут єдності тіл трьох коханців достатньо для раювання.

Отже, гомосексуальні смисли в ліриці О. Барліга закодовано в специфічній саморозкритті ліричного героя як такого, який зацікавлений в інтимних

(ігрових, ідентифікаційних) стосунках, здебільшого з однолітком, що підкреслено в тексті знаками гомосексуального бажання – доторками, спогляданням тіла обранця-чоловіка, особливо його геніталій, концептами, семантично пов'язаними з сексуальним актом (ріднини, запахи, фонтанчики, сім'я, секреція тощо). У ліричному письмі О. Барліга часто вжито евфемізми, асоціативні натяки, метафори на позначення сексуального акту, статевого органа, пестоців тощо, смисл яких розкривається за умови обраного ракурсу читання. У художньо експонованому в розглянутих текстах О. Барліга світовідчутті переважає ювенільна сексуальність з її поліорієнтованістю, ігровим петінговим характером, романтикою заборони й таємниці, дитинним прагненням прихистку та інтимного єднання в спальні, теплому пледі, переважанні інтересу над почуттям кохання. Переживання ліричного героя своєї сексуальності в поезії О. Барліга відрізняється і від маскулінних, і від фемінінних «патернів» орієнтацією на рівноправність у стосунках, обопільність насолоди, що виключає суб'єктно-об'єктну сегрегацію, стосунки завоювання-підкорення, у межах яких диференціюються фемінінні / маскулінні сексуальні стратегії в ліриці.

Унікальний в українській літературі прецедент «трансгендерного перфоменсу» – гомосексуальна любовна лірика Емми Андіївської. У її збірці «Риба і розмір» (1961) уміщено цикл «перекладів» зі «збірки» вигаданого грецького поета Арістодімоса Ліхноса «Діонісії».¹³² Темпоральна проекція в часи, коли дискурс гомосексуальності (і педофілії) як медикалістської, педагогічної, правової аномалії ще був не сформований, зумовлює граничну відвертість наративізації у цих текстах (порівняно із сучасною квір-літературою) переживання одностатевої любові без посередництва «конспіративної» мови, натяків та евфемізмів, без емоційної напруги бажаного й страхітливого coming out`у. Водночас культурна й гендерно-психічна мімікрія жінки-поетеси, яка не може мати досвіду маскулінного гомосексуального бажання, пояснює відчутну «заданість» його трансляції в межах відомих стереотипів, культурних традицій античності,¹³³ а саме: скерування уваги на геніталії обранця («Нехай він скине одяг, / Що поганить його тіло, / І перестане червоніти, як дівчина, / Затуляючи руками / Свій божественний фаллос») («Напис на мурі» [10; 143]), сексуальна пасивність юнака, наче жінки («Ти прийшов і лежиш, / Сховавши фалос між ногами, / І виглядаючи зовсім, як жінка») («Ти прийшов на моє ложе» [10; 151]), ганебність зради

¹³² Хоча, за вигадкою поетеси, Ліхнос творив на зламі XIX–XX ст., «його» поезії насичені елементами давньогрецької антики, що відсилає до гомосексуальної практики «наставницького» кохання старшого чоловіка та юнака, культивованої в Стародавній Греції.

¹³³ Гомосексуальна тема поезій Е. Андіївської у збірці «Риба і розмір» геніально передвішає постструктуралістську дестабілізацію уявлень про гомосексуальність у «Історії сексуальності» М. Фуко, практично ілюструючи механіку конструювання гомосексуального любовного досвіду в заданому культурному полі, виводячи (гомо)сексуальність за межі дихотомії норми – патології.

любові чоловіка заради сексу з жінкою («...після того, що було між нами, / Скажи, так низько ти міг упасти? / Тепер ти повертаєшся в жіночому насінні, / Забувши своїх друзів і втративши / Ходу, по якій тебе пізнавали» («Мені казали...» [10: 148])), сильні ревності до юного коханця («Я бачив тебе з новими друзями», «Я останній раз кажу тобі: / Не задивляйся на того бородача / З короткими ногами, / Що бахвалиться величиною свого фаллоса, / Як м'ясник...» («Якщо ти мене зрадиш...» [10: 140, 146]), педофілія («Я купив сьогодні п'ятирічного хлопчика, / Якого я посвячу в культ фаллоса / Виключно, щоб досадити тобі» («Втіха» [10: 147])). Фактично в поезіях Е. Андіївської оприявлено екстеріорну рефлексію гомосексуальності Іншого (тут – ліричного суб'єкта Ліхноса – сорокарічного закоханого в юнака чоловіка). Водночас глибина любовного почуття, передана вишуканою сюрреалістичною метафорою, тонким емоційним нюансуванням (як-от: «Ти, з гронами винограду в голосі...»), «Я маю враження, що очі мого улюбленця / Сипляться через мої пальці»), наближає тексти Е. Андіївської до зразків вишуканої любовної лірики на кшталт Соломонової «Пісні пісень».

Експеримент трансгендерної містифікації Е. Андіївська продовжує в циклі «перекладів» вигаданого нею перського поета Халіда Хатамі (зб. «Хвилі», 2002). Теж доволі традиційна для східної культури гомосексуальна любов старого до юнака художньо реалізована в стилізованому сентиментально-слащавому наративі, «зацикленому» на проблемі нерозділеного й зневаженого почуття на кшталт:

Я в мурах – сам. Як пес в пустелі – сам.
Тебе нема, й на попіл – всі і все.
Не любиш, ні, бо був би біля мене.
Чекати – це вода, в якій каймани.
Ти – ноги в вічності, а мій – метелик – час.
Без тебе – смерть, в якій жити вчусь
(назва за першим рядком) [11: 128].

У циклі-серії у різних варіаціях розгортаються переживання любовної туги, самотності, болю, самоприниження. Цей досить однотипний почуттєвий комплекс утілений у повторюваній наративній «схемі»: рефлексія відсутності коханого, протиставлення його благополуччя власним стражданням, утвердження амбівалентності коханця й кохання як джерела болю й насолоди («мій бовдуре Мілоський», «мій камінь бездоганий», «Ти – мед, в якому гину я, – бджола»), прохання про кохання («Коханий, – хоч на мить – пусти в мені коріння!», «Схилися, дай тебе любити й пестить»). «Схематичність» емоційно-почуттєвого плану в цьому циклі-серії створює враження штукарства,

гри, імітації,¹³⁴ навіть стебу (над гомосексуальною сентиментальністю? маскулінністю? чоловіками? літературною традицією?). Помітно, що експлікація теми гомосексуальної любові, зокрема її тілесного, почуттєвого аспектів, у «перекладах»-містифікаціях Е. Андіївської значно більш відверта й провокативна, ніж у творчості квір-митців, що зумовлено, з одного боку, відсутністю страху саморозкриття, з іншого – слідуванням культурним штампом, особливо під прикриттям культурно-історичної аури Давньої Греції. Водночас серед гомосексуальних поезій Е. Андіївської є перлини української любовної лірики. У них чи не вперше звучить любовна гомоеротична мова, еротизується чоловіче тіло. У поезіях мисткині 1961 року домінує маскулінна стратегія рефлексії сексуального потягу, адже суб'єкт посідає активну, владну щодо коханця та його тіла позицію, а в поезіях 2002-го – звучить дегендеризований (геронтологічний) голос.

Рефлексія квір-ідентичності Іншого експлікована в окремих текстах сучасних українських поетів. У вірші І. Шувалової «Розарії» крізь «вуаль» гомосексуальної теми (хлопчики-шльондри в «розарії» – борделі) наративізоване солодке й заборонене сексуальне бажання – пасивне, об'єктне, сервільне, тобто фемінінне за своєю суттю. У поезії «Жінки» з циклу С. Жадана «Лесбійки» в діалозі ліричного героя з жінкою-лесбійкою про її подругу проглядає гетеросексуальний чоловічий інтерес до «інших» стосунків,¹³⁵ які явно романтизуються: «Я з нею просто живу, / так як діти живуть зі своїми страхами. / Це ось те, що між нами – її химерний маршрут, / яблука і вино, усе це її протестантство...» [130; 14]. Однак вкладена в уста ліричного персонажа-співрозмовниці рефлексія химерної, дивної вдачі її дівчини тяжіє до гетеросексуальної, бо ґрунтується на зачудуванні її «інакшістю» без жодних прагнень до уподібнення. Наратор поезії «Коли потяг нарешті в їхав у гори...» цього самого циклу спостерігає за ніжно-романтичними стосунками двох «сумних пасажирок юного віку, / невідомих занять і непевних звичок» [130; 17] – «невизначеність», «секретність» в їхній характеристиці, як і «химерність», «зникомість» дівчини з поезії «Жінки», може бути натяком на гомосексуальний зміст.¹³⁶ В обох поезіях теплі стосунки подруг-г(коханок) інтерпретуються як турботливі й ніжні, що пробуджує в ліричного наратора ледь не заздрість. Подібне ставлення (інтерес, розуміння, легка заздрість) суб'єкта-обсерватора до тандему дівчат-лесбійок – і в поезії А. Малігон «Холод» («І коли вже не буде кому...»).

134 Навіть самоімітації, бо схожа риторика любовно-мученицьких звертань до Бога зафіксована в циклі Е. Андіївської «Спокуси святого Антонія» (однойменна збірка, 1985).

135 У цій поезії імітація лесбійського досвіду: «...торкається мого тіла, ніби важкого ужинку. / Ось саме тому я її люблю, / як тільки жінка може любити жінку» [130; 16], точніше – чоловіча інтерпретація лесбійської сексуальності насажена гіперболізованими уявленнями про фемінінну сексуальність як звабливо-загрозливу.

136 За І.-К. Седжвік, на гомосексуальні смисли у тексті можуть вказувати недомовленості, евфемізми, означення із семантикою «дивний» [451; 218].

Явно цікавить тема лесбійської любові Івана Малковича. Для його ліричного суб'єкта лесбійство дражливе, збуджуюче, але й загрозове, адже підриває патріархатний лад, а його прихильниці виключені з числа потенційних об'єктів чоловічого інтересу. В основі такої позиції ліричного суб'єкта – образа за зневагу любовної пропозиції чоловіків і його зосібна. Цим почуттям, наприклад, умотивована легка демонізація образу скрипальок, чия відданість скрипці, музиці уподібнюється лесбійству («Скрипальки – донорки зальотних упирів, / тож блідне їхніх щік рум'яне вбранство, / і пристрасніє в концертній грі / скрипальки й скрипки вперте лесбіанство») («Житіє скрипальок») [280; 83]. Образа ліричного суб'єкта на самодостатніх жінок відчитується в сонеті «Лесбос» І. Малковича: їхній гандж – гомоеротичні «ніжності» з «чарівними жінками», самозакоханий перегляд власних фото, хизування «своєю тонкою вродою», мрії про Францію. Найбільший гріх жінки, звичайно, у тому, що «кляне розкішно всіх чоловіків» [280; 90]. Лесть відчутну зневагу на тлі заздрого бажання переживає ліричний обсерватор автоеротичної (для нього – фактично лесбійської) насолоди жінки в поезії І. Малковича «Жінка з вужами»,¹³⁷ Спроба «по-інструментальному» інтерпретувати в тексті стан *jouissance* вульгаризує й карикатуризує жіночу сексуальність: «І ковзнули три вужі на ню», «А коли намлілась досхочу, / <...> в темну улуговинку всі враз / ринули сповільна – аж до дна... / Зойкала і билася вона» [280; 89]. У названих поезіях І. Малковича концептосфера лесбійства метафорично реалізує не так гомоеротичне бажання Іншого, як «неприродну» самодостатність жінки в її дистанціюванні від чоловіка.

Художня реалізація квір-сексуальності в полі маскулінного / фемінінного розширює гендерно-психологічні «сценарії» «любовної теми» в ліриці. Прецеденти гомоеротичної лірики, де наративізовано любовний потяг ліричного суб'єкта до особи тієї самої статі, – поезії А. Кримського, О. Барліга – типологічно різні (зокрема й унаслідок понадсторічної віддаленості), умовно презентують «чисте» платонівське кохання та ювеніальну гомо-сексуальну гру відповідно. Водночас характер вираження гомоеротичного потягу у творах цих поетів подібний: а) спробою наративізації сплаву почуттів любові-бажання-дружби-приятності, а також страху викриття, переживання ненормальності власного сексуального потягу; б) нівеляцією об'єкт-суб'єктних стосунків, динамічною інверсією активної / пасивної ролі, що створює ефект «рівності» сексуальних партнерів. Гомоеротичні поезії-містифікації в доробку Е. Андіївської є імітацією гомосексуальності як культурного коду антики та Сходу, фактично в них рефлексується сексуальність Іншого (зрілого чоловіка та старця). Рефлексія квір-сексуальності Іншого в окремих поетичних текстах сучасності (С. Жадана, А. Малігон, І. Малко-

137 У поезії відтворена ситуація «первинної сцени» (З. Фройд) – скопofілічного досвіду, що пробуджує бажання й страх сексуалізованого материнського тіла. «Інструменталізований» аналог батьківського образу тут – три вужі.

вича, І. Шувалової та ін.) складно піддається типологізації: «інша» любов залежно від культурної ідеології автора викликає в ліричного наратора то задрість, розуміння, то зневагу, образу. Квір-антропоніміка функціонує в цих поезіях переважно як знак «інакшості», «не-патріархальності» забороненого бажання. У квір-ліриці, отже, синтезовано маскуліні й фемініні техніки письма, зокрема, споглядання тіла Іншого-як-сексуального об'єкта, єдність романтичного й сексуального, мотив доторку тощо.

На завершення розгляду специфіки відображення в українській ліриці ХХ століття референційно-ідентифікаційної політики сексуальності варто зупинитися на відмінностях наративізації сексуального досвіду в маскулінній / фемініній техніках письма, що зумовлені гендерно-психологічними особливостями риторичної практики. Ідучи за психологічними дослідженнями,¹³⁸ вони загалом розрізняються так: у фемінінному фенотипі розмова про секс організована за принципом «що я відчувала», а в маскулінному – «як я це зробив». Важливість сексуальності для особистісного саморозкриття у фемініній ліричній свідомості зумовлює більший арсенал прийомів наративізації інтимних переживань у фемініній техніці письма. Чільний серед них – прийом «писання крізь тіло» (див. С. 182). Ефективні для виразу сексуальної хіті експерименти з акустикою, ритмом фрази, зокрема фрагментація рядка, паузи (вони фіксувалися в поезіях М. Кіяновської, Л. Таран, М. Савки та ін.), як засоби текстуальної імітації сексуального акту, відтворення його своєрідної «мелодики».

Оригінальні прийоми експлікації в ліричному тексті сексуальної хіті й насолоди вирізняють еротичну лірику О. Мудрак. Як слушно помічено Вас. Рубаном, не Логос, а Лотос є стрижневим принципом її поетичного світовідчуття [390], отже, і «моделлю» мово /світовтворення – досвідомого, чуттєво-асоціативного, алогічно-інтуїтивного, пульсуючого, нутряного,¹³⁹ Осно-

138 За Т. Бендас, «існує дві різні сексуальні субкультури у хлопців і дівчат», що залишаються дистанційованими й у дорослому віці, зокрема, через спосіб говорити про секс (серйозний у дівчат і брутально-жартівливий у хлопців), націленість інтересу (на сексуальні взаємини у дівчат та на засоби контрацепції, механізм статевого акту у хлопців), фактор страху (сильний у дівчат через можливість завагітніти й відсутній у хлопців) [32: 300 – 301]. Ш. Томпсон дослідила особливості повідомлення, спілкування на тему сексу в середовищі молоді: дівчата багатослівно й емоційно (часто болісно) розповідають про інтимні стосунки, оцінюють сексуальний епізод як доленосний знак, як провісник більш глибокого романтичного зв'язку; юнаки переважно уникають практики ділитися з однолітками нюансами свого душевного життя, тому говорять про секс коротко, згадують спорадичні сексуальні епізоди – ті, у яких вони відчували себе «переможцями», акцентують увагу на «інструментальних» подробицях [633; 351]. Жінки в розмові зближують статевий потяг з любов'ю, емоційною близькістю, а чоловіки акцентують «результативність» сексуальних взаємин [175: 320], не висловлюють ніжні почуття, пов'язані із сексом, плекаючи міф про домінуючість, наступальність «справжнього чоловіка» [188: 51].

139 Мова лірики О. Мудрак близька до описаної Ю. Кристєвою семіотичної мови – «дорациональної», «материнської», межової між передсвідомим та свідомим, вираженої здебільшого тілесною пульсацією, грою енергетичних лібідозних імпульсів

вні стилістичні прийоми в ліриці О. Мудрак – «розспівування» голосних і подовження приголосних та фрагментація слова на кшталт «Не-спо-діва-нка-ааа. / Пахнешшш ладаном» (триптих «Від тебе мете-е-лить» [315; 93]). Така форма нарративу, у виражена під час авторської декламації модуляціями голосу, коливаннями тіла, рухами рук, пальців, що ніби «витанцювують» вірш, передає закодовану в ньому тілесну «магію» за принципом «писання крізь тіло», «писання тілом». У ліричному нарративі О. Мудрак передана вся гама жіночого сексуально-любовного бажання: звабити коханого й бути обраною ним (« – Ти – зваблива до непристой-ності-і-і, / оком вистрелив – /де-коль-те-е-е...» («Від тебе мете-е-лить» [315; 93]); підкоритися чоловіку (« – Мій вер-ш-ш-ш-нику-перевертню, / Стелю моєї голови, / Ло-Ви!!!» («Від тебе мете-е-лить» [315; 95]); задовольнити хіть («Живіт горне / до себе жагу-у-у: / Твоя вишиванка – чорна, / червоніє квітка в паху, / у-у-ух?!» («Від тебе мете-е-лить» [316; 95]); поєднати сексуальне й любовне («Ти мене просто хо-тів!!! / А я – зако-хана») [308; 8]) тощо. У ліриці О. Мудрак домінує близька до правдавніх замовлянь емоційно-почуттєва стихія: «Зо-ря-ми, / зо-рями стежать про-зо-рими / очі хмілну екзистенцію: / – О-о-о, стогони твої... / О, стегна ці-і-і...» («По-тря-сі-ння») [308; 38]. Емоція любовного захоплення та нестями в цьому фрагменті реалізується на рівні асонансної акустики «розспівуванням» слів («зо-ря-ми», «про-зо-рими»), протяжними вигуками («О-о-о»). В еротичній ліриці О. Мудрак відновлюється правдавня жіноча любовна магія, зокрема зв'язок жіночого (материнського) і космічного («Тілом з Космосом ділимось – ось!» («Медові плечі...»)), що веде до деперсоналізації сексуального бажання, розчинення його в еротично-любовному дійстві-стихії.

Як еротично-любовна – космічна – оргія звучать вірші В. Коваленко зі збірки «Перелесниця».¹⁴⁰ Її змістовою домінантою є злиття вітальної енергії чоловічого та жіночого начал у космогонічному «шлюбі», водночас ця ідея пропущена крізь призму суб'єктивного чуття, наснажена властивим фемінінній психосексуальності емоційно-почуттєвим комплексом. Мотив сексуальних взаємин у поезіях збірки «Перелесниця» метафорично спрофільований на природу, наприклад: «Твого тіла тятива туга віляє в мене огневиці стріли – пришиллює до стовбура осики листочком. Ну а та у тихих зойках утішно так і солодко вмирає...» [213; 17]. Образи «тятива тіла», «огневиці стріли» символізують тут чоловічу сексуальну інтенцію, деталь «тихіх зойки» виокреслює сексуальний зміст сцени. В іншій поезії – «Тремтить ряска... / у неводі стегон б'ється єдиний окунь, / впольований тобою в густій хованці очерету... / повірила, що пора нересту не минула / ще... / Тремтить ряска...» [213;

140 Поетика назви збірки відсилає до язичницького дискурсу, концептуалізує жіноче божество кохання. Актуалізація правдавнього поганського світовідчуття – у повторюванні і візуально виділеній графемі РА («УкрАв мене у степ, / у зливу тРав, / у шалину цілунків» [213; 15]), що відсилає до імені давньорійського божества сонця, яке символізує, зокрема, сексуальну силу.

21]. – в образі «невід стегон», деталі «в густій хованці очерету» асоціативно закодовано жіночий статевий орган, в образі «єдиного окуня» – чоловічий та в концепті нересту – статевий акт. Рефрен «тремтить ряска» метафорично кодує психосоматику жіночої сексуальності.

Стилістичною особливістю лірики В. Коваленко зі збірки «Перелесниця» є залучення графічно-візуальних засобів «еротизації» тексту. Поезія «Об віконний налишник...» графічно виглядає подібно до гілки. «вістря» якої водночас нагадує фалос:

Об віконний налишник
 треться
 горіхова
 гілка часто...
 іще частіше..
 й вістряно жє..
 тремком –
 по тілу
 млосним
 Креш отой огневичий – [213; 10] (курсив автора. – Прим. О. Ш.).

Природна ситуація – гілка треться об вікно – має сексуальний підтекст, помітний у характері акції («треться»), нарощенні її динаміки («часто іще частіше»), а також у психосоматичному «ефекті» – «тремком по тілу млосним». Фрагментація рядка й строфи, де слова сполучаються з іншими вже не лінійно, зумовлює плюральність прочитання змісту, зокрема й сексуального, ліричної композиції В. Коваленко «Плесо постелі»:

постелі
 Плесо схвилене – в моєму
 пливемо човнику цілунків
 під плескіт легітних.
 обіймів
 В лози вплутана хапливо
 невольюсь й солодко, небесниць
 очима гасячи [213; 30].

Строфи вірша графічно нагадують хвилі в кореляції з розгорнутою в поезії концептосферою води, водойми («плесо», «пливемо в човнику», «плескіт») і її метафоричним «аналогом» – сексом («постіль», «цілунки», «обійми»). Сексуальний підтекст у цій поезії зраджує особливий «ритм», досягнутий не

так фонічно (хоча важливим є інтонаційний фактор: слова «на гребені хвилі» читаються з вищою інтонацією, їхній зміст тому більш акцентований, а слова «на споді» – інтонаційно «тихіші»), як графічно – кожна нова строфа із власною динамікою символізує оргазмічні «хвилі». Отже, в еротичній ліриці В. Коваленко тема сексуальності розгортається за рахунок поєднання емоційно-особистісної та архаїчно-міфологічної змістових площин, метафоричної екстраполяції сексуальності на природу («осексуальнення» світу, світ-як-секс), синтетичної стилістики (фонічні, графічні прийоми). У ліриці поетеси домінує фемінінна поетикальна стратегія рефлексії сексуального бажання, передусім проекції дисперсного лібідо на навкілля, акцентуація вітально-репродуктивної, космогонічної ролі сексуального «дійства», а також фемінінна техніка її метафоричного «камуфлювання» – через асоціативний, символічний підтекст, графіку, ритмомелодику фрази.

Отже, маскулінна / фемінінна ідентифікаційно-референційна політика, виражена в переломленій у ліричній свідомості тілесності й сексуальності – власної та Іншого, обіперта на психофізіологічні константи суб'єктивності в їхній пов'язаності з нормами культури. Останні зумовлюють актуальність та варіативність презентації тілесних і сексуальних «смишлів» в українській ліриці ХХ століття. Однак про їхню суттєву еволюцію, приваймні в окресленому столітньому «хронометражі», говорити складно з низки причин:

а) указана вище нерівномірність розвитку маскулінного й фемінінного художнього мислення зумовила відповідно універсалізацію й мімікрію його патернів (виокреслення засад фемінінної поетики, іншими словами, можливе переважно на матеріалі лірики другої половини ХХ ст., а кристалізацію фемінінної техніки письма засвідчують лише тексти останніх десятиліть);

б) тілесність і сексуальність – табуйовані в народницькій та радянській культурі теми – не могли бути повноформатно представлені в основному корпусі української лірики ХХ століття (хіба лише в метафоризованому до невпізнаваності смисловому полі), а от у ліриці останніх десятиліть «прорив» у художньому осмисленні цих тем створює строкате в стильовому й ідейному плані «панно», у якому відсутні діахронічні параметри, однак виразно проступають сталі риси маскулінної / фемінінної «ментальної» парадигми.

Висновки до розділу 3.

Ідентифікаційно-референційний план ліричної рефлексії актуалізує дискурс тіла як «видимої» межі між Я та Іншим. Для фемінінної ліричної свідомості характерне переживання об'єктності власного тіла як предмета заволодіння, приемних і / або руйнівних тактильних маніпуляцій Іншого (особи протилежної статі). Маскулінній ліричній свідомості властива суб'єктність у тілесній комунікації з Іншим. На мотивному рівні маскулінна й фемінінна

стратегії реалізуються в чеканні / здійсненні доторків, пестошів, переживанні на власному тілі погляду Іншого / спогляданні тіла Іншої, офірування власного тіла / заволодіння тілом Іншої.

У фемінінному художньому мисленні власна особистість (душа) невід'ємна від тіла, що актуалізує рефлексію своєї зовнішності (тіла, рис обличчя, одягу, косметики), часто – замилювання нею й переконує ліричне Я в «нормальності» й «конкурентноспроможності» власної фемінінності (О. Теліга, О. Пахльовська, К. Калитко та ін.). З іншого боку, завищена оцінка жіночого тіла в патріархатній культурі викликає у фемінінного суб'єкта сучасної лірики (О. Забужко, В. Стах, Г. Осадко та ін.) контраверсійну негативізацію, знецінення власного (загалом жіночого) тіла. У маскулінній рецепції тіла Іншої в ліриці ХХ ст. переважає нарративна стратегія акцентуації його принад (рівень її «цнотливості» суттєво залежить від формату культури) часто із (прихованим) сексуальним бажанням. Зневага до тіла Іншої в маскулінній ліричній свідомості (переважно поетів 1990-х років) зумовлена негативізацією сексу (з яким асоціюється все жіноче) й материнської фігури з різних психічних та культурних причин.

Маскулінна / фемінінна стратегії концептуалізації одягу різняться мотивацією: для фемінінної ліричної свідомості він є «продовженням» тіла, власного Я, тому самоцінним об'єктом рефлексії, виразником настрою, (роз) ідентифікаційної політики (Л. Повх, Т. Зарівна, Г. Осмоловська, Т. Мельник, Б. Матіяш та ін.), а для маскулінної – жіночий одяг сигніфікує («метонімізує») образ Іншої, має семіотично-символічне кодування (як-от: весільний, жалобний, національний одяг), зокрема в ліриці І. Драча, В. Стуса, Б. Щавурського та ін. Чоловічий одяг концептуалізується зрідка переважно в символічному значенні: вишитої мамою сорочки (у поезіях А. Малишка, Д. Павличка, В. Голобородька, Я. Павуляка), приватного простору (штани – в Є. Плужника, І. Драча; капці – в А. Кичинського). У сучасній ліриці (В. Махна, А. Бондара, О. Коцарева) одяг рефлексується частіше й без гендерного маркування. Гендерно й сексуально карбований у ліриці мотив роздягання / споглядання голизни, що реалізує ексгібіціоністські (для фемінінного психотипу) та скопофілічні (для маскуліного) бажання.

Об'єктність, нарцисизм фемінінної рефлексії власної тілесності актуалізує фактор дзеркального відображення (превенція погляду Іншого), що реалізується в мотивах віддзеркалення в очах коханого, «оприсутнення» через його сприйняття, споглядання власного образу в люстрі, через фотооб'єктив (Н. Лівницька-Холодна, Л. Палій, О. Мудрак, Н. Шейко-Медведева, О. Забужко). Ефект «дзеркального» роздвоєння актуалізує мотив нетотожності Я істинного та відображеного, що фемінінна свідомість сприймає з різним ступенем депресивності. Він високий у рефлексії власного старіння, що кон-

груєнтне особистісному знеціненню. Болісна фіксація старіння тіла притаманна фемінінній техніці письма (Н. Лівницька-Холодна, О. Сенатович, І. Жиленко, С. Йовенко, К. Хаддад).

Маскулінній ліричній авторцепції депресогенна фіксація вікових змін власного тіла властива значно менше. Переживання старіння кореспондує з мотивами проминальності часу, наближення смерті, здобуття мудрості, відродження себе в нащадках, утратою «інструментального», зокрема й сексуального, потенціалу (Б. Лепкий, Б. Олійник, В. Базилевський, Л. Талалай та ін.), часом наративізується в іронічному тоні (О. Ірванець, В. Затулівітер, Т. Федюк). У маскулінній ліричній свідомості старіння Іншої здобуває то співчутливу, то зловтішну реакцію. Останню транслює і феміноцентрична лірика 1980-х, об'єктивізуючи за маскулінним «сценарієм» непривабливу в старості чоловічу тілесність.

У гендерно-психічному плані відрізняється й наратив хвороби, конгруєнтний слабкості, старінню й смерті. У фемінінній техніці письма він артикулюється сміливіше (Н. Лівницька-Холодна, О. Забужко, Б. Матіяш), у маскулінній – камуфлюється іронічним тоном, ретроспекцією тощо. Травмованість власного тіла оприявнюється у фемінінному наративі, натомість у маскулінному – мотиви деструкції, катування, руйнації чужого чоловічого тіла або тіла як такого корелюють з натуралістичною образністю, експресивним або навпаки – позірно беземоційним наративом (П. Тичина, М. Бажан, В. Голобородько).

У соматизації навкілля активуються названі психогендерні стратегії. Для фемінінної техніки письма двоспрямована метафоризація природи й власного (жіночого) тіла актуальніша, ніж для маскулінної, що зумовлено більшою «інтегрованістю» фемінінного Я в природу (О. Теліга, Л. Кульбак, С. Майданська, Н. Білоцерківець). Цим зумовлена й більша емпатія фемінінного наратора щодо зруйнованого «тіла» природи / світу. У маскулінному наративі виразніші деструктивні інтенції щодо нього. На реалії світу в ліриці часто профілюється чоловіча / жіноча соматика, рефлексія якої реалізує вищеназвані стратегії.

Маскулінну / фемінінну сексуальну політику варто протиставляти як активну / пасивну з відповідним суб'єктивним / об'єктивним статусом учасників сексуальної комунікації. У ліриці маскулінна референційна сексуальна політика реалізована в переживанні тілесного оволодіння жінкою-як-Іншою через доторк до її тіла, поцілунки, натяк на коїтус. Фемінінна психосексуальна політика пасивно-очікувальна. Евфемічний образ чоловічих рук – знак сексуальної «інструментальності» – інтерпретується як агент дії суб'єкта в маскулінному наративі та як атрибут ліричного персонажа – у фемінінному (де має як позитивну, так і негативну, пов'язану з гвалтуванням, деструкцією,

конотацію). Маскулінний сексуальний наратив часто екстеріорний, уникає інтимної відвертості або метафорично кодує її (Д. Павличко, О. Стефанович), розмиває конкретику сексуального досвіду (Б. Бойчук), переводить в іронічний план (В. Стус, Ю. Позаяк, Г. Осадко). Наративізація фемінінного сексуального досвіду, культурно табу йована до останніх десятиліть, представлена переважно в сучасній українській ліриці з високим ступенем інтимної відвертості (Л. Таран, В. Коваленко, О. Мудрак, М. Кіяновська, М. Савка та ін.).

У маскулінній ліричній свідомості сексуальні взаємини сприймаються як екстенсивне «заволодіння» партнером, що завищує оцінку «інструментальних параметрів» сексу (потенції, частотності актів), водночас провокує «виконавчу тривожність» і позірне самознецінення (В. Неборак, Ю. Позаяк), актуалізує змагальну мотивацію сексу як полювання, боротьби, що веде до знеособлення об'єкта бажання як трофея (А. Кичинський, О. Ірванець, С. Жадан) або його негативізації як підступного, легко доступного (тому нецікавого). Превенція ворожості сексуального об'єкта дає «карт-бланш» притаманній маскулінній сексуальності агресивності, зокрема й через концептосферу мілітарності. Легка доступність такого об'єкта актуалізує в маскулінній ліричній свідомості брутально-зневажливі інтенції, стимулює девальвацію сексу й сервільної (спроститу йованої) фемінінної сексуальності (уособленої в образах жіноцтва легкої поведінки в українській до- та пострадянській ліриці, у мотиві «серійності» сексуальних об'єктів). Колоніальна травмованість національної маскулінності видна в «комплексі сутенера», оприявленого в ліриці в (іронічному) переживанні гордості від гідно оціненої чужинцем сексуальної привабливості національного жіноцтва (Ю. Андрухович).

«Серійність» жінки-Іншої, інструментальна гонитва за сексом зумовлюють прерогативу проміскуїтету в маскулінній сексуальності («комплекс Казанови»), що відображена в ліриці з хизуванням, рідше іронією, але в екстеріорній, герметично-метафоричній техніці письма. «Зворотним боком» схильності до проміскуїтету є аскетичне гальмування сексуальності під впливом як психічних, так і соціальних факторів, що реалізується в тексті в мотиві гріховності плотської любові, у протиставленні платонічного та сексуального потягів (Г. Чупринка, Т. Осьмачка, В. Сосюра).

У маскулінній і фемінінній ліричній свідомості цензурується відтворення ситуації гвалтування. Екстеріорні картини насильства проникають у маскулінний наратив без видимої солідаризації наратора з гвалтівником чи жертвою (Г. Шкурупій, П. Тичина, О. Стефанович), але не без зв'язку з маскулінною екстенсивно-агресивною сексуальною хіттю. У фемінінній ліричній свідомості попри гетеродієгетичний наратив відчутна солідаризація з жертвою насильства, є асоціативний зв'язок з мотивами смерті та втрати цноти. Останній має широку семантику – деструкції тіла, своєрідної ініціації й ам-

бівалентну рецепцію – страх, відраза й бажання, нетерпіння, оприявнюючи віктимно-мазохістські нюанси фемінінної психіки.

У фемінінному художньому мисленні сексуальність означає передусім тілесну «комунікацію» з партнером «на рівних». Наративізується відчуття (пасивне очікування) тактильної насолоди, що за розмитості конкретної сексуальної цілі позначає характер взаємин з партнером, ширше – зі світом. Фемінінна сексуальна політика націлена на моногамність, єдність сексуальних, репродуктивних і матримоніальних цілей, що відображено в ліриці, переважно сучасній (С. Жолоб, Н. Поклад, Л. Кульбак, Л. Голоти, Д. Рудик). У фемінінній техніці деталізації тактильних, запахових тощо нюансів сексуального переживання експліковане синтетичне переживання хіті-страху-тривоги-насолоди-ніжності-болю, символічно окреслене як *jouissance*, наративізація якого у фемінінному наративі про секс часто заступає «подієвий ряд». Висока селективність, емоційна заангажованість сексуально-любовної комунікації актуалізують у фемінінній ліричній свідомості переживання ніжності, що унеможливує знеособлення партнера чи вираз агресивно-завойовницьких, змагальних інтенцій щодо нього. Девальвація сексу мотивована у фемінінному художньому мисленні патріархатою депривацією, фрустрацією, неможливістю поєднати сексуальне й любовне почуття (Л. Таран, Б. Матіяш, М. Савка та ін.).

Репродуктивна ціль фемінінної сексуальності провокує артикуляцію в ліриці мотивів поглинання, заповнення «ємності» (лона), «вологою» (сіменем), «розкриття» назустріч, що метафорично кодують фемінінне коїтальне бажання, часто імплементоване в прагненні зачаття, рефлексоване, зокрема, і як чужорідна інтервенція в тіло (Н. Білоцерківець, Л. Таран).

Попри екстенсивність маскулінній сексуальності значно в меншій мірі властива авторефлексія психічних нюансів сексуального досвіду, що через культурні табу втілювалася у фемінінному ліричному наративі за посередництвом метафоричного коду танцювання (В. Вовк, М. Савка, Д. Рудик), музики (Л. Таран), природи (Л. Таран, В. Коваленко), а також через трансгресію чоловічого сексуального наративу (Л. Таран, М. Кіяновська, М. Савка).

Трансгендерні смисли в українській ліриці представлені обмежено. Безпосередньо – через наративізацію гомоеротичного переживання ліричного суб'єкта – лише в текстах А. Кримського та О. Барліга, між якими часова відстань – понад століття, що презентують близькі до маскуліного та ювеніального відповідно типи поетики. Унікальний в українській літературі прецедент «трансгендерного перфомену» – гомосексуальна любовна лірика Емми Андіївської – відбиває засади маскулінної (у циклі 1961 року) та геронтологічної (цикл 2002 року) творчості. Квір-ідентичність Іншого стає об'єктом рефлексії в окремих текстах І. Малковича, І. Шувалової, С. Жадана.

РОЗДІЛ 4.
ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІРИЧНОГО
ПЕРЕЖИВАННЯ СИНІВСЬКОГО / ДОЧІРНЬОГО
СТАВЛЕННЯ ДО МАТЕРІ / БАТЬКА ЯК ОСНОВИ
ІДЕНТИФІКАЦІЙНОЇ Й СВІТОМОДЕЛЮЮЧОЇ ПОЛІТИКИ
В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Характер взаємин сина / дочки з матір'ю та батьком визначає не лише ідентифікаційну (Я-як-батько / мати), а й світомоделюючу політику маскулінності / фемінінності, що конститує в ліричному творі картину світу, специфіку реалізації суб'єкта в ній і диференціює в такий спосіб маскулінну / фемінінну ліричну свідомість. Синівське / дочірнє ставлення до батьківських фігур різне, адже формується на основі різного едипового досвіду. Психоаналітичне вивчення едипового комплексу (З. Фройд, А. Адлер, Х. Дойч, М. Кляйн, К. Хорні та ін.) виходить з постулату лібідозного потягу дитини до одного з батьків протилежної статі [511; 198] та супровідної психосимптоматики – почуттів страху, бажання, провини, агресії (див. розділ 2.2.).¹ Едипів конфлікт гостріший у маскулінному фенотипі в силу напруженості процесу гендерної ідентифікації: психічні зусилля, необхідні для «здобуття» маскулінності, спрямовані на сепарацію від матері та конфліктогенний процес вибудовування стосунків з батьком. Ці зусилля лишають психічний «слід», віддзеркалення якого в ліриці маркує маскулінне поетичне мислення. У фемінінному фенотипі, як згадувалося, едипова ситуація може бути пролонгована, законсервована, бо не відіграє вирішальної ролі в гендерній ідентифікації. У патріархатному суспільстві фемінінний фенотип не є культуромоделюючим, тому фемінінна едиповість, на відміну від маскулінної, не закріплена в міфологічних, культурних гештальтах. Утілені в ліриці переживання, зумовлені фемінінною едиповістю, – обоження батька, заздрість, ворожість / ніжність до матері – репрезентують фемінінну поетичну свідомість.

У психоаналізі наголошено, що інкорпоровані у свідомість індивіда материнський і батьківський образи не лише структурують його Супер-его, визначають ідентифікаційну, референційну політику, а й екстраполюються «назовні», моделюючи духовний стрижень світовідчуття – матриархатно /

¹ У психоаналізі є й невирішені питання. Так, ускладнює гендерну диференціацію виражених у ліриці взаємин з батьками невизначена межа між інфантильним і дорослим маскуліном / фемініним ставленням до них. З одного боку, кожна доросла особа латентно інфантильна (бо «підсвідоме є інфантильне» [511; 202]), з іншого – демонструвати інфантильність до зведено представникам фемінінного фенотипу, носії маскулінного фенотипу можуть інфантилізуватися за певних соціальних умов. Крім того, інверсії едипового комплексу не кваліфіковані чітко в психоаналізі як такі, що змінюють гендерно-психологічну ідентичність особи на протилежну або лише модифікують її. Наприклад, чоловік, у психіці якого домінують лібідозні почуття до батька на тлі ворожості до матері, демонструє риси фемінінного фенотипу або «зміненої», перверсивної, маскулінності?

патріархатно центрований теогнозис. У його основу, як свідчить Е. Фромм, особа покладає інфантильний досвід любові до матері й батька – «любов до бога не можна відокремити від любові до своїх батьків» [517: 120]. Стадії переживання любові до батьків у загальних рисах відбивають розвиток едипового конфлікту індивіда, тому й специфіка ставлення до божества (а також, треба думати, світу, природи, людства) віддзеркалює рівень його духовної зрілості [517: 103–104, 120]. Різні в емоційному плані переживання матріархатного й патріархатного божества характерні для маскуліної ліричної свідомості (унаслідок едипової напруги), а фемінінній ліричній свідомості властива концептуалізація лише батьківської фігури Бога.

Материнська / батьківська фігура, як зауважено, зокрема, у роботах З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Фромма, проєктується в психіці людини на (суб)ективований образ її обранця / обраниці, стосунки з яким / якою часто вибудовуються під впливом едипового досвіду. Хоча в психоаналізі залежність інтимних стосунків від фіксації на матері / батькові приписана лише невротикам (за Е. Фроммом, вони лишаються «дїтьми» у своїй залежності від любові, опіки коханого / коханої, у своїй нарцисичній вимогливості [517: 120]), її можна вважати загалом притаманною ліричній самосвідомості (кожна людина, а особливо творча, до певної міри – невротик). І в маскуліному, і у фемінінному любовному ліричному наративі експліковані відповідні едипові патерни, що зумовлює їхній розгляд як гендерно-психологічних диферентів.

У ліриці міметизація едипового психокомплексу відбувається шляхом: а) наративізації особистого едипового досвіду та супутніх переживань; б) метафоричних проєкцій едипової ситуації, зокрема у виразі ставлення до образів-аналогів материнської / батьківської фігури (типу Україна, Бог, Тарас Шевченко, фатальна жінка, Мадонна, відьма), зокрема й екстрапольованих в інтимну царину; в) актуалізації едипового конфлікту в рольовій ліриці, у текстах, де використано гендерний перформенс. Багатство арсеналу засобів міметизації едипового комплексу та емоційна наснаженість образів і мотивів з едиповим змістом свідчать про важливість едипового досвіду як сублімативного джерела лірики, про його актуальність як гендерного поетикального маркеру.

4.1. Концептуалізація материнської фігури в маскуліній / фемінінній ліричній свідомості крізь призму едипової психоматриці

Як відомо, материнський образ має першорядне значення у формуванні Его. Немовлята обох статей переживають симбіотичну єдність з матір'ю, образ якої сприймають амбівалентно – як щедрий та фруструючий, відповідно моделюючи своє ставлення до світу. Стосунки з матір'ю «запускають» еротичні й танатальні бажання дитини, зокрема сконцентровані в її прагненні

повернутися до материнського лона – джерела життя і смерті.² Психічна еволюція дитини пов'язана з постою повою сепарацією від матері, контраверсійною в маскулінному психотипі лібідозному потягу, що провокує конфліктогенну фіксацію на материнській фігурі. Процес сепарації проходить низку стадій, на яких ставлення до матері може радикально змінюватися – від ніжно-любобовного до агресивно-ворожого. Вимушена сепарація від лібідозного об'єкта зумовлює фрустрацію, яка переходить в агресію, компенсується провинною, урівноважується страхом відплати й кастраційною тривогою. «Захищає» від деструктивних почуттів, зокрема, поляризація материнської фігури: її ідеалізація, уславлення допомагають подолати страх перед нею, її демонізація й знецінення виправдовують ворожість до неї в маскулінній психіці (і ліричній свідомості). Із розв'язанням едипового конфлікту негативні почуття витісняються, поступаються місцем ніжному, побожному ставленню дорослого сина до матері.³ У ліричній творчості релікти різностадіальних едипових потягів можуть бути актуалізовані водночас. Отже, зафіксовані в ліриці емоційна напруженість материнської фігури (та її аналогів) у спектрі любовного обоження, ніжності та розчарування, знецінення, зневаги, а також фантазування про особливі стосунки матері й сина (повне єднання або навпаки – розлука, вигнання, безпритульність останнього), зумовлені маскулінною едиповістю, властиві маскулінній ліричній свідомості.

Мотиви любовного обоження матері, замилювання її позитивними якостями, піднесення, сакралізація, глоризація її образу характерні для маскулінної ліричної свідомості, бо виражають лібідозний потяг до Доброї матері та водночас компенсують страх і ворожість до Злої матері, притаманні маскулінному психотипу. Провідна в різні історичні періоди літературна традиція звеличення матері підсилена на українських теренах ментальними матриархальними засадами, законсервованими, зокрема, у фольклорі, звернення до якого визначило поезику романтизму ХІХ століття та її «інкарнації» у 20-х, 60 – 80-х роках ХХ століття.⁴ Мотиви любовного обоження

2 За З. Фрейдом, «мати – перший любовний об'єкт» [511; 313]. «Якість» світу для дитини визначають материнські груди. Їх снання є джерелом задоволення лібідозного бажання, прообразом усього майбутнього сексуального задоволення [511; 298]. Цю концепцію поглибила М. Кляйн. Вона, як конкретизовано в 2.2., аргументувала дуальність інтроєктованого імаго матері в психіці немовляти. Трансперсональну амбівалентність материнської фігури обгрунтував Е. Нойман [318]. Дж. Рейнгольд наголошує на першозначності материнської фігури в становленні психіки індивіда, на діалектиці любові-ворожості в стосунках матері й дитини [373].

3 З. Фрейд характеризує завершення едипового конфлікту: «Лібідозні устремління едипового комплексу частково десексуалізуються й сублімуються <...>, частково стають цілезагальмованими та перетворюються на ніжні почуття» [509; 248].

4 Материнський архетип у ліриці поетів 1960–1970-х років актуалізується як заперечення домінантного в соціалістичній естетиці архетипу Великого Батька [115; 124]. Українські митці в ситуації тоталітарно-колоніального пригнічення національного ренесансу 1960-х, окрім психічних спонук виражати в ліриці любовно-ніжне почуття до материнської фігури, мали додаткові стимули – трансляція любові до матері була єдиною можливим виявом патріотизму, адже крізь її образ проступав образ України. Водночас «матеріцентризм» зраджує колоніальний брак маскулінності

й замилювання материнським образом розгортаються, зокрема, у поезіях А. Малишка («І твоя незрадлива материнська ласкава усмішка, / І засмучені очі хороші твої» («Пісня про рушник») [277; 307]), В. Підпалого («Я твій портрет фіалками вберу – / ти ж так любила голубі фіалки» («Матері») [356; 40]), В. Кашки («Малими думками маму збудить / з глибокої ями, аби по-прохати, / хай прийде, пробачить, освятить нам хату / дрібними сльозами» («Мінімум») [194; 111]). Вірність матері, відчуття обов'язку перед нею – риси вираженого в ліриці Д. Павличка синівського характеру: наратор, часто ретроспективно повертаючись у власне дитинство або презентуючи себе як хлопця, юнака, висловлює відданість матері, тугу за нею («Дві ялинки»), розкаяння за невідданий борг («В тій хаті, де не був ти відтогідь...», «Яблуноччя»), вдячність їй за опіку («У дитячому серці жила Україна...», «Мати»). Подібні почуття до материнської фігури переживає й ліричний наратор поезії «Мати наша...» Б. Олійника. У його «Диптиху» втілено ідею відплати матері: «Вона тебе у всесвіт віддала <...>, / Тепер тобі платити час настав» [329; 132], обіперту на мотиви матеріної жертви сину та її «безсмертя» в його ділах і нащадках.

Як і в «Диптиху» Б. Олійника, у поезії В. Стуса «Посоловів од співу сад...» глоризована, сакралізована фігура матері розпросторена на весь світ: «...бо надто кругле небо краю, / і кругла саду ліпота, / бо мати дивиться свята, / Я в ній – смеркаю і світаю» [448; 37]. Усеохопність материнського образу підкреслена епітетом «круглий» (кругле небо, кругла саду ліпота), водночас його інтродукція, у виразненні деталлю «мати дивиться свята», функційно зближує його із Супер-его ліричного суб'єкта, формує матрицю сприйняття ним світу, акумулює рефлексію життя і смерті («смеркаю і світаю»). У поезії В. Стуса «Мені зоря сіяла нині вранці...» сакралізація образу матері, яка «прощає тобі хвилину розпачу, дає наснагу віри», відтінена семантикою висоти, «вивищення до неба» шляхом аналогізації з образом зорі, «вістунки шляху, хреста і доли»: «Лиш мати – вміє жити, / аби світитися, немов зоря» [448; 55] (див. докладніше [548], [550]). Близькі у вираженні ідеї рівновеликості світу й материнської фігури поезії В. Стуса «Тільки тобою білий святиться світ...» та «Ти пахнеш, як листя весняне...» Д. Павличка: в обох творах ліричний адресат не названий, але, наснажений вітальною енергією материнського архетипу, кореспондує з образом жінки-матері-природи-землі-України, в обох поезіях висловлено граничну відданість адресату («тільки тобою серце кричить моє» (В. Стус)), реалії світу пов'язано з атрибутами маминого образу («як мамині руки сьайливі», «як мамина лагідна мова» (Д. Павличко)).

в поетів, адже часом звиряння чоловіка в любові до матері означає поглинання його Его материнською «безоднею», отже, крах сепаративних процесів і його регрес до інфантильного. В окремих поезіях однак можна говорити про «дорослу» синівську любов на тлі сталої маскуліності, як-от у поезії В. Стуса: «Раби зростають до синів своєї України-матері» («Сто років, як сконала Січ»).

У ліриці В. Симоненка уславлено материнську фігуру, акцентовано любовно-ніжне ставлення до неї: «...благословлю завжди / День, коли мене родила мати / Для життя, для щастя, для біди...» («Скільки б не судилося страждати...» [416; 62]). У фразі з цього вірша – «День, коли мої маленькі губи / Вперше губи мамині знайшли...» – відверто транслюються лібідозні інфантильні бажання ліричного суб'єкта, відповідні симптоматиці маскулінного едипового комплексу. У поезіях В. Симоненка часом артикульоване не властиве маскуліності прагнення ідентифікації з матір'ю: «Я хотів би, як ти, прожити...» («Матері»), «Любить людей мене навчила мати» («Я не був за дальніми морями...»), що вмотивоване в тексті чеснотами матері та її чільним місцем у свідомості ліричного суб'єкта: «...Я таку тебе завжди бачу, / Образ в серці такий несу – / Материнську любов гарячу / І твоєї душі красу» [416; 122], підсилено, крім того, і дефіцитом батьківського зразка для ідентифікації у психобіографії митця.⁵ Бажана відсутність батька й узурпація його місця біля матері дозволяють ліричному суб'єкту вільно виражати ніжні синівські почуття, як у поезії «Ти питаєшся, матусю...», де репрезентовано теплі стосунки матері й сина, у яких будь-хто інший буде зайвим: «І любити тебе буду, / Як завжди, / Пригорну тебе на груди / Молоді. <...> / А невісточка, кохана, / Ти не жди» [416; 191].⁶

За аналогічної диспозиції образів матері, дорослого сина, який повернувся до неї після розлуки, та його ймовірної нареченої в основу ліричного сюжету в поезії В. Лучука «Повернусь на село до мамі...» покладена рефлексія материних пестошів, що «конкурують» з пестошами далекої коханої. Ліричному нараторові важливо, щоб мати схвалила його намір знайти пару, тобто, не ревнувала, не ображалася, читається між рядків. Однак в описаній у поезії сцені наречена далеко, а мати з її невичерпною любов'ю, поцілунками й обіймами поруч, тому герой, «хмеліючи», зізнається, що так його «не зігріють – ані вірші, ані кохана» [267; 67 – 68]. Особливе місце посідає материна фігура й у ліриці А. Кичинського («Читаю напам'ять...», «Народжений в сорочці» (тут материнська фігура концептуалізована її символічними аналогами – хатою, сорочкою, зозулею – з подвійним смислом оберегів та знаків втрати [203; 36]), «В гості до мамі» та ін.). З образом матері в ліриці

5 У поезії «З дитинства» виписана ситуація неповної родини В. Симоненка: «В мене була лиш мати, / Та був і ще синий дід. – / Нікому не мовив «тату» / І вірив, що так і слід. / Був певен, що батько лишній, / Крикливий, немов сусід» [416; 151]. Негатив, спрямований на батька й, імовірно, зумовлений не лише едиповим суперництвом, а й образом покинутого сина, стає основою компенсаторної фіксації на матері, ідеалізації дуади мати – син, глорифікації материнства – див. про це [556].

6 Схожа синівська психосимптоматика експлікована в поезії Т. Шевченка, де піднесено культ матері, ідеалізовано материнсько-синівські стосунки за умови відсутності батька, дефіцит якого частково компенсований образом діда як носія національної маскуліності. Подібно до поезій Кобзаря в ліриці В. Симоненка синівська любов до матері відтінена мотивом уславлення материнства («Я чекав тебе...», «Одинок матері», «Баба Онися» та ін.). Ідейно-тематичні збіги лише частково зумовлені закладеною Т. Шевченком літературною традицією, однак виразно актуалізовані схожою психічною динамікою переживання едиповості двох митців.

А. Кичинського пов'язані не лише почуття ностальгії ліричного героя, а й пошук витоків його особистості.

Психічні підвалини сакралізації материнської фігури в маскулінній ліричній свідомості ті самі, що й в обожествленні жіночого начала у віруваннях усіх без винятку культур. Закарбовані з дитинства імаго Доброї і Злої Матері екстраполюються на образи богинь, чарівниць, відьом, тобто могутніх «наджінок». ⁷ Характерні для маскулінної ліричної свідомості *почуття захоплення, бажання служити, обороняти «наджінку»* відлунюють, наприклад, у мотиві служіння «всевладниці Красі» в поезіях П. Тичини «*Душа моя...*», М. Рильського «*Тобі одній, намріяна царівно...*», М. Вороного «*Мавзолей*». На архетипну природу образу Богині-Краси в останній поезії вказує низка деталей: її храм – це душа поета, являється вона – у ві сні. Актуалізація ревносно-любовного синівського почуття до материнської фігури в рядках: «*Ніхто й на мить / Не міг вступить / В цей мій храм – / Один входжу. / І там служу / Я сам*» [64; 146], – укажує на його едипове підгрунтя, Материнська фігура «наджінки» проглядає і в образі Весни в «Блакитній Панні» М. Вороного: вона «*як мрія сна чарівна, / Сяє вродою святою, / Неземною чистотою...*» [64; 172]. Мотиви служіння богині-наджінці, захоплення нею в символістській збірці О. Зуєвського «*Золоті ворота*» вочевидь кореспондують з едиповим почуттям до матері, хоча її образ «захований» за займенниками, евфемізмами: «*В малій храміні, впавши на коліна, / Я образ твій стрічаю, як у сні, / Зраділий, що краса твоя нетлінна, <...> / І ти, як перше, віддана мені*», «*Там в білому завжди самотня ходить / Та, що від неї радість і печаль <...> / І ніжністю повитий неземною / Її очей мрійливо-темний шовк...*» [172; 11, 12–13]. Ліричний суб'єкт останньої поезії «*Я входжу в храм...*», до безтями захоплений божественною постаттю («*...чую сам, як в захваті нестримнім / кажу хвали урочисті слова...*»), поринає у візійний світ, що метафорично відтворює, як видається, півзабуті дитячі враження благодаті матеріної близькості: «*Я бачу образи, немов у сні, / Незнана даль в одвічному спокої / Приймає ласку пристрасних світил*». ⁸ В окремих поезіях збірки О. Зуєвського материнська архетипна фі-

7 Тип «наджінки» уособлює в ліриці матриархатне божество. Його любов на кшталт материнської, за Е. Фроммом, – безумовна, дана без заслуг, але так само без причин може зникнути. «Неконтрольованість» материнської любові «наджінки», неможливість на неї вплинути «обеззброюють» суб'єкта, і до почуття його захвату перед матриархатним божеством домішується жах. У мікропсихологічному аналізі закономірність переживання страху дитини перед материнською фігурою аргументують її ембріональним досвідом підсвідомо «уловлених» ворожих імпульсів матері, скерованих на неї [494; 175], [373; 126–129].

8 У поезії О. Зуєвського «*Отак схилось до проліска...*» винесена в назву акція активує асоціативний «флешбек» у материнський першосвіт – «*родить сон, що тут її хода, / Що ось вона ногою близько ступить...*», протиставлений ворожій реальності, що реінкарнує страх гвалтовного батьківського світу («*людський відлине світ, / Лишаючи, як острах, туп чобіт / Отих мисливців...*» [172; 37]). За психічною «відвертістю» омовлення дитинного досвіду розпросторення материнського образу на весь світ, радісного занурення в його благодатне тепло рання лірика О. Зуєвського дуже подібна до лірики В. Свідзінського. Тонко вловлений С. Павличко символічний смисл назви збірки «*Золоті ворота*» молодшого поета – «*ворота до щастя*», «*знак віри, ідеал*» [343; 474] – поглиблюється у світлі

гура стає зримою: «Мати – / Рятівниця усіх світів» («Полохливо розбіглись ниви...»), «Там, на тривожному, вогненному просторі, / У пишнім одязі – Мінерви гордий лик» («В нестримнім вихорі...»). Актуальні для маску лінійної ліричної свідомості образ «наджінки» та мотив поклоніння їй експлуатуються не лише поетами-символістами, хоча мають найбільший виражальний потенціал у символістській естетиці. Образ бажаної й загрозливо-підступної богині в храмі фігурує, скажімо, й у поезії В. Лучука «Фреска-видиво», – але вже в смисловому полі мотиву любові до жінки, що означає тут служіння їй до загибелі. Мотив служіння «наджінці» – могутній материнській фігурі – у цих поезіях живлений, як виглядає, едиповим інфантильним страхом-захватом, тяжінням до мазохістського впокорення, що є стратегіями захисту від материнної агресії (факт останньої переконаливо аргументує Дж. Рейнгольд [373]). Психічне «підгрунття» цього мотиву зумовлює однотипність його формальної експлікації в ліриці різних епох.

Сакралізований образ матері тісно переплітається з архетипом Аніми, інкарнованим у маскулінній ліричній свідомості в образі власної душі,⁹ візуалізованим, зокрема, у постаті надзвичайної жінки, усамітненої або доступної лише ліричному героєві, часто в білих шатах, з особливим, проникливим поглядом. Аніма вбирає в себе ідеальні якості, якими прагне володіти індивід, і, як відомо, формується на основі материнського імаго, тому аніматичні образи в ліриці відбивають референційну політику до матері, а значить, скеровані едиповим психокомплексом. Маскулінна поетикальна стратегія обоження / піднесення жінки-Аніми представлена в широкому колі поезій: «Будь мені як тая біла дама, / Що по замку в тиху північ йде» (Б. Лепкий «Не прошу любові ані ласки...»), «...ніби синіми очима / Вдивляється у душу...» (Б. Лепкий «Не знаю, де вона...») [261; 181, 135], «Приходиш, як біла таємна сноява – / Така невлівима й незмірно кохана!» (П. Карманський «Приходиш до мене...» [192; 104]), «Діва, клейнод з-межи жон, / <...> І перед нею <...> / Я на коліна впаду, <...> / Ти надо мною в любові нетлінній, / Владарко дров і трави, / Руки ласкаво знеси білопінні, / Благослови!» (М. Орест «Щастя велике...» [331; 95]).

едипової психоматриці й означає «портал» в материнську плерому: так, в експозиційному вірші «Арабески» титульний образ пов'язаний з бажанням для наратора ідеальним простором («Кришталь, кришталь... і золоті ворота / Горять на сонці...»), у якій вписана материнська сакралізована фігура («... у білому убранні, / Проходить тільки та, що зорі розсила» [172; 6]). Материнська «енергія» пронизує всю збірку О. Зувського, що без перебільшення орієнтована в смисловому плані на реставрацію благодатного материнського світу. Сублімативним поштовхом до її написання могла стати стримувана в еміграційній творчості туга за матір'ю (батьки поета розлучилися, лишивши його на виховання діду [420; 629–655]), підсилена віддаленням від рідної землі.

⁹ У поезії В. Стуса «Душа ласкава, наче озеро...» образ чистої та спокійної власної душі фемінізується («біля мене білим соболом тремтить коханої рука») і матеріалізується («Мені була ти голубицею, / що розкрила два крила, / І мужем, хлопчиком, дитиною / мене до неба вознесла» [448; 22]). Ув'язнення В. Стуса стало психічним важелем поступового наповнення в його ліриці образів матері та дружини психічним змістом Аніми. Ця трансформація зафіксована, зокрема, у поезії «Ти десь живеш на призабутім березі...».

Вираження почуття платонічної любові ліричного суб'єкта до недосяжної жінки (проекції Матері / Аніми), не розрахованого на її відповідь, експлікує маскулінну едипову ситуацію.¹⁰ Поширена й тенденція маскулінної ліричної свідомості підміняти фігуру коханої її вимріяним ідеалізованим образом, фактично своєю Анімою, тоді звернене до неї лібідо повертається до суб'єкта (про цю «куртуазну» рису в осмисленні Ж. Лакана та в інтерпретації його концепції С. Жижека йшлося в попередньому розділі – див. зноску на с.164). Ліричний герой М. Вороного не приховує інтроєкції постаті своєї коханої – «Твій образ – то мій твір: я так люблю його, / Як той фанатик любить божество». Він свідомо віддаляє вимріяний образ від реальної жінки, уникає її, боячись утратити створену ним ілюзію: «Я зустрічі не жду, – не хочу я розбити / Твір мрії моїх святих <...> І ти її не жди і твору моїх мрій <...> Рукою грішною своєю не займай!» («В душі моїй не згас...») [64; 106]. Розщеплення постаті коханої на реальну та вимріяну в ліричній свідомості М. Вороного зумовлене бажанням подолати психічний дискомфорт (страх любові як самовтрати чи нелюбові як фрустрації), тому «непідконтрольний об'єкт» – реальна жінка підміняється «підконтрольним» – фантазією, у яку легше інвестувати едипові лібідозні почуття. У його поезії «Мана» вже цей вимріяний образ коханої невротично «розщеплюється» на «хороший», усе ще привабливий для ліричного героя, та «поганий», що переслідує його, завдає болю. Утеча від реальності в мрію про любов, явно ціннішу для нього, ніж дійсність, – «В тобі я власну мрію покохав...» («Finale») [64; 138], знімає пережиті тривожність і фрустрацію. Така маскулінна психостратегія оприявнена в чималому корпусі української лірики, далекої від «сентиментів». У ранніх поезіях О. Тарнавського, наприклад, образ реальної коханої блякне перед вимріяним («...я бачу тебе завжди в мріях», «Я твій образ пишу над полями»), якому ліричний герой надає перевагу, бо його «не сміють відобрати», «сплямити» («Ти питаєш, чому...»). Він уникає реальної коханої, щоб зберегти мрію. Психічну дилему між страхом і бажанням любові незріла маскулінна психіка – така в героя поезії «Зустріч» О. Тарнавського – вирішує ідеалізацією вимріяного образу коханої: «...в мене в серці мрія, а не дійсність», «Я вірю мрії, що зродила вас» [459; 42]. «Заплющеними очима», тобто обернений углиб власного Я,

10 «Інтимна безсекретність» «Гімнів Св. Терези» М. Семенка оприявнює «заборонений» любовний потяг до сакралізованої жіночої (материнської) фігури, контругентний маскулінним едиповим переживанням. Синівський статус наратора-коханця експлікований у його (нездійснених) намірах («моя мрія – сон») сексуально привласнити коханий об'єкт, але з усією можливою поборжністю: «Я до тебе прийду, коли Ти сама, – / <...> Коли на тобі золота й зодягів нема», «Я цілую в перса Святу», «Я буду цілувати стримано / святий рисунок губів», а також зазнати бажаних (материнських) пестощів: «...погладь мою голову / тонкістю блідих рук» [410; 78, 79]. Сам же любовний об'єкт – інтроєктований, образ коханої – наснажений / створений душевною енергією ліричного Я: «...молось символам душі безпроміним / твоїх святощів опроститу тчених» [410; 94]. Суміш релігійної та еротичної образності, не надто властивої М. Семенку, відтінює в цьому циклі бажану для ліричного суб'єкта нездійсненність кохання, виступаючи ерзацом куртуазного поклоніння Прекрасній Дамі.

ліричний наратор однойменної поезії А. Кичинського вимальовує ідеалізований образ жінки своєї мрії (матері-коханої-Аніми), утілює його на полотні, як це робили да Вінчі або Рафаель, щоб «широко заплещеними очима / до самої смерті / дивитися на твій образ / і мучитися без тебе» [203: 8]. Проекція лібідозних почуттів у маскулінній ліричній свідомості на вимріяний образ, що зберігає ілюзію «недосяжності», хоч цілком «контролюється» фантазією, урівноважує й згладжує суперечливі едипові потяги до материнської фігури.

Часом у ліриці мотив обожнення «наджінки» корелює зі страхом, слабкістю, фрустрацією ліричного суб'єкта, вираженим проханням про її захист, як-от у поезії П. Карманського: «...ти перейшла, гей царівна грізна, / І лишила мене край дороги <...> / Приступи, подивись і на путь мене справ, / Роз'ясни мені хвилі тривоги!» («Як побачиш сліпця...») [192: 41]. Оприятнена в цих рядках психосимптоматика має місце в маскулінній едиповості, але її наративізація не відповідає маскулінній техніці письма, бо оголює слабкість позиції ліричного Я. Культурний код декадансу однак уможливив вираз подібного настроєвого й образного плану. Отже, маскулінна поетикальна стратегія звеличувати, глоризувати, сакралізувати материнську постать інспірована едиповими лібідозними бажаннями й страхом перед нею, що оформлюються за посередництвом архетипу Великої Матері-Аніми в образи «наджінок» (богинь, Блакитних Панн, чарівниць тощо). Ними ліричний герой захоплюється, перед ними він схиляється, прагне одноосібно служити їм, тішитися їхньою близькістю. У цих почуттях, трансльованих у ліричних текстах, закодовано едипове бажання володіти матір'ю, відчувати її можуть і благодать, жертовно віддаватися їй.

Найвищий ступінь сакралізації жінки-матері в патріархатній культурі – у культурі *Богоматері, Мадонни*, заснованому на освяченні жертовно-любовних стосунків матері й сина за умови усунення фізичного батька. Біблійний сюжет про Богоматір Марію віддзеркалює маскулінне едипове бажання гармонійного симбіозу матері, яка не знала чоловіка, та єдиного сина, а також інфантильні фантазії хлопчика про жертвне служіння й опіку матері, про її любовне поклоніння йому.¹¹ Зведений у культ, цей сюжет посів місце серед чільних європейських міфів. В українській ліриці він утілений, зокрема, у формі літературної колядки (як наприклад, у поезіях О. Стефановича «Коляда», «Над Христом», «Свіжеє сіно...»), Б.-І. Антонича «Різдво», «Коляда»), що додатково приваблювала фольклорною (автентичною) аурою, а також асоціативною пов'язаністю зі спогадами дитинства як своєрідною «втечею» від реальності.

У ліриці ХХ століття образ Мадонни, як і сюжет про народження Нею Сина, трансформований відповідно до сучасних реалій, але його психічне

11 Можна припустити, що маскулінна психіка більше, ніж фемінінна, потребує сюжету про Марію та Її Сина, адже звернення до нього в ліриці чоловічого авторства частотніше. Водночас і фемінінна психіка знаходить розраду в цьому сюжеті, про що йтиметься нижче.

піддрунтя – те саме, що й у біблійному міфі, – синівське «обожествлення» материнської фігури. У поезіях цієї епохи образ Мадонни стає каталізатором не лише позитивних, а й амбівалентних та відверто ворожих синівських / дочірніх почуттів. Розгубленість, душевний біль і дисгармонію революційної доби відтінює материнська фігури Мадонни в поемі «Скорбна мати», циклі «Мадонна моя» П. Тичини. В обох текстах Її постать вписана в зруйнований синами світ: у поемі це веде до Її смерті; у циклі – до десакралізації («на самотніх вівтарях лиш вітер віє», «Нагая – без одежі, без прикрас <...> Усміхнись – і пійди собі геть по ріллі / одганяючись од куль, як од пчілок...» [471; 108]). Образ Мадонни в молодого П. Тичини психосимптоматичний як в індивідуальному плані, так і у вираженні «матеревбивчої» тональності доби, де перехід до маскуліної пролетарсько-революційної «касти» змушував зрєктися синівсько-материнської гармонії в усіх Її буттєвих планах («тенденційним» текстом, як відомо, є «Я (Романтика)» М. Хвильового (див. зноску на с.274 – 275)). Змістовно перегукується з поемою П. Тичини диптих «Божа Мати» Юрія Клена (написаний пізніше з позиції засудження руйнації українського світу в добу сталінізму): так само Мати безрезультатно шукає Сина, Христа, вони так само кармічно пов'язані смертю у світі, де знищено людяність. Сакральний симбіоз Матері й Сина, по суті, і є Духовною Україною, «розп'ятою» голодом і терором.

В українській літературі образ Мадонни кореспондує з шевченківським дискурсом. У сонеті-екфразі «Сікстинська Мадонна» М. Рильського рафаслівський образ накладається на образ Шевченкової Марії як уособлення материнського болю за долю Сина. У подібному ключі «обожествлений» і образ Шевченкової Мадонни в поезії Л. Кисельова «Катерина». У цьому тексті оприявлено й тенденцію сакралізувати самого Т. Шевченка як «Бога-Отця», героїня якого – Мадонна – «наджінка», причетна до Божественного. Такий смисл транслює розгорнутий у поезії Л. Кисельова мотив порятунку людей Катериною-Богоматір'ю: «Тільки би вона донесла сина / До свого народу, до людей. / Біле поле. Біла Катерина / З немовлям, притнутим до грудей» [200: 350]. Образ сина в інтертекстуальному контексті поезії може означати й Шевченкове слово, яке дає надію на національне спасіння, формуючи, отже, триаду Т. Шевченко (Бог) – Катерина (Мадонна) – син-Месія (Шевченкове Слово). Ліричне Я (alter ego) митця, який сповідує культ Шевченкового Слова, символічно долучається до ролі Месії, отже, і до щасливих взаємин Матері і Сина, реалізуючи маскуліне едипове бажання.

Чорнобильська катастрофа спровокувала сплеск провини за деструкцію материнської фігури й актуалізувала образ Чорнобильської Мадонни як символу деградації людяності в ліриці 1980–1990-х, зокрема в однойменній поемі І. Драча та фрагменті «Чорнобильська Богоматір» В. Вовк зі збірки «Молебень

до Богородиці». Трагедія матері-і-землі, понівеченої «синами», реалістичніше зображена в І. Драча, а у В. Вовк з позиції «дочірньої» солідарності зацентровано на мутації сакруму материнства й духовності: «... в корчах материнства / дала виродкові життя, / назвавши Христом. / Його забрали від тебе / і розп'яли страхопудом / на перехресті...» [62; 326]. У цій її збірці Мадонна названа Сестрою ліричній героїні, та водночас її постать утілює саму суть материнських любові-болю до всіх «дітей». Натхнений любов'ю і вірою, а також співчуттям образ Богородиці (та образи її аналогів – Св. Єлисавети, каплички, старої церкви) й у інших збірках В. Вовк. У її ліричному наративі транслюються любовні, теплі – дочірні – почуття до материнської фігури, не в останню чергу зумовлені культурними особливостями західноукраїнського регіону, атмосферу яких прагне зберегти авторка на чужині. У її поезіях «Свята Єлисавета», «Зустріч» актуальна натомість маскулінна поетикальна стратегія сакралізації материнського образу.

У поезії дев'яностиків образ Мадонни піддано профанації, що кореспондує зі знеціненням материнської фігури в художній свідомості цього покоління [259; 11–14], асоційованого з «бездомністю» й «безбатьківством» [106; 159–161]. В іронічно-брутальному тоні актуалізується сюжет про Марію та Ісуса в поезії В. Цибулька «Компра», де ліричний адресат – Марі – не лише уособлює голос ліричного суб'єкта, його Аніму, а й асоціюється з екзотичною жінкою, з Україною та її історією («...допоки ж найтерпиміша з Марій / несе з городу лободу й пирий»), а у фразі – «Невже ти Маріє компра для Ісуса» – і з Богоматір'ю. В образі Богородиці – «Тієї, що рятує на водах» – в однойменному вірші Н. Федорака парадоксально поєднано сакральні й профанні риси («мовби пістоль наводить, / буцім співає "Амен!"») [482; 224 – 225]), однак деталь її незайманості («незаймана Нефертіті») та зв'язок з архетипом Матері («Праматір дітей туману») актуалізують маскулінну «версію» Маріїного «сюжету». У поезії С. Жадана «Ми приїхали поночі» біблійна історія про вшанування новонародженого Ісуса трьома царями транспонується в реалії сучасного кримінального світу. Материнський образ у поезії збірний, представлений знеособленим образом жінок – юних і старих, Марії, жінки з ліхтарем, яка – «наче відьма з місяцем», указує шлях чоловікам («... за нею рушали всі пастухи та бійці») [127; 9]. Зазначимо, що в ліриці С. Жадана різних років образ Богоматері здебільшого десакралізований: «...Матір Божа в зимових гетрах, / курячи люльку, гриючи нерви, / палила багаття на площах гетто, / розігрівуючи дешеві консерви» («Білі люди – жорстокі люди») [127; 34 – 35]). Богоматір зображена як сучасна жінка-неформалка, сильна, незалежна, часом сувора, владна над життям і смертю. Захоплення нею ліричного героя опосередковано виявляється в її портретних та поведінкових характеристиках.

Ліричний наратор поезії О. Сливинського «Марія» ідентифікує себе з Йосипом, чоловіком Діви Марії, проектує нещасливу родинну ситуацію – життя з жінкою, яка вагітна від іншого, – на біблійну історію народження Ісуса від Святого Духа й турботу про нього подружжя Марії та Йосипа: «Не мине семи місяців, як Ти народиш дитя від Чужого, / Іншого Чоловіка, якого я ще не знаю з лиця». У проєкції доволі буденної ситуації на біблійний сюжет розкривається психо-символічний смисл: крізь образ вагітної чужою дитиною Марії «проступає» материнський образ, у зв'язку з ним реставруються едипові синівські переживання образи, ревнощів, мазохістської жертвовності, суму з приводу втраченої любові («...згідливо марную своє сім'я, і вже ніколи, певно, не зазнаю / Омріяної терпкості ранкової любові. / *"Якою любов'ю я можу тепер із Тобою поговорити?"*» (курсив автора. – Прим. О. Ш.) [532; 1327]). Маскулінні едипові елементи наявні в поезії О. Забужко «Автостоп. Молитва кінця часів»: образ Діви Марії у свідомості ліричної нараторки екстрапольовано на образ молодой сексапільної латиноамериканки («Маріє Родрігес, а може, Маріє Альварес, шкіра твоя, мов гречаний мед»), яка сама подорожує з новонародженою дитиною просторами Небраски: «...радісним промельком, бліцем зубів водію на прощання свінувши, сумку завдавши на кругле плече, як підеш ти по полю сама-саміська» [150; 218].¹² У поезіях О. Забужко, С. Жадана, О. Сливинського, Н. Федорака образ Марії, Матері Христа, осучаснений, індивідуалізований, інкорпорований у профанний світ. Творча апеляція до нього засвідчує його актуальність, особливо для маскулінної ліричної свідомості з її тенденцією приховувати едипові почуття до матері за культурно легітимним образом Діви Марії та сюжетом народження Ісуса.

Цей біблійний сюжет – метафора бажаних для маскулінної едиповості материнсько-синівських стосунків – також дає простір для експлікації амбівалентних почуттів задоволення та фрустрації, віддзеркалених у розщепленому на «доброу» та «злу» іпостасі материнському образі.¹³ Його амбівалентність визначає композиційний лад поезії Д. Загула «Марія і мара»: «В мене серце розкололось / На Марію і Мару», де остання асоціативно пов'язана з примарним світом, зі смертю, активує архетип Грізної Матері на противагу образу Марії, який транслує життєдайний первень Доброї Матері. Психічне розщеплення материнського образу компенсується бажанням ліричного суб'єкта поезії Д. Загула примирити протилежні іпостасі: «Ви обидві русо-

12. Аллюзія в поезії О. Забужко на фразу з поезії П. Тичини «Скорбна мати» («Проходила по полю, обніжками, межами»), що актуалізує образ матері Марії-Богородиці, а також на новелу В. Стефаника «Сама-саміська» підкреслюють активізацію материнського архетипу в образі подорожанки.

13. Амбівалентність материнської фігури своєрідно реалізується в поезії Б. Лепкого «З кадилиць срібних...»: образу «пречистої матері», яка «сина вповиває і поцілуй складає на устах» [261; 52], протиставлено образ черниці, яка, зацікавившись перед іконою, тужить за несправданим материнством. Мотив шастя «доброї» матері-Богородиці конгруєнтний синовому задоволенню, а мотиви недолі, самотності бездітної жінки – синовій фрустрації. Черниця – «погана» матір – «покарана», отже, за психічним законом таліону – відсутність сина в матері компенсує брак материнської любові в сина.

косі / І один над вами Бог / Будьте так, як були досі! / Серце – в вас обох» [154: 99–100]. Поляризація материнського архетипу властива не лише ліриці часів воєнно-революційного протистояння, що дестабілізує позитивну налаштованість до світу й відповідно – материнської фігури (як-от у Д. Загула), а й іншим епохам. Так, протиставлення іпостасей материнського архетипу – Діва Марія і Діва Обида – відтінює внутрішню напругу ліричного Я в поезії І. Римарука «Стали над прірвою – хто потойбіч?...», акцентовану образами прірви, смертельного двобою («Хтось упаде – бо немає для двох / місця на світі»). У поезії узагальнений образ (національної) маскулінності насажений архетипом Сина, відрефлексований як неприкаяний, приречений на занепад, хоча й не безнадійний:

Люто гнучи задубілі хребти,
що там шукали?
Вішого слова? погібелі? чи
їдла для бидла?..
Ще озирається, нитку рвучи,
Діва Обида:
може, душа, спопеліла дотла,
не озвіріє... [379: 4].

Деталь «нитку рвучи» зближує образ Діви Обиди з Мойрою – смертоносною Матір'ю, яка керує долями, обриваючи життя. У поезії І. Римарука закодоване маскуліне едипове ставлення до батьківських імаго: насторожене до Бога-батька як джерела загрози («Душу якого заманує Бог / в порвані сіті?») і любовне до материнської фігури, від якої очікуються жалість, співчуття, розрада: «Плакала в ніч із коханих облич / Діва Обида».

За умови посилення в художній свідомості архетипу Грізної Матері на фігуру Богородиці в ліриці (переважно останніх десятиліть) часом скеровуються почуття гніву, роздратування, що корелюють із фрустраційними, сепаративними едиповими переживаннями ліричного суб'єкта. Образ Богородиці знецінюється, зокрема, у поезії П. Гірника: «Ніхто Тебе не привіта, / Але й спитати не посміє: / – Ти непорочна і свята, / А що тут доброго, Маріє?» («Так тихо світиться зима...»); у зв'язку з ним транслюється не вмотивоване в тексті почуття люти («Тобі не холодно, а люто», «Та закипає перемать»). Амбівалентні почуття до материнської фігури, що зумовлюють акцентовану вище її ідеалізацію / глоризацію та знецінення / демонізацію в маскуліній ліричній свідомості, фокусування ліричного переживання навколо конфлікту між «доброю» і «злою» іпостасями материнського образу, – є, отже, маскуліною «прерогативою». Її зумовлює синівське обожнення матері, яке, пере-

шкоджаючи сепарації і, отже, «змужнінню», змушує болісніше переживати амбівалентність її фігури. Для фемінінного фенотипу амбівалентність образу матері – на периферії едипового конфлікту, тому є слабшим емоційно-експресивним збудником і у фемінінній ліричній свідомості.

У віддзеркалених у ліриці *гармонійних стосунках матері й сина* акцентовані невіддільність сина від матері, її турбота про нього, її жертвовність (тобто служіння, підпорядкованість), її «вірність» (відсутність у неї іншого об'єкта любові), її гордість сином – отже, усе те, що задовольняє маскуліні едипові амбіції. У поезії В. Симоненка «Лебеді материнства», скажімо, зімітований вираз любові матері до сина, її готовності його захищати, її упевненості в його добрій долі й – особливо відчутного в ліриці цього поета – почуття їхньої психічної невіддільності: «За тобою завжди будуть мандрувати / Очі материнські і білява хата», де синонімічні образи материнських очей та хати уособлюють інтроєктоване імаго матері в ролі Супер-его. Пріоритет матері, неможливість і небажання сепарації від неї підкреслені в словах – «Та не можна рідну матір вибирати», «Вибрати не можна тільки Батьківщину», де образи матері й батьківщини, утілюючи архетип Великої Матері, користуються абсолютною любов'ю героя-сина [115; 129]. У поезії Ю. Липи «Жінка» зімітовані слова й почуття матері, що виражають її довічну єдність із сином, а насправді, реалізують його бажання не розлучатися з матір'ю, «стати мужчиною», тобто посісти місце батька, коло неї:

Так, знаю я тебе, як ти себе не знаєш,
 Так, брала я тебе на руки ще малою,
 Дивилася на тебе, як ти ріс і бавивсь,
 Як став мужчиною, став коло мене поруч.
 Не гнівайся ж на мене, – я з тобою завжди,
 Я – так, як вітер свіжий, що докола тебе,
 Як та земля, що ходиш, і вода, що п'єш.
 Як зорі, що, ти віриш тайно, є незрушні...
 ...І я була б слабша, коли б ти не вірив [263; 19].

В останній фразі вказано на психічну інтроєкцію материнської фігури, її архетипізацію, наснаження синівською едиповою любов'ю (вагомість материнського архетипу в ліричній свідомості Ю. Липи акцентує В. Просалова [365]). Відвертий у виразі едипового любовного почуття ліричний наратор поезії юного О. Тарнавського «Ти завжди привидом переді мною йдеш...». Хоч адресат цього почуття не названий прямо, але очевидно – ним є інтроєктований материнський образ, адже він існує в психічній реальності ліричного Я, пов'язаний з найранішим дитячим досвідом («Малим хлоп'ям тебе уперше я зустрів, / ти привидом у сні з'явилася мені»), є об'єктом захопленого

служіння («...я слухняно йду туди, куди ведеш, / а шлях мені значить твоєї сукні шлейф»), наснажує сублімативною енергією («для тебе я складав неписані пісні»), «інкарнується» в постатях подруги, коханої («І ти одна, що їй я серце дарував») [459; 289]. «Ти вела мене», – точно названо характер психічного зв'язку сина з материнською фігурою в цій поезії.

У маскулінній ліричній свідомості мотив гармонійних стосунків матері й сина часом наснажений едиповим бажанням реставрувати *любовний симбіоз матері й дитини, якою вона опікується*. В еміграційній ліриці О. Олеся ця фантазія про материнську опіку, на перший погляд, «рятує» від депресивного переживання національної поразки: «В колисці простій під рядом / Хотів би я в цю мить лежати, / А надо мною б ніжна мати / Схилилась зморщеним чолом» («Гіркий був келих життєвий...») [327; 63]. Водночас описана фантазія відтінює «розлите» по всій ліриці О. Олеся ніжне любовне ставлення до матері. Образ матері священний і для Д. Фальківського. Виражені в його поезіях синівські любов і ніжність мають біографічне підґрунтя – довга (довічна) розлука з матір'ю, яка лишилася в польському селі на польській території. Провина й туга наснажують «флешбеки» ліричного героя Д. Фальківського в дитинство, передусім у моменти, проведені поряд з матір'ю, коли найбільше відчувалася її любов: «І з кожним пострілом уста / Свої до уст моїх тулила»¹⁴ («Проїшли сумніви...»). Мати була й залишається для ліричного героя об'єктом лібідозних устремлінь: «...чи ж можу я забути / Твої зелені-зелені очі <...> / Ті ночі, жахом перевиті, – / Що так вросли, мов корінь жита, / У мозок мій, у кров, у груди?» [492; 60], – риторично запитує він.

Материнська фігура – одна з центральних у ліриці В. Свідзінського.¹⁵ Рівень її ліричного осягнення настільки глибокий, що, «розматеріалізована», вона пронизує кожну «клітинку» панорами світу («Зелені свята», «Капляця»), як магніт, «притягує» ліричне Я не-буттєвою повнотою «материнського раю»-смерті (про це – далі), «тримає» в ностальгійному оберненні на часи дитинства як «золотий вік». З-під пера вже літнього поета виходить, наприклад, вірш-спогад, вірш-візія «Старезний сад стоїть...», де в кульмінаційній онейричній фантазії реставрується епізод материнських пестошів:

14 У наведеному ретроспективному епізоді в поезії Д. Фальківського «Проїшли сумніви...» едиповий «підклад» емоційної близькості матері й сина у виражено сплавом у тіхні й страху останнього. Батько під час зображеної сцени полосу на вовків, його постріли лякають хлопчика, адже, підсвідомо чекаючи від батька розплати за свою любов до матері, він бачить і себе об'єктом «полювання». Водночас відсутність батька дозволяє усамітнитися з матір'ю та отримати «порцію» пестошів.

15 У ліриці В. Свідзінського феноменальними є, по-перше, духовна унезалеженість від соціуму (В. Стус, І. Дзюба, Е. Соловей та ін.), а по-друге – відвертість ліричної самопрезентації в тому сенсі, що в тексті випрозорюється, зникає лірична «персона» (як об'єктиватор Я-концепції), натомість обрисовується душевно-психічна субстанція як вона є у стані безпосереднього рефлексування буття, яким воно є. Тому в цій «чистій» поезії – поезії як вона є – зникає душлинність соціальних (зокрема й гендерних) смислів, а лишається чиста психічна енергія, основними «атомами» якої є материнська, рідше – батьківська, фігури, любов-втрата, біль-щастя, смерть, тиша, самота. Про ескапічну втечу поета в цю психічну нірвану говорить В. Стус [440; 368–369], окремі її елементи розглядає як мотивну структуру А. Тимченко [470].

Ах, спати ще! Та ось ласкаві руки
 Беруть мене, голублять, і несуть,
 І пригортають до рамен.
 Жадні, приникливі уста
 З мого обличчя вільгу п'ють.
 Розкрию очі: яснота!.. [407; 205].

Подібні лібідозні фантазії про материнські пестоші поодинокі, але транслюються в українській ліриці. Ліричне Я постає змалілим, материні руки відчуває як сильні, ласкаві й у наведеній вище поезії В. Стуса «Душа ласкава...», а також поезіях «Ти перепілка, що в житах співала...», «Усе забувається...» та ін. У його поемі «Потоки» образ люблячої матері корелює зі світлими спогадами ліричного Я про власне дитинство: «Пригадую – мене веде за руку / щаслива мати» [447; 305]. У поезії Р. Лубківського «Прийди до мене...» неконкретизований фемінний адресат має риси Матері-Аніми: ліричний суб'єкт прагне її уваги, пестошів, захисту («Щоб твої губи про мене відали, / Щоб твої очі мені всміхалися, / А руки – серця мого торкалися...»); «Стій наді мною, неначе кроніця»), вручає, присвячує їй свої життя і смерть («Й піді од мене – останнім подихом, / Останнім словом – останнім подвигом!») [532; 679]. Відверто висловлене бажання материнських пестошів у поезії В. Клічака «Лягти на сніг...»; медитативний стан ліричного Я («вдвлятися в безодню таємниць») активізує його едипову лібідозну мрію «...відчуті раптом твої руки ніжні, / Які мене піднімуть із землі / Й каратимуть за витівки дитячі – / <...> Обнімуть міцно, й дихання гаряче / У поцілунок плавно перейде...» [210; 81]. Згадані тексти є радше винятком, адже інфантильне бажання любовного єднання з матір'ю нечасто експлікується в ліриці через несумісність з маскулінною установкою на демонстрацію власної мужності, однак за едиповою психосимптоматикою його наявність демаркує маскулінну поетикальну стратегію рефлексії синівських стосунків з матір'ю.

Турбота матері про сина – ще один розгорнутий у ліричних текстах мотив як у суто побутовому контексті (наприклад, догляд за добробутом сина в «Жартівливій баладі про випрані штани» І. Драча), так і в символічному. Останній оприявлено в поезії «Мати сіяла сон...» Б. Олійника, ліричний герой якої здобуває від матері долю, вдачу. Символічний образний ряд у цьому творі: сон (спокій, гармонія, лад) – соняшник (потяг до високого, краса, плід) – сонце («І тепер: хоч бурян, хоч бур'ян чи туман, / А мені – сонячно») – означає щастя, любов, душевне світло, дані матір'ю [329; 61]. У поезії Б. Олійника «Мати» актуалізовано архетип Великої Матері-«наджінки»: «Мати дуже висока, / древніша од космосу» [329; 39]. Велич матері відтінює велич її сина, образ якого у світлі материнської тривоги про його повернення з «космосу

чорного» героїзується й сакралізується. У фінальній фразі – «Мати молитесь в небо... на рідного сина» – аналогізовано образи сина й Бога за місцем локалізації (небо), за мотивом зверненої до нього молитви, за його «надлюдськими» можливостями (науково-технічне підкорення сином космосу). Така аналогія вмотивовує і проєкцію материнсько-синівських стосунків у цій поезії на біблійну історію Христа й Богородиці, яка Його оплакує. Смісл підтексту поезії «Мати» Б. Олійника виражає маскуліне едипове бажання довести матері свою силу, пересвідчитися в її любові й турботі, у власному статусі найбільш значущої для неї особи. Крім цього, зміст поезії «Мати» Б. Олійника реалізує інструментальні амбції маскуліності щодо підкорення світу. Образ матері в його вірші «До зали "А"» вивищений, зокрема, як Супер-его сина-ліричного героя – «Висока. Чолом – до неба. / Одверта, як білий день» [329; 115]. Він звиряє з материною оцінкою свої діяння, передусім творчі.

Драматичної тональності набуває поезія «Синова мати» В. Підпалого: стара мати не може прийняти факту загибелі сина на війні, вірить, що «син чекає вдома», з радістю годить йому, дбає про нього, не помічаючи, що його немає [356; 167]. Повсюдне «осиротіння» матерів по війні, які самотньо старіли, не маючи кому дати свої любов і турботу, – болісна тема, яку художньо актуалізує творчість шістдесятників. Водночас у цьому імперсональному ліричному сюжеті виражене синівське едипове бажання материною вірності, її вічної турботи, адже й мати – «синова».

Мотиви турботи матері про сина, їхніх гармонійних стосунків – домінантні в поетичній творчості І. Малковича. Побутовий епізод – «мама тоді мені лугом голову змила» – в останній поезії його циклу «Все поруч» переводить нарацію в простір сну, де ліричний герой-сновидець має швидко «добігти до хати» і «торкнутись до мамі – щоб вічно була молода». Зміст сновидіння оприявнює регресію ліричної свідомості до стадії симбіозу з матір'ю, актуалізуючи зміст смерті: «...повернулася мама в мій бік / у тоненькій накидці зі снігу / і долонею очі мені затулила» [280; 214]. Едиповий зміст цієї поезії І. Малковича – патрунування матір'ю життя сина від його народження до смерті.¹⁶ У «Сонеті з торбинкою квасолі» І. Малковича ключовий мотив опіки матері над сином розгортається через побутову ситуацію збирання квасолі для сина на його прохання й піднесений до ідеї жертвовного «розчинення» матері у своїй дитині: «...вона вслухається в твій крок – аж серце в землю б'є, слабе», «змерзлими ночами / не спить, до

16 У цій поезії І. Малковича омовлена психосимптоматика регресивного бажання симбіозу з матір'ю й протидежного йому страху матері, що трансформується в психіці, за Дж. Рейнгольдом, у страх смерті. У сві ліричного наратора є необхідна для виконання умова – добігти до хати і торкнутись матері, що інакшововно вимагає повернення сина в материнське лоно, а в разі невиконання загрожує його життю. «Розшифрування» психічного змісту поезії оприявнює, отже, вимогу служіння сина матері до смерті. Це саме бажання «перевернуте» й приписане матері в «Сонеті з торбинкою квасолі» І. Малковича.

яблуні іде – на ній ночує, щоб тебе / на хвилику швидше вздрить, ніж Той, / хто коней міряє цебрами» [280; 179]. У цьому сонеті готовність матері до випробувань заради сина символічно виражена у візійній картині холодної ночі, асоціативно пов'язаній зі смертю, небезпекою, тривогою, самотністю, потойбіччям. Мати ночує на яблуні («материнські» конотації цього образу «подвоюють» семантику архетипу Великої Матері), щоб угледіти сина (тобто поглядом, що є виявом душевної енергії, «оприсутнити» його долю у світлі нового дня) раніше, ніж Бог, образ якого в такому контексті протистоїть материнському образу як джерело загрози. Традиційна для народної моралі інвектива – «Люби її, не забувай, ласкаво говори до мами» – у цій поезії увиразнює властиве ліриці І. Малковича фокусування на материнській фігурі. Його поезію «Пробач» можна трактувати в тому самому смисловому ключі – як сповідь, молитовне звернення до архетипу Великої Матері-Аніми (неконкретизованим адресатом може бути й кохана, земля, Україна, поезія, душа): «Пробач / що не завжди / чую твій голос <...> / що я так нікчемно мало / відчитав твоїх знаків», «знаю / що сподівалася від мене більшого» [280; 8–9]. У цьому творі теж відчутні «сліди» психічного регресу: ліричний суб'єкт в інфантильному жертовно-мазохістському дусі применшує, знецінює власні заслуги: «Я твій малий ковчиг / галамазький» (поет обігрує власне прізвище, напевне, розділяючи психосимптоматику ліричного Я), виражає готовність до «розчинення»-смерті в материнському першосвіті: «Прийми й мене / у царство твоє», наділяючи його батьківським божественним статусом, адже молитовний вираз «прийми у царство Твоє» традиційно адресований Бого-Отцю. Орієнтована на материнський архетип, виразно матріархатна позиція ліричного суб'єкта поезій І. Малковича (виражена серйозно в поезії «Український південь», жартівливо – у сонеті «Матріархат. Життя слабшої статі»), з одного боку, зумовлена індивідуальною едиповою психосимптоматикою автора / героя, з іншого – атавістичним матріархатним світовідчуттям, наснаженим культом Богородиці, особливо притаманним західноукраїнській ментальності.

Маскулінна стратегія поетизації стосунків матері та сина реалізується в ліриці, зокрема, шляхом наслідування фольклорних кліше дум, пісень, казок, наснажених тією самою едиповою енергетикою – синівським бажанням материнської безроздільної любові й уваги. Одним з таких кліше є діалог матері та сина. Відтворений у ліриці, він часто є метафорою їхньої специфічної комунікації, способом виразити взаємну любов, турботу, ніжність. У поезії Д. Фальківського «Плакала стріха зранку...» мати говорить до сина, який вирушає на війну; її любов, туга за сином, турбота про нього (« – Хто ж там за маму стане? / – Їстоньки хто принесе?») [492; 92] – «бальзам» для маскуліної психіки. У формі діалогу між матір'ю та сином ви-

будована «Майже коліскова» Б. Бойчука: «Хлопчик: І тато вернеться тепер з війни? / Мати: Так, сину... спід далекої землиці» [43; 63]. Син, ніби не розуміючи материних натяків на смерть батька, настирливо розпитує про його повернення. Крізь трагічність теми сирітства й знедоленості в повоєнні часи, напозір артикульованого мотиву туги хлопчика за загиблим батьком проглядає й едиповий смисл цієї поезії: насправді хлопчик розуміє, що батько помер і що мати тепер «його», – уся розмова затіяна ним, щоб ще раз переконатися в цьому. Усунення батька дозволяє бути «великодушним» щодо вже неможливих стосунків матері з ним: «а для тебе тато назбирає квітів», – фантазує він. Едиповий «підклад» смислу твору вгадується з ледь уловних натяків, тонко відтвореної двозначної інтонації, усієї поведінки дитини, за цікавістю якої приховане витіснене бажання (яке могло залишитися неусвідомленим ліричним героєм / автором). Незадоволення відсутнім батьком – побічний смисл поезії «Чистила мати картоплю» В. Голобородька, також вибудованій на запитаннях сина до матері. Основний її смисл, як і поезії Б. Бойчука, – трагедія вдівста й сирітства.

Однобічний діалог ліричного героя-сина з матір'ю з різним ступенем наближення до фольклору – поширений прийом маскулінної техніки письма. Так, репліки, звернені до матері, наявні у творах Т. Осьмачки «Подорожній», М. Рильського «Мамо, сива мамо...», А. Малишка «Мати», В. Кашки «Січневі плачі» та ін. Образ матері в цих творах асоціативно пов'язаний з горем, покинутістю, долею, смертю. У вірші М. Рильського його більш особистісний характер виявляється в мотиві душевного терзання ліричного Я: мати – «добра», «тепла» – має втішити «сивого, а такого малого» сина [375; 185]. Менш помітне інфантильно-ескапістське бажання втечі у «світ матері» ліричного наратора поезії «...І заклинання мольфарів...» В. Герасим'юка, який екстраполює материну постать на образ рідної землі («І тільки мати ледь жива / на всі Карпати»), урівноважує її з простором власної душі та світу. Прийом звертання до матері, образ якої має подібне смислове навантаження, наявний і в поезії С. Сапеляка («Рідна мамцю моя... Пересохли вуста... / Я у смерті в гостях. Вже простивсь, батьківщино...») («Арештантське») [404; 11]. У «Пісеньці про черешню» І. Малковича так само розгортається уявний односторонній діалог хлопчика з матір'ю-черешнею. Ліричний герой, який ідентифікує себе з Телесиком (актуалізуючи фольклорні елементи казки, пісні), звертається до матері з проханням не лаяти за замарану вишневою кісточкою сорочку, бо незабаром вона буде замарана кулею, що забере його життя. Слова Телесика сповнені незбувної синівської туги за ньєю, якої давно немає, бо на початку твору малий хлопчик, а наприкінці – «хтось сивий» «до стовбура / притулить чоло, / до черешні, що зрубана / й спалена давно» [280; 195]. Повторювана деталь «притулить чоло» виражає

ніжність сина до матері, тугу за нею, можливо, розкаяння, тобто всі ті почуття, які ліричний герой-Телесик приписує своїй матері.¹⁷

У фрагментах циклу Ю. Гудзя «Пейзаж, недовтілений в птаха» сакралізація материнської фігури (шляхом символіко-містичної деталізації – «жінка стояла спиною до дзеркала, чотири / птахи сиділо в неї на руках, піднятих / на рівні плечей, над землею», «вся її постать у білій довгій сорочці / була охоплена тим мерехтінням [вогню]») ускладнює бажаний для ліричного суб'єкта діалог з нею: «неусвідомлено мої руки потягнулися назустріч / розтривоженому / бажанню неможливого діалогу». У наративному просторі поезії звучать лише фрагментаризовані, логічно не зв'язні репліки-спогади матері, у яких актуалізуються едипові переживання сина страху материнної вагітності («жовтаво-золотистий серп / вона вже встигла заховати собі в живіт, приємне й / тепле характері»), страху батьківського коїтусу («...прислухайся... чийсь обережний шурхіт, холодний / шелест... хтось тихо двері відчиняє...»), огиди через сексуальні зазіхання батька на матір («то з берегів опівнічних, болотяних / глибин виходить Х т о с ь, він завжди підкрадається / нечутно, чомусь не любить він, коли я коси розпускаю, – / тоді боїться доторкатися до мене» (тут почуття огиди до батька зумовлює інферналізацію його образу); «в кімнаті лишається прокислий / запах сперми...»). Візійний характер письма в циклі Ю. Гудзя кодує семіозис страху кохання (до матері – як видно зі смислового контуру твору) і покарання за нього. Кастраційний страх ліричного Я уособлюють образи чорних коханців, які мають знаряддя (само)вбивства:

...манячили сині постаті чорних коханців:
 один двома руками притискав до грудей
 сокиру, <...>
 другий цілився в місяць з рушниці,
 третій на шию незграбно припасовував
 мотузяну довгу краватку, дурнувато
 й безгучно сміявся... [102; 47 – 52].¹⁸

17 У цій поезії І. Малковича актуалізована інфантильна фантазія про смерть як спосіб «покарати» матір, загострити її почуття провини, отже, і любові до сина. Про психічну основу такої фантазії розмірковує Дж. Рейнгольд: власна смерть уявляється способом умилостивити грізну материнську фігуру й – хоч це й парадоксально – уникнути в такий спосіб смерті [373; 44]. У поезії І. Малковича оприявлено й основну психічну мотивацію фантазії про власну смерть – любов і тугу за матір'ю.

18 Конфлікт між страхом розлуки з матір'ю як лібідозним об'єктом та джерелом життєзабезпечення й страхом втрати власного Я, покарання за інцест, загалом страхом руйнівної сили матері Дж. Рейнгольд назвав основним з усіх конфліктів, притаманних людині [373; 38 – 42], передусім, хочеться додати, маскулінності. Відгомін його різних фаз і психічних перипетій помітний у маскулінному поетичному мисленні. Цей конфлікт експлікований, до слова, і в інших поетичних та прозових творах Ю. Гудзя, зокрема, новелі «Навпроти снігу», яку з психометафізичної перспективи розглянула Н. Зборовська [102; 382 – 397].

Інфантильний едиповий підтекст уявного діалогу з матір'ю в поезії Ю. Гудзя виразняється й у фрагменті ретроспективного спогаду матері про обставини народження сина. Отже, прийом діалогу (обопільного й одностороннього) використаний у маскулінній техніці письма для оприявлення особливої інтимної комунікації між матір'ю та сином, що задовольняє маскулінне едипове бажання неподільної материнської любові, опіки й уваги, дозволяє виразити ніжність, тугу за матір'ю. Часто в ліриці подібний діалог набуває форми подумкового звернення до материнської фігури, що символічно уподібнюється до душі, батьківщини, світу, перетворюється на своєрідний діалог «із собою». Поширення в ліриці експресивно наснаженої комунікативної моделі мати – син вирізняє, отже, маскулінну референційну політику.

Найвний у ліриці й фольклорний за генезисом, розтиражований у світовій міфології, у мистецтві *мотив горя матері за загиблим сином*. У його основі лежить архетип жертви, реалізований у прадавніх ритуальних практиках часто як жертва сина на користь матері задля єднання з нею [318]. У дискурсі культури архетип синівської жертви опоетизований і раціоналізований як подвиг, як героїчна загибель у боротьбі за Вітчизну (матір), нею поціновані й винагороджені, оплакані.¹⁹ Синівська жертва дозволяє ціною життя утвердити маскулінність. Її пов'язана з едиповим комплексом мета – отримати сатисфакцію своїй нездійсненій любові до матері в її горі й розкаянні, посилити її любов почуттями гордості й вдячності. Прагнення чоловіків здійснити подвиг в ім'я жінки, що лягло в основу кургуазної культури, є, по-суті, маскулінним егоцентричним інфантильним бажанням завоювати любов матері, назавжди зобов'язати її «відплачувати любов'ю» за жертву. У ліриці мотив материнського оплакування синівської жертви актуалізований у маскулінній ліричній свідомості. Якщо в поезіях-замальовках козацького життя Ю. Дарагана («*Степи розлогі...*», «*Вітер пружить...*») мотив туги матері за сином-козаком спрофільований у минуле, тому по-пісенному імперсональний, то, наприклад, у поезіях Д. Фальківського («...мати, вийнявши з ріллі багнета. / Промовить тихо: – Ой, синочку, де ти?») («*До зоряниць німх...*») [492: 71], П. Тичини («*Хай розговорять горе удови / і матері, що йдуть за гробом, ту-*

19 Мотив героїчної самопожертви України домінує, зокрема, у ліриці резистенсу, а також дисидентства: «*Та жди мене, Чекай мене, Чекай, / нехай і марне, але жди, блаженна*» («*Весь обшир мій – чотири на чотири...*») [448: 131]; – просить мати-вітчизну чекати на його повернення ліричний суб'єкт поезії В. Стуса. У меншому зв'язку з конкретною історичною ситуацією мотив героїчної самопожертви й поцінування Вітчизною фігурує в ліриці (нео)романтичного кшталту. Проекція едипового потягу сина до матері на його стосунки з жінками дає підстави вивести спільне психічне підґрунтя бажань самопожертви матері (Вітчизні) й вірного чекання коханої жінки на повернення свого героя, яке транслюється в поезіях Л. Мосендза «*Осіня ніч... Коротка, як і влітку...*», А. Малишка «*Прощання*», «*Ти мене накличешся почамі...*», «*Ксеня*», «*Ярославно, Ігор знову кличе...*» та ін., а крім того, в усій «*Ярославніані*» (з авторських переспівів та інтерпретацій «*Плачу Ярославни*») в українській ліриці XX ст. можна було б укласти грубу антологію. Про психічну основу мотиву героїчної самопожертви – мазохістське бажання власної смерті як способу викликати співчуття й любов материнської фігури – було сказано вище.

жать / і плачуть – руки простягають...», «Упала з криком жінка: / – Труну відкрийте!... Синку, ручку дай! / О, що зробила вам моя дитинка? / ...І друга вслід зайшла – та не плачем, / а реготом ридання» («Похорон друга») [472; 256, 258]), В. Барки («З попаленого хутора бабуся тиха / шукає сина скрізь, – чужина люття диха» («Мати»)) [27; 17]) цей мотив змістовно пов'язаний з безпосереднім досвідом воєнної ситуації, тому виразніше наснажений почуттями страху, тривоги, жалю, «вкладеними» однак «в уста» матері.

У поезії П. Гірника «Повертається осінь...» мотив синівської жертви транспонований у біблійну площину шляхом ідентифікації ліричного Я з Христом: «...у кожному з нас є такий божевільний Месія, / Що розпнеться просто під настрій, / напівжартома», однак безсенсовість, даремність жертви в оцінці ліричного суб'єкта зраджують його мазохістський потяг до себежаління, навмисного самоприниження перед батьківськими образами (фінальна фраза твору – «І Господь не побачить, і тіла ніхто не обміє...» – означає, що ні батько (Господь), ні мати, яка зазвичай обмиває тіло загиблого сина, не оцінять жертви). Водночас у візійній картині жертвопринесення в цій поезії постать матері – завжди поряд із ліричним суб'єктом: «От і мати стоїть, / як тоненька свіча між облич. / От і я коло неї стою, наче тиша» [84; 294]. Ця рефлексія алюзивно відсилає до біблійного сюжету про розп'яття Христа, німим свідком якого була Богородиця, але й виражає таємне бажання сина, щоб мати бачила жертву й співпереживала їй, страждала і жаліла сина, а також його прагнення зберегти нерозривний зв'язок з матір'ю – «Тільки мати – тоненька свіча – коло мене». Порівняння матері з тоненькою свічею, що завжди поряд, актуалізує в її образі архетип Аніми як душевної константи ліричного Я (свічка – душа), а також символічний смисл життя, що ще теплиться, світла, що осяє шлях.

Культурну й психічну заборону виражати в ліриці едипові лібідозні почуття до матері вдається обійти шляхом їхнього транспонування в *мотив туги за померлою матір'ю*. Наприклад, звернені до матері слова ліричного героя поезії В. Чумака: «– Матусю! Чекати лишилось недовго: / весною – умерти, / прийти до коханої, любові нени / надовго, назавжди, довіку, / принести їй пролісок. Пролісок жмені — / без ліку» («Сьогодні ходив на могилу матусі...») [535; 17]. – прочитуються як бажання «розчинитися» в материнському «просторі» смерті, воз'єднатися з матір'ю. У відвертому й болісному вірші-монолозі А. Малишка «Мамо, я хочу поговорити з вами...» образ матері ідеалізований в її любові й турботі («...подарує глевтяник на подив / І посміхнеться такою посмішкою, / Що я в житті вже ніде не знаходив»). У фіналі почуття незворотної втрати й бажання віддячити матері, віддати їй своє найкраще, присвятити всього себе оприявнюють глибокий психічний зв'язок сина з нею – «Я б тобі пісню приніс, якщо можна. / Мамо, до тебе немає дороги» [277; 259]. Ці почуття знайомі ліричному герою циклу «Ма-

тері» Б. Бойчука: актуалізований у ньому мотив страдницького народження дитини виводить на перший план почуття синівської провини («за передертій крик / на ложі родження <...> за дитя в твоїх колінах, / що бризнуло плачем») [43; 14], адже її сльози «пекли» і спонукали до відплати. Симбіотична єдність сина й матері виражена в циклі на рівні деталі: «червоний кашель» і «щось тепле в грудях, як любов» властиві їм обом, бо вони – одне.²⁰ Туга за померлою – у змістовому епіцентрі «Пісні про матір» Б. Олійника, в останньому катрені якого її образ архетипізується, символічно проєктується на образи землі, світу, вічності: «“Лишайтеся щасливі”, – / і стала замисленим полем / На цілу планету, / на всі покоління й віки» [329; 153]. У присвяченому пам'яті матері циклі «Сиве сонце моє» її смерть для ліричного Я означає катастрофу світу й всього його життя («Небо тріснуло на скельця... / Попід горло перейшло. / Полоснуло біля серця») [329; 188], тепер син навк самостійний – «...Стою в однині», – повторює він. Метафорою його довічної самотності є холод – у світі й у душі:

Ніде схватись. Промерзлих степів панорама.
Світ – наче марля. Біла пустеля. Зима.
Як мені холодно... Боже, як холодно, мамо!
Холодно, мамо... Холодно, мамо...
Холодно, ма-а!!! [329; 190].

Високий градус болю й туги сина за померлою оприявнений не лише в експресії наративу (повтори, градація), а й в переживанні напівсвідомого стану «ступору» під час похорон, у профілюванні на себе перспективи бути похованим («Цвях не заходив. Примірились... в скроню мені», «Світ, як гранітна плита, обвалився на рамена»), у рятівних «флешбеках» у дитинство, коли мати була поряд, коли він, як міг, захищав її, у подумковій довірливій розмові з нею – «Поговоримо серцем до серця», хоча її образ уже інтроєктований у Я – «...говоритиму, мати, з тобою... з собою?».

Не менша емоційна напруга переживання материнної смерті в поезії «Тривожне» В. Голобородька. Основним прийомом її нагнітання є риторичне запитання («мати?») ледь не в кожній фразі, за яке «зашпортується» наратор, не будучи в силі повірити у факт утрати матері, рятуючись, «утікаючи» від страшної правди, а також вигуки, оклична (істерична) інтонація: «Серед хати виросла яблу ня, / а під яблу нею – / вмерла! (Мати?) / Пустіть! Пустіть!» [86; 73]. Більш притишений емоційний план – у поезії В. Підпадого «Я з

20 О. Астаф'єв фіксує в ліриці Б. Бойчука архетипний образ-символ жінки-матері, функційно подібний до центрального образу Шевченкового художнього світу [21; 27]. У Б. Бойчука, представника творчого угруповання, орієнтованого на модернізацію письма, фігурує подібний Шевченковому образ матері передусім внаслідок актуалізації маскуліної єдинопової психоматриці.

світанком піду на могилку...», хоча його вираження дещо трафаретне. У поезіях Б. Олійника, як і В. Симоненка, В. Підпалого (покоління дітей війни, які виростили без батьків), образ матері інспірує Супер-его героя, становить його основний моральний орієнтир, дає життєвий приклад.

В еміграційній поезії утрата матері, зокрема й внаслідок її смерті, асоціативно скорельована з утратою батьківщини. У ліриці Вадима Лесича різних років домінує вираз синівської туги й провини перед матір'ю за вимушену розлуку та надії на зустріч («Чужиною», «Листи мої до тебе знов приходять...»). «Інша версія Пер Гінта (Гюнта. – Прим. О. Ш.)»). Тема тетраптихи «Квартет із Реквієм» – смерть матері. У спогаді про материне запитання «чи не вчинив нікому чогось злого?» та деталі її ласкавого усміху як «найлюдянішого знаку підтвердження» правильно прожитого життя ліричного героя теж помітна кореляція материного образу й Супер-его. В останній частині циклу ліричний наратив про драму розриву з матір'ю сягає вершин відвертості: у ситуації «безнадійної самоти нашого дому, / почетвертованого» після її смерті, герой-син намагається «жити іншим світом / у маравах дійсності», та «це не було життя», він «западався сам у собі», йому «боліла порожнеча – твоя і моя [материна та його]», він усвідомлює, що єднала його з матір'ю – «любов, / ще більша, ще могутніша...», що її «вічність» – у ньому та його нащадках, що повернення до матері – лише в смерті [262; 180]. Синівська едипова любов, а також провинна, біль, туга кореспондують з емігрантським «психокомплексом», зокрема в підтекстовому смислі життєвої (і світової) дезорієнтованості з утратою матері-Вітчизни.

Актуалізовані ситуацією смерті матері синівські лібідозні почуття металогізуються в маскулінній техніці письма. Аналогізація хати й матері в когнітивному полі дитинства, материнства (колиска, пелюшки, варила мати суп з макухи) у поезії В. Підпалого «Монолог старої хати» вивершується в мотивах сакралізації та «смерті» хати-матері: «Благословенна – / вас благословляю! / ... Я віджила» [356; 191]. У поезії В. Кордуна «Ліси шумлять...» також материнська фігура закодована в архетипно-символічному образі «крихтної хатки», що «дверима рипить на вітрі, за мальви ховається». ²¹ Семантика смерті, актуалізована у зв'язку з материнським образом, підсилена мотивом пам'яті: хатка (мати) «хоче пам'яттю втри-

21 Маленька хатка – материнський символ – означає утробу матері, асоціюється зі світом дитинства, зі щасливим минулим, також зі смертю й поховальним ритуалом, бо в маленькій хатинці в доісторичні часи відбувалося захоронення мертвих [362; 40 – 46]. Ідейно-образний шар поезії «Ліси шумлять...» загалом наснажений енергетикою підсвідомого, що засвідчено візійною метафорою «Я глибоко в домі, / в незнайомому домі...», адже смисл образу дому, за символікою сновидінь З. Фрейда, означає тіло, персону сновидця-візйонера, а невпізнання дому й «заглиблення» в ньому – його підсвідомість. Активізація глибинних шарів психіки вмотивовує й виплеск едипового досвіду в цьому творі. Образ лісів також символізує в цій поезії психічний інсайт, тобто внутрішній душевний простір, де можна бути наодинці із собою. Очевидно, така семантика зближує образ лісу, що летить, у В. Кордуна («Ліси шумлять») та М. Ореста («Відхід лісів»).

матися у цьому світі». Едипове бажання ліричного суб'єкта повернутися в материнський світ, злитися з матір'ю²² артикульоване досить відверто: «Я хочу в неї [у хатку], зайду – вона знову побільшає й побілішає» [225; 90]. Візійні образи поезії раціоналізовані в почуттях жалю за покинутою старою (померлою) матір'ю: «...там, поміж сосон та вільх, мама моя покинута, / прибита опівнічним морозом, хитається в гомоні хвойному». Не лише в цій поезії, а й в подібній за назвою – «Ліси лісисто відшумлять» її образ екстрапольований у царину лісу – архетипно-символічну територію смерті, відповідну психічному рівню підсвідомого, куди витіснено лібідозні синівські почуття.

Образ прадавнього жертovníка-капища асоціюється з материнською фігурою в поезії М. Ореста «Камінь»: «...коли я дивлюсь / на гранітний могутній камінь, / думаю я про Велике Мовчання, / ласкаве і сильне – / з нього повстали / всі голоси у світі», «біля стіп материнських камінного велета – / проліска синя, мала»[331; 46].²³ Почуття туги ліричного суб'єкта за матір'ю, його бажання довічно бути з нею метафорично закодовані у фінальних рядках: «Як солодко липою думати себе, / липою, / що росте на гранітній брилі». В аналогізації образів матері та капища актуалізується мотив синівського жертвопринесення. Отже, наснажена едиповим комплексом маскулінна поетикальна стратегія вираження в ліриці любовно-ніжних синівських почуттів до матері, зокрема туги, жалю, через смисловий код її смерті, старіння, самотності виправдовує невластиві маскулітності прояви ніжності, турботи й емпатичну експресію письма. Едипове бажання злитися з матір'ю, повернутися в її лоно камуфлюється почуттям туги за втра-

22 За Фрейдом, фантазія про повернення в материнське лоно заміщує бажання коїтусу [511; 513]. Підсвідоме прагнення індивіда возз'єднатися з матір'ю, повернутися в її лоно зафіксоване в психоаналітичних студіях О. Ранка, М. Чедвік, Е. Джонса, Дж. Рейнгольда, філософській студії Е. Фромма «Мистецтво любові» та ін. як потужна мотивація його життєвої стратегії, як симптом психічного регресу, як складова бажання / страху смерті. Емоційно амбівалентне бажання – водночас радісне збудження від возз'єднання з коханим об'єктом та страх самовтрати себе в цьому акті – дозволяє психоаналітикам обґрунтувати зближення в психіці смерті та інцесту. Про підсвідомо аналогізацію смерті й возлягання з матір'ю говорить Е. Джонс [617; 11]. М. Чедвік розрізняє психічні уявлення про «смерть-мати» – благодатний першосвіт материнської утробы та «смерть-батька» – як жорстоку й загрозливу. Водночас вона проводить і статеву диференціацію, укажуючи, що благодатною «смерть-мати» частіше є для чоловіка, а для жінки – вона ворожа [599; 89 – 113].

23 Загадковий образ «Великого Мовчання» Ю. Ковалів трактує як метафору сакрального світу [214; 12], а І. Кир'янчук – як символ незрушності, сталості, як «передвісника», «творця голосу» [197; 79], треба думати, як метафору домовної, доісторичної працідісності буття. Однак за таких інтерпретацій не враховуються явно материнські конотації цього образу. На нього помітно спрофільована ранньоінфантильна стадія розвитку психіки (коли материнська фігура рівновелика світу у своїй всемогутності), конгруентна доісторичній епосі, зокрема, у домінуванні материнського начала, його до-логічної ірраціональної сили, життєдайної і смертоносної – «Велике Мовчання ласкаве і сильне». Материнський архетип утілений у деперсоналізованих образах життєдайної (і посмертної) благодаті в низці поезій тієї самої збірки М. Ореста, де було вміщено й поезію «Камінь», – «Казка», «Ти – цвіт землі...», «Я згадую дім старовинний...», «Смерть» та ін., що підтверджує правомірність такої інтерпретації.

ченою / недосяжною матір'ю, реалізується часто через прийоми інакомовлення, зокрема символічно-архетипне кодування, метафоризацію, форму рольової лірики тощо в маскулінній техніці письма.

У фемінінному психотипі актуальним є почуття провини перед матір'ю, що симптоматизує витіснену едипову ворожість до неї. Тому едиповим підґрунтям фемінінної поетикальної стратегії вираження туги за померлою, хворою матір'ю є почуття вини, тоді як у маскулінній – любові.²⁴ У поезії Л. Голоти «На переїзді...» образ померлої матері («...мати край дороги, як вода, стоїть...») утілює совість ліричної героїні, нагадує про її провину – можливо, недостатню увагу, витіснену ворожість до неї. Інтроєктований образ матері (на що вказує її порівняння з водою – символом жіночого, материнського) стає адресатом уявного діалогу, що насправді лірична героїня веде з власною совістю: «– Чого ж мовчиш, чому не запиташ: / Як ти нас, дочко, з батьком поминаєш?!». Дочірнє почуття провини підсилено поведінковою деталлю – мовчанням матері та її всепрощенням і жертовністю: «...і нетутешніми очима за спасіння / моє блага й не поміча вини» [527; 453]. Сакралізація образу померлої матері («нетутешні очі») супроводжується в цій поезії розкаянням і душевним дискомфортом ліричного Я.

У фемінінній ліричній свідомості образ померлої матері овіяний ореолом вини, страху (через розплату, бо фемінінна ідентифікація готує ту саму долю), розкаяння за ворожість, часом сакралізований і піднесений до Супер-его. Його рефлексія однак не завжди провокує психічний дискомфорт. В онейричному хронотопі поезії Л. Палій «Сон» оприявлені витіснені почуття й бажання ліричного суб'єкта: «У снах приходять мати / тихенько, лагідно. / Чекає мене на вулиці Глибокій, / а я дороги знайти не можу» [349; 59]. Лагідність матері, деталь «приходить тихо» прочитуються як «німий докір» дочці, оприявнюючи її почуття вини перед матір'ю, референтне ностальгії за Україною, інтенсивно трансльованій в ліриці Л. Палій. Образ померлої матері піднесено як «землю, повітря, сонце і небо», «як совість» і в поезії Г. Тарасюк «Мама». Під впливом її інтроєктованого образу («на самому дні (криниці – доччиної душі. – Прим. О. Ш.) Ваше лице і очі») лірична нараторка ніби перебирає на себе життєдайну материнську «місію» бути джерелом добра. Материн провід поведе її і в смерть [456; 10]. Совість і материнська фігура ототожнені у вінку сонетів В. Малишко «Перед своєю со-

24 На батьківські імаго скеровані амбівалентні почуття любові-ненависті, що активізуються в разі смерті реальних батьків, яка в психіці постає реалізацією витісненого деструктивного бажання, і доповнюються провинною за ворожість, розкаянням, страхом «помсти» мертвих [373; 58–59], [251; 14]. Амбівалентність почуттів до матері властива представникам як маскулінного, так і фемінінного фенотипу, але більше – останнім з огляду на конфліктогенність дочірньо-материнських едипових стосунків.

вістю стою», однак ідеалізація жінки-трудівниці, матері-страдниці в цьому тексті дещо соцреалістичного «гатунку», є ідейно заданою.

Притлумлена фемінінна едипова ворожість до матері компенсується не лише почуттями туги й провини, а й афішуванням любові до неї, що, зокрема, симптоматизує розв'язання едипового конфлікту у вивершенні фемінінної (материнської) ідентифікації.²⁵ У фемінінній ліричній свідомості актуальною є рефлексія *тривання душевного зв'язку з матір'ю* – не так бажаного, як неунікненого. У поезії О. Шалак «Дорога додому» тривкість зв'язку з матір'ю втілена в символічному образі нитки долі як життєвої дороги: «Найбільші печалі змотуєш у клубок – / З іншого краю трепетну нитку тримає мама... / Тебе, дорого, мама моя тримає...» [527; 806]. Деталь «з іншого краю» означає віддаленість материнського образу як кінцевої мети, фінальної точки жіночої життєвої реалізації, також прочитується як фатум, смерть. У її вірші «Портрет» із присвятою «Мамі» зв'язок з матір'ю виражено через деталь її нетутешнього, непроминального погляду («очі твої нетутешні / Не побачать нікого, кого дожидали давно»), який, уособлюючи совість ліричної героїні, активізує її почуття провини через невинувдані матеріні очікування. Повторювана в поезії поведінкова деталь «ти зіпрешся на руку», що вказує на старість і неміч матері, посилює почуття туги, розкаяння ліричного Я, бажання компенсувати віддану любов. Зв'язок з матір'ю оприявнений у поезії «Мамо» Н. Поклад у порівнянні її образу з поруйнованою пристанню, «дорогою із світу темені у світ світла», що, як і в О. Шалак, прочитується як метафора життєвого становлення, духовного, ментального імаго, інспірованою материнською фігурою, бо ж вона «цілюща вода Йордану українського» [360; 42]. У поезії Л. Голоти «Весна стрімкіша за моє життя...» ідея тривання психічного зв'язку з матір'ю втілена в мотиві її поклику: «...голос матері, що десь біля порога / тривожно кличе: – Люба, чуєш, Люба... / <...>і вже лечу на те рожеве світло. / і “Чую, чую”, – голосом свічу» [90; 101]. Побутовий дівочий спогад, навколо якого сфокусовано ліричне переживання в цьому творі, має глибше психічне підґрунтя: тривожний голос матері символізує Супер-его, совість, що визначає життєві орієнтири ліричного Я («лечу на те рожеве світло»). Отже, у фемінінній ліричній свідомості едипові почуття до матері частіше, ніж у маскулінній, лишаються латентними: а) через їхню сильнішу конфліктогенність; б) через солідаризацію з матір'ю в освоєнні жіночої ролі.

25 Дж. Мітчелл осмислює спроби З. Фрейда окреслити доедипові стосунки осіб обох статей з матір'ю й узагальнює їх в ідеї про неподолану в «позитивному» едиповому конфлікті амбівалентність ворожості й любові у ставленні дівчинки до матері на відміну від хлопчика. Елементом фемінінного кастраційного комплексу є фрустрація лібідозних потягів до матері, що ведуть до відчуження від неї і остаточного прийняття жіночої ролі [301; 92 – 93]. Учена переконується в актуальності для осіб обох статей витісненої доедипової любові до матері й констатує: «бісексуальність виражена більше в жінок, ніж у чоловіків, бо маленькі дівчатка завжди мають два об'єкти любові – матір і батька, тоді як маленькі хлопчики – тільки один» [301; 153].

«Слідом» витісненої ворожості ліричної героїні до матері є почуття провини, туги, жалю, експресія яких зростає в ситуації материнної смерті чи старості, а також ніжні любовні почуття до неї, вираз яких однак стриманий, наснажений не так лібідом, як почуттям провини. В експлікації дочірнього ставлення до матері часто акцентується довічний неуникненний зв'язок з нею як із со-вістю (Super-ego) відповідно до фемінінної едипової мети здобути материнську ідентифікацію.

У фемінінному психотипі едипова ворожість до матері може бути цілком витіснена під культурно-ментальним впливом середовища. В Україні культ Матері поширений у західному регіоні.²⁶ Творчість його вихідців демонструє гендерно-психологічну трансформацію під впливом культурних норм: у ліриці чоловічого авторства (В. Герасим'юка, В. Клічака, І. Малковича, Д. Павличка, В. Рябого та ін.) лібідозні почуття до материнської фігури фактично не камуфлюються, у творах жіночого авторства вони явно переважають над ворожими. У поезії П. Плитки-Горицвіт, наприклад, в образі померлої матері сконцентровані найтепліші почуття любові й шани («...Нагадують мені оту непоправну розлуку з усім, що наймиліше серцю крізь усе життя. – Мамою...» («Доки ще не пізно») [527; 126]). Стиль цієї поезії нагадує фольклорний жанр плачу з домінуючими прийомами фемінінної техніки письма – надміром експресивно-емпатичних зворотів, молитовних звертань до Бога, до природних стихій. У поезії О. Зеленчук-Рибарук образ матері-господині світу, неба, яка патрує життя людини, дбає про світ – «Хтось ремонтує, підсинює зіжовкле / від робочого сонця Небо» [527; 965], – важливіший від Божого, у ньому реінкарновані доедипові уявлення про всесильність матері. Аналогічне ставлення до її фігури висловлене в поезіях М. Матіос: «Що ні одного Бога, окрім мамі, / Не маю я в минаючій житті» («За гуцульськими мотивами»), «Хто відвертає тінь з мого чола, / І хто на мене дихає, як мама» («Слова твої – немов по ціліні...») [284; 33, 123]). Вираз любовно-піднесеного почуття до матері в цих та подібних за змістом поезіях наснажений інвертованим фемінінним едиповим психокомплексом із збереженим доедиповим лібідозним потягом до матері, підсилений, крім того, культурно-релігійними, ментальними нормами західноукраїнської культури, пієтетом до патріархатної літературної та фольклорної традиції.

У фемінінній ліричній свідомості материнсько-дочірній зв'язок позитивізується як *ідентифікаційно-наслідувальний*. Наприклад, у поезії Л. Голоти «Мале щербате глечення...» в ситуації спільної з матір'ю праці – сапання горо-

26 Одним із джерел цього культу, припускаємо, є давня історична особливість Карпат. Для життя та безпечення їхнього населення достатньо невичерпних природних ресурсів (лісу, паші, ягід, грибів, води тощо). Практика використання даного природою, а не виробленого важкою працею закріплює в етносвідомості архетип Доброї, Щедрої Матері, стимулює почуття вдячності й любові до неї. Крім того, вони закріплені й християнським культом Діви Марії: Її каплички – у кожному населеному пункті Карпатського краю.

ду – лірична героїня, солідаризуючись з нею у ставленні до природи, рослин, світу, засвоює її мудрість («Шанують цвіт, який приносить плід...»), імпліцитно задоволена ідентифікацією з матір'ю як носителькою життя і смерті – «Матуся нагиналась, квітку брала, – / Вона її жаліла й проклинала» [90; 10]. Любов до матері, що корелює з прагненням уподібнитися їй, виражена в поезії Н. Поклад. Її лірична героїня взується на поведінку матері, шукає в ній життєвий стимул:

Я б, може, боялася
цієї тиші,
цієї темні,
цієї самоти,
– якби не бачила над ними
далеку хату,
а в ній –
маму, що покійно
слухає
свою тишу,
свою темінь,
свою самоту... [527; 514].

Далека мати, заслухана у свою самотність, уособлює для ліричної героїні жіночу долю, логічне завершення материнської ролі, яке чекає і на неї. У поезії «Різдвяний спогад» Н. Поклад у ретроспективно поданій ситуації «пробудження» зимового садка до весняного сокоруху беруть участь лише лірична героїня, ще дівчинка, і її мати, яка в її уяві постає «наджінкою», Великою Матір'ю, будителькою всього живого. Відкриття сакральної сили матері спонукає ліричну героїню наслідувати її («...мама йде, мені сліди лишає, / і зірка нам з небесного узвишся / щось таємниче й гарне повідає»), осягати власні духовні обрії («...щось в мені високе й нелякливе / уперше небу помолитись хоче...» [527; 514 – 515]), які, слід розуміти, відтоді асоціюватимуться з материним образом. У поезії «Дорога додому» Н. Поклад материнська фігура символічно закодована в образі «наджінки» зі змією (ознака Грізної Матері), яка посилає на землю дощ (ознака Щедрої Матері):

Ти спинишся, глянеш у серце своє –
там жінка змію з рукава дістає
і над головою здіймає: “Лети!...”
Крилата змія розмикає світи –
І линуть на землю дощі голубі [527; 513].

Деталь, що ця дивна жінка – «у серці» ліричної героїні, указує на інтродукований материнський образ. Його актуалізація в поезії зумовлена фантазією про смерть і «страшний суд» (представленою через ситуацію запитання перевізника на річці: «Що ховаєш у серці?»), отже, потребою самопізнання й обсервації власної совісті. Лірична героїня ідентифікує себе з аналогом материнської фігури – сивими жінками з дітьми на руках («понад дорогою – сиві жінки, / і кожна несе на руках дитиня <...> / І ти разом з ними, і ти разом з ними...»), що відкриває їй символічний «шлях додому» – до материнського первня, тотожного смерті.²⁷ Отже, виражене в ліриці переживання ідентифікаційного зв'язку з матір'ю як неунікненого, такого, що запевняє в позитивній життєвій реалізації (адже наслідування матері заспокоює презентовану нею ж совість, виявлений послух в обранні материнської ролі компенсує й згладжує едипів конфлікт), вирізняє сформований (дорослий) фемінінний фенотип.

Акцент на гендерно-рольовій спадковості по материнській лінії зумовлює особливе смислове навантаження у фемінінній ліричній свідомості образу бабусі – «старшої мами», як любовно названо її в поезії Л. Костенко («Старесенька...»). У фемінінній свідомості на фігуру бабусі не проєктуються едипові ревнощі, водночас у ній утілено архетип Великої Матері. На образ бабусі взорується лірична героїня поезії Л. Палій: «Моя бабуня в'язала любовні листи / рожевою стрічкою, / складала у скриню на горищі. / А що мені робити, / якщо не маю горища?» («Листи»). Емоційною палітрою ставлення до бабусі є любов, ніжний щем (близької) втрати, турбота, приязнь – без тіні вини, страху, розкаяння. У поезії М. Савки пестливими порівняннями, демінутивами акцентовані старече змаління бабусі й ніжно-щемливе ставлення до неї ліричного Я:

Бабуню

сива моя пташко

висхлі крильцята черкають порох лишаючи

малі борозенки і ні сльози для золотого очка

ні росинки у дзьобик по пір'їні вітер вичісує

яблучко

квіточку

пу п'янок

зеренце («Бабуня») [398; 17].

27. Бажаання повернутися в материнське лоно властиве як маскулінному, так і фемінінному фенотипу, але в останньому варіанті переживається ще й спорідненість, тотожність із материнською субстанцією. У фрагменті з циклу «Медитації» М. Ревакович: «у темні стовбура / входжу одинцем / моє тіло / легке й сліпе / відчуває ритм / дерев'яного серця», як і в її «Вірші особистому», – розгортається відомий ще з фольклору та використаний, зокрема, і в «Лісовій пісні» Лесі Українки мотив «входження» в дерево як у материнську субстанцію, злиття з нею. Метафорично «легке і сліпе» тіло ліричної героїні означає стан зародка, що чує стук материного серця.

Семантика дитинного підкреслена полісмісловим образним рядом – «яблучко / квіточку / пуп'янок / зеренце», що означає і розгортання материнської родової гілки, і відродження бабусі в онуках, і її повернення «до витоків» життя. Аналогізація образів бабуні й пташки асоціативно веде до мотиву смерті, відлітання душі, що нюансує загалом позитивний емоційний фон поезії нотками суму й болю. Мотив смерті бабусі актуалізований у поезії М. Савки «Зільники в головах...». Образ осиротілого без бабусі собаки, що по-людському тужить за нею, підсилює сентиментально-драматичну тональність твору: «Мале собача / заховало у лапи самотнє виття. / Баба вийшла із хати й пішла із життя» [399: 17]. Побутовий контекст, у який ретроспективно вписано ситуацію її смерті, – вийшла в ліс по ожину ...і пішла із життя – відтінює архетипно-метафізичний ореол її образу як «життєдайної» матері (вона вийшла «попросити у бога рясного дощу», залишила «на столі свіжоспечений хліб»), яка, навіть помираючи, лишає на землі життя.

Фемінінна техніка розгортання мотиву смерті бабусі в смисловому контексті спадковості по материній лінії, ідентифікації з материнською фігурою акцентує здебільшого два плани – рефлексію її (бабусі) «правильного» життя як господині й матері (ідентифікаційний план) та переживання болю, ніжності через її втрату (проекція едипової любові до матері). Так, образ бабусі Івги Базилихи в поезії В. Малишко «Сива груша» постає змалілим (як і в поезії «Бабуню...» М. Савки) – «була маленька, непомітна», але взірцевим у плані зовнішньої та внутрішньої краси: «Сорочка вишита узором гарним / І хрестик срібний, юбка у сім пілох», «...очі мала сині, наче небо, / І добру усмішку із тихим смутком, / І голос тихий, лагідний, старечий, / А що пісень вже знала – то без ліку» [278: 234]. Домінантною в образі бабусі є її турбота про родину: «Усе діток любила наділяти, / Своїх онуків, і мене, звичайно», що підкреслено в розвитку архетипно-міфологічного мотиву посмертної метаморфози бабусі в грушу – «Така велика, сива, добра груша, / Стоїть, діток грушками наділяє», що стимулює вияв вдячності, любові, теплоти до неї ліричної героїні. Їх переживає й нараторка поезії «Небіжко Гафіє...» Н. Стефурак, подумково повертаючись у дитинство, коли бабуня, яка «були файні, дрібонькі, запопадливі», усе старалася вділити онучці яблучка, бачачи в її виді риси померлого сина. Бабусиною любов'ю, уособленою в образі кострубатого, струхлявілого дерева, яке й досі тягнеться вітами, щоб вділити яблучком, героїня виправдовує її «гризоти» через начебто невдалий синів вибір пари [436: 69]. Турбота про дітей – прикметна риса бабусі й у поезії О. Сенатович «Кахля: портрет бабуні», вона просить ще трохи земного часу, бо «внукам недов'язані шкарпетки». У поезії В. Вовк «Яйце-райце» (назва актуалізує материнський архетип як першовмістилище життя) через колоративну опозицію «чорний – білий» оприявлено два «плани» життя бабусі – земний, господарський та духовний,

праведний: «Лежить баба [у домовині] – грядка з лицем почорнілим. / Скільки грядок насапала, хто його знає? / А в її головах сидить ангел білий / І бабину душу в писанці тримає» [62; 346]. Деталь «лежить наша баба на дні домовини» є натяком на її фізичне змаління – як ознаки і життєвого виснаження, і готовності до переродження.²⁸ По-фемінінному ніжне, сповнене емпатії ставлення до бабусі виявляє ліричний герой В. Кашки («Бабусі немає...»), сповнений пошани й замилювання образ бабусі-трудівниці (архетип Щедрої Матері) – у його поезії «Впродовж дев'яноста років...», а також у віршах І. Драча «Бабусенція», «Балада про вузлики», В. Базилевського «Бабуся Сарафинка» та ін. Отже, у фемінінній ліричній свідомості в мотиві смерті бабусі акцентовані логічне завершення життєвого циклу жінки, значущість спадковості по жіночій лінії, транслюються вдоволення «правильно» прожитим життям і надія на відродження в нащадках. Ідентифікація ліричної героїні з бабусяю продуктивніша завдяки відсутності едипової ворожості й страху. Старече «змаління» бабусі сколихує почуття жалю, ніжності, любові ліричного наратора до неї.

Образ бабусі в ліриці часом співвіднесений з архетипом Мудрої Бабини-Відунки, що реалізує такі аспекти материнської фігури, як володіння долею, життям і смертю. У фемінінному «ракурсі» такого образу бабусі акцентована її жіноча мудрість. У поезії Л. Кульбак «Друга матір» у ситуації ігнорування дітьми мачухи – «другої матері», яка однак самовіддано опікується їхнім батьком, лише бабуся – «мама мамини золотої» – яка, здавалося б, має більше за всіх тужити за померлою донькою і злитися на зятя за «зраду» її пам'яті, «одягли своє новіше, / пішли першими до двору, / Пішли вони – і немає, / бо як стріли другу матір, / довго плакали-ридали, / одна одну цілували» [246: 116]. У цьому значущому для ліричної нараторки вчинку бабусі – ідентифікаційний приклад життєвої мудрості, жіночої солідарності, бо їй – як дружині й матері – близькі почуття любові, відданості, душевного болю, жертвовної терпеливості молодої жінки, яка тепер символічно «заміщає» її рідну дочку. Розчулена вдячність «другої матері» до старої жінки, яка її зрозуміла й підтримала, нівелює її глибинні страх і провину перед нею (бо «посіла місце»

28 У поезії В. Вовк «Матінко» авалогічний любовно-емпатичний емоційний план актуалізований у ситуації смерті матері, а не бабусі. Образ старої матері – змалілої та здитинілої («Обличчя – поморшене яблучко») — актуалізує «по-материнськи» ніжно-болісні, турботливі почуття ліричної героїні до неї (повернені їй за принципом відплати): «Дай пригорнути тебе до душі, / Я стану навколішки, щоб ти вклала / Свої замерзлі ноги в пазуху моєї сорочки, / Дай мені напоїти тебе кувалкою серця». Властивий фемінінній техніці письма й мотив материнської спадковості, носителькою якої відчуває себе лірична героїня: «... буду молитися / До тебе, як до ікони / З очима, де дві глибокі криниці / Передиваються в мої очі» [62; 345]. Однак у виразі в цій поезії безумовної любові, готовності служити, годити, навіть молитися матері, як святій, що насажені, як видається, інвертованим едиповим комплексом зі скерованим на материнський образ лібідо, помітне тяжіння до маскуліної ліричної свідомості. Водночас західноукраїнська ментальність поетеси з культом матері почасти пояснює любовно-емпатичне ставлення до материнської фігури в цій та інших поезіях («До старої матусі», «Душа церковниці»).

її доньки). Наведений кульмінаційний епізод поезії попри свою побутову конкретику може бути екстрапольований на материнсько-дочірню едипову матрицю: едипова ворожість, підсилена страхом і провинною, розв'язується зрештою шляхом набуття материнської ідентифікації.

Лірична нараторка поезії Л. Голоти «Оце гостюю – наче в небиліці...» рефлексує самотнє життя столітньої бабусі як самодостатнє, внутрішньо незалежне, гармонійне, сповнене життєвих радощів і приємностей. Ситуація гостювання в бабусиній хаті означає не лише солідаризацію з її життєвим ладом (на що вказує і наративна форма «ми»: «Ми візьмем горщик, звісно, що полив'яний, / І зваримо веселого борщу»), а й готовність нараторки наслідувати її спосіб життя – самодостатньої, незалежної, вправної жінки, чия прекрасна старість свідчить про «правильний» життєвий шлях (хоча й без жіночого щастя, бо бабуся «ліг із сто – солом'яна вдова» [90; 80–81]). У цій поезії в образі бабусі активований архетип Мудрої Баби в асоціативному зв'язку з образами доброї чарівниці, баби-яги, що, зокрема, підкреслено вказівкою на її столітній вік, порівнянням її образу-дубліката – печі – з прадавнім жертвником («Уволим волю древньої кабиці – / Наситимо солом'яною вогонь»), зверненням до концептосфери казки («гостюю – наче в небиліці», де «мешкають» також Аяйкало з Агакалом, Патякало, солом'яний дух). Гармонійне поєднання в поезії казково-міфологічних, архетипних рис з побутовими деталями надає образу бабусі амбівалентної реально-ірреальної природи, наснажує його інфантильним психічним досвідом сприйняття материнської фігури як найближчої, найріднішої й водночас – всесильної.

Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії позитивного дочірнього ставлення до матері, набуття фемінінної (материнської) ідентифікації, що остаточно утверджується з народженням дитини, реалізується шляхом *екстраполяції любовно-турботливого (материнського) почуття ліричної героїні на власну матір і / як доньку*.²⁹ У мініатюрі О. Шалак – «Золота кульбабка – / Доня моя на стежці. / Срібна кульбабка – / Мама моя під хатою. / Вітре, не дмухай!» [527; 807] – образи доньки й матері ліричної нараторки уподібнені через порівняння з кульбабкою, через епітети «золота» і «срібна» вони різняться (золотавий колір волосся дитини й сивий – бабусі), однак з їхньою допомогою означено дорогецінне для ліричної героїні, що підкреслено й при-

29 Психічне підгрунтя зв'язку матері й доньки, що «включає жінку в ситуацію “подвійної ідентифікації” із власною матір'ю та власною дитиною» [134; 116], становить проєкція пережитої інфантильної ситуації «Я-дочка – мати» на новоутворену «дочка – Я-мати» з бажанням: а) отримати від дочки любов, подібну до колись пережитої до матері / на противагу колишній ворожості до матері; б) компенсувати колишню ворожість до матері любов'ю під страхом відплати, тобто страхом дочинної ворожості; в) відплатити матері любов'ю за її любов у сподіванні на майбутню дочинну відплату. Часто любов дорослої жінки до матері вмотивована усвідомленим масштабом материнної жертви й вкликаним у результаті переживанням вдячності, солідарності, спільності (такі почуття до матері, зокрема, транслює Дарка з оповідання «Сестро, сестро...» О. Забужко), що на раціональному рівні психіки «перекриває» неусвідомлені едипові почуття.

свійним займенником «моя» стосовно обох. У зверненні до вітру – «не дмухай!» – метафорично виражено страх ліричної героїні за їхнє щастя, життя, добробут. Любовно-турботливе ставлення ліричної героїні до матері і / як до доньки оприявнює її позиціонування як «епіцентру» роду по материнській лінії, її відчуття власної жіночої «сили», відповідальності, що загалом зумовлює її позитивну рефлексію власної життєвої реалізації.

Фемінінна ідентифікаційна політика, умотивована психічною потребою солідаризації з матір'ю, реалізується в ліриці у вираженні *приязні до аналогів материнської фігури*, у бажанні здобути від них підтримку, розраду. У поезії «Соснам в Ірпені» С. Йовенко сосна названа подругою, матір'ю, сестрою, близькою душою ліричної героїні, свідком її переживань. У поезії Г. Крука «Зрідка до мене заходить чеченка-смертниця...» образ подруги-чеченки презентує жіночий тип, ідентифікація з яким бажана ліричній героїні, що підтверджують ситуація мирної розмови між ними на спільні теми – материнство, сини, смерть, виявлені до неї симпатія та співчуття («я поправляю її волосся, що вибілося, / розкішне чорне волосся / під добротними армійськими черевиками»), солідаризація в переживанні знівченого материнства в тоталітарному світі – «прогашної ролі матері / у касовому російському мюзиклі» [240: 117]. Подруга-чеченка, яка виховує сина, готового віддати життя за свободу («вони тепер так швидко dorостають до першого пострілу»), імпліцитно є для ліричної героїні прикладом жертвовного материнства на кшталт джихаду, екстремістського акту як єдиної адекватної відповіді тоталітаризму. Лірична героїня поезії Г. Крука «До Сильвії Плат» у власній уяві скаржитья відомій американській поетесі, епатажний образ якої вражав сучасників жіночністю, незалежною життєвою позицією, на традиційну жіночу роль, що в інтерпретації нараторки полягає в довічному використанні жінки чоловіком, неунікненному старінні, материнському обов'язку, що навіки позбавляє свободи («прив'язати мене за двійко-трійко дітей, як за ногу, / щоб я не могла ніколи покинути його»). У позиції ліричної героїні відчутний бунт проти патріархатної фемінінної (материнської) ролі, материнської ідентифікації, отже, бунт проти матері. Лірична героїня «бере у спільниці» американську поетесу («бунт» якої, як відомо, завершився самогубством), підсилюючи власну позицію щодо «іншої фемінінності», опозиційної материнській. Подібна стратегія зафіксована й у поезії Л. Радченко «Алкоянгол Мерилін», де образ епатажної американської кінозірки відрефлексований із симпатією і співчуттям («моя мерилін мій алкобог алкоянгол»), бо представляє «іншу фемінінність» як доказ провалу традиційної материнської ідентифікації.

Отже, фемінінна поетикальна стратегія відтворення материнсько-дочірньої приязні полягає в акцентуації ідентифікаційно-наслідувального процесу засвоєння ліричної героїні фемінінної (материнської) ролі, що су-

проводжується її позитивними почуттями (ніжністю, любов'ю, вдячністю, вдоволенням, співчуттям) і свідчить про розв'язаний (або остаточно витіснений під тиском життєвих обставин) едипів конфлікт. На відміну від синівських приязних почуттів до матері дочка, виражаючи свою любов, переживає передусім спільність долі, солідарність, особливо сама пізнавши материнство. У фемінінній ліричній свідомості материнсько-дочірні взаємини часто постають позбавленими конфліктогенності (її «слідами» є почуття вини, розкаяння, жалю, тривоги) – унаслідок її витіснення й / або солідаризації з матір'ю, але своєю психічною мотивацією однак відрізняються від синівських лібідозних прагнень злитися з материнською фігурою. Стимулом для ліричної рефлексії стосунків з матір'ю часто є мотив її смерті (старості, хвороби), відтінений ніжними, тужливими почуттями, з доміантою любові – у маскулінній ліричній свідомості, натомість провини, розкаяння – у фемінінній. Якщо в маскулінній техніці письма експлуатується образ старої матері як об'єкта синівських лібідозних почуттів, то у фемінінній – образ матері часто замінений образом бабусі – як значно менш конфліктогенним, бажаним для ідентифікації, зрідка – образом подруги, ідентифікаційна «пропозиція» якої може суперечити материнській (особливо в сучасній поезії).

Негативні почуття (ворожість, неприязнь, страх, розчарування тощо) ліричного суб'єкта до матері виражені в ліриці обмежено, бо суперечать вітчизняній культурній (і релігійній) традиції її шанування, однак і в маскулінній, і у фемінінній ліричній свідомості вони мають місце, хоча й стимульовані різними психічними «обставинами». У «прямому» фемінінному едиповому комплексі неприязнь до матері через заздрість і суперництво за батька продукує агресію, провину, страх, підсилені доедиповою ворожістю до фруструючої матері, яка за законом таліону загрожує забрати «хороший» вміст, тобто пору йнувати тіло, зробити його нефертильним.³⁰ У фемінінній ліричній сві-

30 У мікропсихоналізі С. Фанті стосунки дітей обох статей з матір'ю осмислені як садистсько-агресивні ще від моменту зчяття, де плід «пожирає» материнське тіло, яке його у свою чергу відторгує: травма народження, фрустрація грудного вигодовування підсилюють конфліктогенність стосунків матері й дитини, що закарбовується в психіці останньої [494: 175–176], формуючи її тривожно-депресивну доміанту, виражену в страху смерті. Тема страху, ворожості до матері, сильніше виражених у жінок, осмислена в роботах Дж. Рейнгольда, Х. Дойч переважно як танатична тривога через очікування розплати мертвої матері за їхню сексуально-репродуктивну реалізацію. За З. Фройдом, «дочка в особі матері вбачає авторитет, <...> покликаний втілити вимогу відмови від сексуальної свободи, яку вимагає суспільство, часом мати виступає також і конкуренткою» [511: 197]. На його думку, дочірня ненависть до матері може бути яскраво вираженою і зберігатися все життя, може частково витіснятися, а також підлягати ретельній надкомпенсації [511: 544]. За К. Хорні, «ненависть до матері є способом порятунку від почуттів провини перед нею і суспільного страху шляхом превентивного нападу» [524: 203]. На деструктивну потужність цих почуттів опосередковано вказує їхнє сильне витіснення: вони фактично не транслюються в ліриці прямо, а образ матері, натомість, декларативно глорифікується.

домості почуття ворожості до матері камуфлюється в онейричних образах-символах, переадресоване аналогом материнської фігури й реалізоване переважно в мотивах фрустраційної загрози (з домінантним почуттям страху) та суперництва за чоловіка (основні почуття – заздрість, ревності, образа).

У розгортанні *мотиву фрустраційної загрози* актуалізується архетип Злої Матері, утілений в образах-материнських аналогах, які свідомо чинять образу ліричній героїні, перешкоджають її життєвій (жіночій) реалізації. У поезії Л. Палій «Осінні листи II» страх фруструючої матері сконцентрований в образі примарної чорноволосої жінки, «котра завжди наводить лихо». З її появою лірична героїня втрачає коханого чоловіка, переживає сором («я бачила, / як люди стали деревами / й показували на мене / костистими пальцями») та сексуальну фрустрацію як своєрідне покаяння: «Упавши на коліна, / наділа на себе / волосяницю» [349; 37]. – останній образ актуалізує вираження неприємних тактильних відчуттів, тілесного незадоволення. Отже, смисловою основою поезії є едиповий конфлікт героїні з матір'ю, яка обмежує (фруструє) її сексуальне життя.

Загроза «темнолицької чаклунки» (Злої Матері) позбавити кохання-життя як символічної кастрації – «“Іще кохана ти – іще жива...”» – несе розлад у душу ліричної героїні поезії С. Жолоб «Душа пила з гіркого джерела...», яка переживає страх, розгубленість: «У лісі, непроглядному, як смерть, / отямилася я напівпритомна» [142; 47]. Амбівалентний образ води (символ материнського начала) у поезії Л. Кульбак «Вода навпаки» теж змістовно розкривається крізь призму фемінінної едипової настороженості щодо матері. Так, мотив гармонійного співіснування зі стихією води («Щастя жити при воді, з водою заодно»), яка, як Добра Мати, дбає про все живе (своїх дітей): «Ось як верба, що біжить їй услід, мов лошатко / за бричкою, / або як лошатко, або дітлахи». – утілює ідеал благодатної материнської вітальності: «а вода навздогін: / “Жити хочу – пий мене, пий”, – / і вже її повен рот, / і співають вуста, ясна, горлечко...» [247; 78]. У розвитку антитетичного мотиву розладу зі стихією води («лихо жити при воді, з водою невла») актуалізовано фігуру Злої Матері, яка мстить дорослим і невдячним дітям: «Ти більшаєш, вода – навпаки, / ти, великий, ти нагнувся до малої напитися, / а мала маліє, жалить, / мала сичить». Її смертоносність відтінена асоціацією зі змією («хочеться спитати: з-під якого ти каменю / тут виповзла!»). Зла Мати загрожує неслухняним дітям «кастрацією», натяк на яку в поезії метафоричний («верба коси урізала, підстриглася, лоша стоїть, мов спутане», «груди важкі, сухоребрі, вже й зітхнути по-людському / вода-не-вода / не дасть»). У поезії міметизовано динаміку фемінінного едипового конфлікту – від доедипової «близькості» з матір'ю до відчуження, протистояння з нею. Поляризація архетипів Доброї і Злої Матері в оприявленому амбівалентному ставленні до материнської фі-

гури – ніжно-любовному та насторожено-ворожому – зафіксована також і в поезії О. Сандиги, де образ матері метафорично спрофільований на деструктивні, потворно-мертвотні природні реалії:

Горіхові очі моєї матері
 В тіні вилиць і брів,
 Як у дуплах <...>
 Білі руки моєї матері
 Тягнуться вгору,
 В небо,
 Як оббіловане гілля
 Канадського клена <...>
 Вуздують коріння моєї матері
 Сплелось у китиці,
 Вросло у мене,
 Як у купу прилого листя,
 Як у тепле місиво перегнуто [527; 1046].

Неприятність до матері, загроза з її боку сконцентровані в мотиві материнської спадковості. Відчуття «зрощення» з материнським тілом у невпинному розгортанні лінії роду супроводжується виразом нудотної огиди ліричної героїні від оголення фізіологічного «підкладу» жіночої-як-природної ролі. Страх засвоїти «поганий» зміст материнського нутра прочитується в рядках поезії А. Малігон «Царівна-лисиця»: «А вже через рочок чи два / У тобі ворухнеться Царівна (а може Лисиця). <...> / То ж затримай дитину, що тихо в тобі помира, / Бо Царівна-Лисиця приходить безжально голодна...» [527; 1178]. Образ Царівни-Лисиці насажений архетипом Злої Матері, яка, як уявляється ліричній героїні, видає її «хороший» зміст, робить безплідною. Водночас героїня усвідомлює свою ідентифікацію з материнським, сама стає Царівною-Лисицею.³¹

Отже, фрустраційна (кастраційна) загроза, що блокує доччину сексуальність, її фертильність, пов'язана у фемінінному фенотипі з образом матері, умотивовує трансляцію ворожості до неї й у ліриці. Фемінінна поетикальна стратегія втілення цього переживання: а) актуалізує дуальне суперечливе становище ліричної героїні – фрустрованої матір'ю та водночас пов'язаної з нею успадкованою жіночою роллю; б) реалізується в широкому (часом неоднорідному) емоційному спектрі з домінантами страху, тривоги, огиди;

31 Прихована ворожість до матері, що насажує зміст поезій С. Жолоб, О. Сандиги, А. Малігон та ін., актуалізуючи смислові поля смерті і / як безпліддя, оприявнює танатичну тривогу ліричного суб'єкта. Дж. Рейнгольд пояснює її інтенсифікацію в психіці жінки її конфліктом з власною матір'ю, спроектованим і на потомство: «Тривога, спричинена загрозою покарання, стимулює бажання перервати материнство, <...> тому для деяких жінок втрата дитини позбавляє від тривоги» [373; 225].

в) передбачає різноманітні прийоми камуфлювання недозвеної ворожості до матері (метафоричне кодування її образу, онейричний хронотоп тощо).

Мотив суперництва за любов чоловіка, у розгортанні якого фігурує образ ліричної героїні як «третьої зайвої», вирізняє фемінінне художнє осмислення материнсько-дочірніх взаємин.³² Почуття ліричної героїні до суперниці, яка претендує на її чоловіка, – ревності, образа, біль, заздрість, туга, часом злість, досада, бажання помсти, – «детонуються» збереженими в підсвідомості едиповими почуттями до матері, яка теж «претендувала» на любов батька. На едипове «підложжя» мазохістського переживання ліричної героїні себе як «третьої зайвої», тобто такої, що самохіть усувається від «боротьби» за чоловіка, бачить себе зрадженою й покинутою – а така її позиція домінує в ліриці, де розгортається мотив суперництва, – указує її згода на програв, готовність поступитися чоловіком заради іншої. Саме так переживає дівчинка едипове суперництво із сильною, дорослою матір'ю – без жодних шансів на перемогу. Лірична героїня поезії Л. Кульбак «Непевні тіні...», наприклад, відчуває розгубленість, образу («а ти не винен, а винен іній...»), біль («тільки іній, мов дощ осінній, / Пливе по віях»), злість («О чортів жмуток – цей чорний смуток / Між ним і мною») через те, що «...за стіною / Він / Люб / Жоною» [248; 42]. Парцеляцією останньої фрази підкреслена її експресивна й смислова значущість, бо саме в ній названа причина дисгармонійного стану героїні. Схожа ситуація дала поштовх наративізованому у поезії Н. Давидовської «Уявляєш» переживанням самотності, втоми й розчарування, доповненим злорадством від здогаду про нав'язливу буденність подружнього обов'язку обранця, про ревності його дружини: «...уявляю, / як ти зараз міцно спиш; / жінка – збоку, / втома – скраю», «уявляю, / як та жінка важко спить». Запевнення героїні: «Я, звичайно, щасливіша / від / звичайно сплячих вас» – є актом «самозаспокоєння» («я негорда, / бо з – небесних, / не – земних»), приховує заздрість, розчарування в її нездійснених бажаннях [527; 549]. Лірична героїня позиціонує себе як «третю зайву» й у поезіях Г. Турелик («Стезя самоти»), «Остання ілюзія», «Сон»), М. Кіяновської («У світі моему...»), Г. Крук («Тримаєш на прив'язі жінку, що каже мені...»), М. Микицей («В багатогранники світла...») та ін. Переживання програного суперництва у фемінінній ліричній свідомості, отже, експлікує: а) наявність подібного едипового досвіду й потребу його художньо сублімувати³³; б) відчуття «беззаконності» зазіхань

32 Стосунки матері та дочки, за К. Хорні, є конфліктогенними передусім через суперництво, загострене в результаті переосінки потягу до батька, і протест дівчини через поранену самооцінку, що виявляються як у гіпертрофованій жіночності, наприклад, у практиці кокетування, так і у відмові від жіночності – як її компенсаторній відмові й від суперництва. Змагальницькі дочірньо-материнські стосунки можуть супроводжуватися наявними чи витісненими почуттями ворожості (і страху відплати), ревностей, бажаннями помсти, викликом (або самобичуванням), плеканням власної привабливості або навпаки її недооцінкою [524: 160–167].

33 Переживання програного суперництва у фемінінній ліричній свідомості оприявнює мазохістську психічну доміную. За Дж. Рейнгольдом, вона сильніша у свідомості жінки внаслідок по-

на чоловіка (батька), що змушує «програти», і поновленої справедливості (закон таліону), бо колишні едипові зазіхання на батька «відплачено» втратою чоловіка на користь суперниці. Незалежно від статусу дружини чи коханки лірична героїня відчуває себе «третьою зайвою», готова «віддати без бою» чоловіка, по-мазохістськи «тішитися» своїм болем.

Фемінінній поетикальній стратегії розгортання мотиву суперництва, ґрунтованого на едипових почуттях ревності і заздрості, притаманне й вираження спільності, солідарності ліричної героїні із суперницею (матір'ю). У поезії С. Йовенко в образах суперниць оприявнюються материнський та дочірній «статуси»:

Дві жінки, дві сльозинки, дві змії.
Суперниці. Що перша – острах втрати,
а друга – то зухвала спрага брати
любов – усупереч всьому! [185; 573].

Вони обидві переживають біль, тугу, розпуку, залежність від любові чоловіка – «...обличчя від розпуки кам'яне – / в сльозах безсилля / лагідні обоє...». Це зближує їх як спільниці і протиставляє образу ласого вдоволеного чоловіка, який «грає» їхніми почуттями. Намагається порозумітися з юною суперницею й лірична героїня однойменної поезії Л. Кульбак, також відмовляючись від кохання, хоча в зображеній ситуації вона має материнський «статус». Суперниця в поезії Л. Голоти «Давній жіночий мотив» – подруга, «мила ворогиня», тому жіноча солідарність, посестринство для ліричної героїні важливіше, ніж любовна перемога, а самотність цінна, бо дає душевну незалежність.

Суперечлива едипова психосимптоматика герметизує зміст поезії А. Малігон «Равлики та жуки», де ситуація «третьої зайвої» ускладнена нереалізованим материнством ліричної героїні, згасанням любові до неї чоловіка. Структурно поезія розпадається на дві частини (що зумовлює і поетику назви). Визначальний у першій частині образ равликів – символічного замітника материнства («щоб не терпіти щоразу гострішого мовчання на тему дітей / вони заведуть великих равликів») – акумулює проблему поступового витіснення ліричної героїні із жіночо-сексуальної сфери. Образ жуків у другій частині поезії корелює з образом чоловікової коханки. «навіжено-гарячої маленької подружки», яка в дитинстві приклеювала цих комах живцем на папір. Ракурс рецепції образу суперниці, зокрема й згадка про її дитяче хобі, означає жертвну, пасивну готовність ліричної нараторки-зрадженої жінки (хоча

силення танатичного страху (як страху перед матір'ю), по-перше, травматичною репродуктивною фізіологією, по-друге, загрозою покарання за успішно реалізовану жіночу роль. Отже, сильніший страх смерті і як наслідок – мазохізм жіноцтва стимулюються «ненавистю матері до доньки як до суперниці» [373; 55, 175]. Наративізація мазохістських бажань, власного програшу, відмови від життєвих цілей властива фемінінному ліричному «голосу».

формально наратив гетеродієгетичний) підкоритися чужій волі, катуванню, повільній смерті. Садизм коханки, яка мучила жуків, поширюється й на ліричну героїню, у якій забрано чоловіка, тому смисл фрази – «...коли її губи стискають його найчутливіший нерв / здається / за ними стежать великі очі жуків» [279; 15] – прочитується в контексті теорії «первинної сцени» З. Фроїда про формування підвалин едиповості внаслідок спостереженого статевого акту батьків як вуаеристичне бажання ліричної героїні заздро підглядати за коханцями, зазнаючи мук, як і розіп'яті жуки. Тому ключовим переживанням у поезії (особливо її другій частині) є сильна агресія, що за законом таліону дозволяє зворотно скерувати садистичні бажання на суперницю.

Текст поезії А. Малігон «Равлики та жуки» відкритий і для альтернативних інтерпретацій: образ «маленької коханки» (чоловік «ледве може вмістити її в долоні»), яка забирає чоловіка в дружини, може втілювати лібідозні едипові бажання героїні (тобто її суперниця – це вона сама), тоді її садизм щодо жуків реалізує агресію проти матері, деталь «великі очі жуків» асоціюється з помстою, відплатою матері за доччину ворожість, є джерелом сильного душевного дискомфорту. Власне відплатою є нерезалізоване материнство ліричної героїні. Допустимість такої інтерпретації підтверджує і зміст поезії А. Малігон «Гленофобія», в основі змісту якої – страх помсти понівечених ще в дитинстві ляльок. Дитячий садизм, скерований на ляльок, імовірно, був первинно спрямований: а) на власну персону як самопокарання за агресію (лялька Герда Відірвані Руки, наприклад, «приходить» за сильної втоми, коли «не вистачає вже ні сили ні рук»); б) на матір, яка може народити нових дітей («ляльок»).³⁴ Актуалізація інфантильного досвіду дівчинки в цій поезії пов'язана з рефлексією ліричної героїні своєї материнської ролі, що «відбулася», як впливає зі змісту поезії, бо одна лялька «вижила» («Але / чому Ти сховав і лишив ту одну / Безіменну?» [279; 18–19]), що дозволило, зрештою, збалансувати деструктивні й лібідозні психічні імпульси.

Отже, фемінінна поетикальна стратегія вираження негативних почуттів до матері ґрунтується на фемінінному едиповому конфлікті й умотивується суперництвом щодо батька, зокрема, бажанням здобути від нього «хороший» зміст (дитину). Фемінінні едипові почуття ревності, заздрості, образи, агресії, страху тощо реставруються в ліричному переживанні героїні її життєвої (жіночої) реалізації та її стосунків з матір'ю / іншими жінками-суперницями й реалізуються в змістовно пов'язаних мотивах фрустра-

34 У поезії А. Малігон образ понівеченої ляльки, зокрема Вероніки Німої «з вічно гнилою скорботою в розпоротім гу таперчі» – лірична героїня «вкрала у неї можливість говорити "мама" / впустивши у тіло хрущів» [279; 19], уособлює репродуктивну сферу, тобто символізує і матір, і потенційних дітей, і власне тіло героїні. Отже, садистичні щодо ляльок дії в дитинстві героїні буквально ілюструють теорію М. Кляйн про уявне наповнення дитиною материнського тіла «поганим» змістом з метою помсти, а також його «стерилізації» (див. с.92).

ційної загрози від матері та суперництва за чоловіка. Прийоми розгортання цих мотивів: кодування материнського образу в метафоричних, архетипно-символічних «замінниках», наративізація власної програшної позиції, мазохістське самоприниження й готовність героїні бути фрустрованою, зраженою, амбівалентність негативного материнського образу як ворожого та близького, часом тотожного через неунікненність материнської ідентифікації, – характерні для фемінінної техніки письма.

У маскулінній стратегії вираження в ліриці негативних синівських почуттів до матері актуалізуються закладені в маскулінному едиповому комплексі *сепараційні механізми*, адже «...завданням сина є відокремлення лібідонозних бажань від матері та їхня переорієнтація на реальний сторонній об'єкт любові» [511; 320], успішність реалізації якого зумовлює різний ступінь ворожості до матері. На її образ проєктується гнів, первинно спрямований на себе як покарання за слабкість.³⁵ Водночас сепарація від матері, гнів на неї підсилюють кастраційний страх, що сприймається як її помста за синівську ворожість. Необхідність дистанціюватися від жінки / матері раціоналізується в маскулінній ліричній свідомості в переживанні смертотносної загрози від неї, у бажанні обмежити стосунки з нею платонічною любов'ю або й розірвати їх.

Для маскулінної техніки письма характерний прийом маскування негативних почуттів до матері імперсональним (фольклоризованим) наративом, архетипно-міфологічною символікою. У поезії Д. Павличка «Жаль» психічний смисл становлення маскулінності через відкидання материнської опіки оприявнений в інтрадієгетичній ситуації: хлопчик заблукав у лісі, тобто зазнав випробування «смертельною небезпекою»:

Послала мати по гриби хлопчину,
І в темнику він загубив стежки. <...>
Коли стемніло, він почав кричати.
Злякався голосу свого й замовк.
В його сумне обличчя звідусіль
Вдивлялась ніч очима ведмедиці.
Збудився жаль у молодій душі
За матір'ю, за сонцем, за дитинством,
Та скаржитися не було кому [339; 459].

35 На думку Г. Бібрінг, ворожість синів до матері зумовлена трансформацією едипового комплексу в сучасній постпатріархатній родині: за усунення від лідерства в родині батька його функції перебирає мати. Її домінуюча позиція, а також надконцентрована лібідозна увага до сина як настійливий інцестуальний заклик тиснуть на його его, продукуючи страх і його можливі наслідки – мазохістське самодеструктивне упокорення матері й не менш самодеструктивну агресію проти неї [цит. за 373; 205 – 206].

Почуття суму, жалю хлопчини / ліричного наратора в поезії, ситуаційно зумовлені страхом, самотністю, а психічно – необхідністю відмовитися від матері, сублімативно раціоналізують сепарацію від неї й супровідні негативні почуття гніву, образи, тривоги, страху.³⁶ Полегшує сублімацію едипового досвіду в поезії Д. Павличка визначений дитячий вік героя. Смісл протиставлення – «Не вмер той хлопчик, та його немає» – полягає в «переродженні» героя після «ініціації». Однак акцентоване в назві твору почуття жалю означає, що він сприймає вимушену сепарацію від матері як болісну психічну травму.

Мотив сепарації від матері розгортається й шляхом проекції на її образ власного небажання розриву, тобто материнській фігурі приписується бажання втримати ліричного героя біля себе, завадити йому «стати чоловіком». Материнські почуття любові й турботи про дорослого сина трактуються за такої проекції як нав'язлива опіка. У змістовому епіцентрі поезії В. Свідзінського «Аби заснув, приходиш крадькома...» – переживання загрози бути звабленим, «захопленим», «уполоненим», Хоча джерело загрози прямо не назване, ним у вірші є материнська фігура (в архетипному плані – відьма, у психобіографічному – дружина, напружені стосунки з якою, а потім і її смерть, швидше за все, стали каталізатором переносу на її постать едипових переживань – любовної прив'язаності, буквально – залежності, витісненої ворожості через страх самовтрати й провини за ворожість). У її зверненні до ліричного героя розгортається заклик повернутися в лоно любові, затишку, усамітнитися від світу.³⁷ Психічна необхідність опиратися регресу зумовлює негативізацію материнського заклику – через підозру в його підступності: з розгортанням ліричного сюжету увиразнюються демонічні конотації материнського образу через деталі осикового частоколу, який звабниця поставить навколо сплячого (осика асоціюється з відьомством), її намір навести «пристріща, урочища, уроки» на тих, хто стане на заваді, що презентує її як чарівницю, відьму (утілення архетипу Злої Матері), зрештою, через її пряму погрозу більше не відпустити героя («– Не вийдеш більше, мій мурашку білий!» [407; 176]), що

36 На пов'язаність з матір'ю ініціаційної екстремальної ситуації вказують, по-перше, деталь, що хлопчика послала в ліс саме мати, тому вона є «винуватицею», що дозволяє виплеснути гнів на неї (архетипну фігуру Злої Матері тут презентують образи «ночі», «ведмедіці»), а по-друге, пряме називання материнського образу як «відеу тнього» об'єкта бажання, його «сусідство» з образами сонця й дитинства оприявнює інфантильну туго за доедиповою материнсько-синівською любов'ю.

37 Архетипно-символічним материнським «простором», куди кличуть героя поезії В. Свідзінського, є темний ліс – «А йдім же, любий, в темне муравинце, / Що серед бору, в виярку дрімучім, / Під соснами...», а також сон як метафора спокою, комфорту, відпочинку, забуття – «Ні погляду ворожого! Де глянеш, / Поду шечки отласові лежать, / Обійме сон – і мирно ти заснеш» [407; 176]. За такою архетипно-символічною «топографією» приховані бажання й страх ліричного героя повернутися до материнського першосвіту-як-небуття. У змісті поезії прочитуються материнський іншестуальний заклик і зусилля ліричного суб'єкта йому протистояти. За Т. Бібрінг, захистом від іншестуального спокусу є проекція страху, породженого забороненими бажаннями, на материнську фігуру, яка стає не лише звабницею, а зрядядям покарання / кастрації. Жахлива, загрозлива фігура матері природно викликає сильну синівську ворожість [595].

актуалізує семантику смерті. Ситуація сну, у якій відбувається зваблення, переводить ліричний сюжет у поле психологічної інтерпретації, отже, смисл поезії полягає в конфлікті едипових бажань героя – бути з матір'ю-коханою та віддалитися від неї задля порятунку своєї мужності.

У поезії В. Симоненка «Собі самому» почуття залежності від материнської любові й опіки, що блокує становлення макуліності, виражене без міфопоетичного коду – у межах наративізованої проблеми стосунків матері й дорослого сина: «Вже два десятки стукнуло хлопчині, / І вже під носом натяк є на вус, / Лише для мамі я в одному «чині» – / Як був малим, так, певне, і лишусь» [416; 129].³⁸ Психосимптоматика едипової фіксації на матері, властива ліриці В. Симоненка, умотивовує відсутність демонізації материнської фігури чи ворожих випадів проти неї, однак не виключає невдоволення, роздратування сина через її заваду його змушнінню («Чомусь лиш мамі вірити не хочу, / Що завжди я дитиною лишусь»). Отже, наративізація в ліриці материнсько-синівських стосунків як любовно-конфліктних, живлених різноспрямованими потягами – лібідозним та сепаративним, їхня проблематизація як таких, що безпосередньо пов'язані з набуттям маскулітної ідентичності, відбиває маскулітну едипову ситуацію, отже, маркує відповідний їй тип ліричної свідомості. Вона реалізована в маскулітній техніці кодування едипової психосимптоматики (у міфопоетичній образності, в імперсональному наративі, у переадресуванні власного лібідозного бажання), зумовленого індивідуальною й культурною цензурою, побоюванням оприлюднити «нестійкість» власної маскулітності.

Маскулітний едиповий сепаратизм і підсилений ним кастраційний страх актуалізують архетип Злої Матері в розвитку мотивів жіночої (материнської) жорстокості, смертельної загрози від жінки (матері). У поезії В. Свідзінського «Іду-поїду на бистрім коні...» циклу «Зрада», наприклад, у фольклорно стилізованому діалозі визволеної з полону князівни (аналогу материнської фігури) та хлопця-визволителя, зокрема в її трикратно повторених запитаннях «Ти мене любиш?» і ствердних відповідях героя, актуалізується психічна ситуація жертвового служіння сина матері. Лібідозна «залежність» сина в цій ситуації акцентується й сюжетною перипетією – порятунком князівни дванадцятьма героями («помножений» аналог ліричного Я, що символізує бажаний маскулітний потенціал).³⁹ Із ліричного сюжету поезії витікає, що любовна відданість загрожує герою смертю: переконавшись у його почуттях, князівна трикратно просить його віддати радість, силу, мужність. Так метафорично окреслюється мотив кастрації героя, відтінений і

38 Значущість цієї поезії для самого автора підкреслена тим фактом, що її наведено повністю в листі до Іллі Бердника від 27 грудня 1956 р. [цит. за 38; 7 – 8].

39 За психоаналізом, порятунок жінки / матері є поширеним маскулітним едиповим бажанням, бо втішає: а) інверсією материнсько-синівських стосунків, де мати залежить від сина; б) ідентифікацією із сильним батьком, який рятує матір, значить, оволодіває нею.

фактом втрати ним своїх одинадцяти побратимів, тобто буквально – ослабленням маскулінної потенції. Образ князівни, який набуває архетипних рис Злої – каструючої – Матері, демаскується як ворожий, підступний, демонічний: «Показала зуби як ікла, / Засміялася, свиснула, зникла» [407; 137]. Отже, смисл цієї поезії з циклу «Зрада»⁴⁰ (названого, як і поезія Д. Павличка «Жаль», за домінантним едиповим почуттям, що вказує інтерпретаційний керунок) розкривається в переживанні ліричного суб'єкта ворожо-сепараційних настроїв через загрозу втратити маскулінність (і цілісність власного Я) унаслідок любовної залежності від материнської фігури.

Міфопоетичне кодування материнського «простору» в «Баладі» (з циклу «Світлість») Ю. Липи продукує негативні конотації через символічні топоси безлюдного лісу, «невеселої і смутної» хатинки. Образ відьми, у якому втілено архетип Злої Матері, у поезії однозначно негативний через бестіарну аналогію: «Стрепенулись чорні птиці, / Вовком скаче відьма в ліс» [263; 67], «Влада» відьми символічно долається, бо вона втікає. Образ-антипод, наснажений архетипом Аніми, – ув'язнена відьмою блакитноока молода королівна. Опозиція жіночих образів у парадигмі «старість, демонічність, потворність, ворожість» та «молодість, сакральність, благість, краса» має чіткий аксіологічний смисл, символізує психічний поступ ліричного Я від інфантильної стадії, позначеної владою матері, до сформованої маскулінності (Королівна-Аніма асоціюється з образом дружини, бо врятована героєм і належить йому).⁴¹

40 Мотив підступної жіночості, як і мотив довічної туги за втраченою коханою, дослідники поезії В. Свідінського трактують на основі біографічних фактів в розлучення поета з дружиною. Така їхня інтерпретація підтвержена й присвятою їй окремих поезій та збігом деталей. Однак, не заперечуючи очевидні біографічні стимули у творчості митця, не можна залишити без уваги домінування різних іпостасей материнського архетипу – від щедрого, любовно розпростореного на весь світ («Не в бога смерті...», «Старезний сад стоїть...») до загрозливого, смертоносного («На західних полях...», «Де улітку укрили...», «Відколи сховав я...»). Його поляризація в ліричній свідомості загострена саме в силу значної енергетичної потужності; ворожість материнської фігури нагнітається її забороною, до смерті подібною звабою. Поширені мотиви – поява мертвої коханої, образ якої метафорично синтезує смертностістю зваби (наприклад, «Ти увійшла нечутно...»), та бажаного регресу до «материнських глибин» – насолоди, спокою, смерті, що лляються ліричного героя й перетворюються в його очах на жахливу материзму. Фіксація на материнській фігурі дозволяє трактувати мотив підступності жінки як «варіацію» теми Лихої Матері.

41 У циклі Ю. Липи «Світлість», де пунктирно транслюється переживання душевної гармонії – «світло людської душі, що звільняється від житейських спокус» [363; 7], постає образ обраниці, аморфність якого («ти є скрізь», «світ – жіночість незрівнянна / У вірності, що світлом є» [263; 72]) вказує на його інспірованість Анімою. У такому інтерпретаційному ключі зміст «Балади» з цього циклу віддзеркалює психоситуацію становлення маскулінної ідентичності, ключем до розуміння якої є теорія К.-Г. Юнга про трансформацію материнського архетипу в Аніму зі зміною ворожості на любов і здобуттям у такий спосіб можливості будувати подружнє життя, вільне від лібідозної залежності від матері. Однак навіть за умови успішної сепарації й розв'язання едипового комплексу почуття сина до матері часто профілюються на інтимне життя й ставлення до жінки-як-Іншої, бо інфантильний (едиповий) вибір лібідозного об'єкта, за З. Фройдом, скеровує його сексуальні пріоритети й у час статевого дозрівання [511; 320]. За С. Фанті, «любовні спроби – це спроби відвоювати світ, що <...> зродився з любовно-інфантильним витісненням, найбільш привабливим полюсом якого є мати», отже, «любов виникає з ядра материнської фіксації» [494; 228].

Маскулінна едипова ворожість до матері, фігура якої архетипізується як підступна, зла, «каструюча», всесильна, зумовлює її аналогізацію з Долею (Мойрою) та зі Смертю в культурному, передусім міфологічному, дискурсі. У ліриці, де активізується фольклорна матриця, також наявна ця аналогія (наприклад, «...а там сидить смутонько / як батенько / а смертонька / як матінка» (Т. Мельничук «При лихій годині...»)), Танаталізація материнського образу в маскулінній психіці часом проєктується й на образ жінки, коханої. Поширена в ліриці рефлексія жорстокості жінки, її злих намірів і дій енергетично живиться маскулінними едиповими почуттями ворожості до матері й кастраційного страху, спонукою сепарації від неї.⁴² Ці переживання можуть бути екстрапольовані на образ жорстокої жінки, імпліцитно втілені в мотиві її розплати жорстокістю за любов (як-от у поезії «Коли в твої очі дивлюся...» П. Тичини). У ліриці Д. Павличка типаж жорстокої жінки наявний у низці творів, зокрема «Коли ми йшли удвох з тобою...», де лірична адресатка, безжално стоптавши пшеничні колоски, викликає неприємні, дратівливі переживання ліричного наратора, який проєктує її жорстокість і на власну персону: «...мені тоді здалося, / <...> Що то любов мою безмежну / Стоптали так необережно» [339; 125].⁴³ Психостратегія сепарації від жінки (матері) як своєрідного любовного «магніту», що загрожує Самості суб'єкта, тому постає жорстокою, «каструючою», оприявлена в поезії Д. Павличка «« – Ми будем просто як товариші...»» в деталі гострих жіночих підборів. Ця деталь означає загрозу й водночас привабливу жіночість – «Мов по душі простеленій моїй, / Ти йшла на гострих каблучках високих». Ліричний наратор поезії «Чого ти мною так гордуєш...» погрожує нещирій коханій «вирвати серце своє» й віддати його матері, яка «знайде ліки». У такому ліричному «сценарії» синівської фрустрації материнська фігура розщеплюється: негативні почуття образи, болю пов'язуються зі зрадливою коханою.

42 У світовій культурі представлений тип жорстокої, злочинної, підступної жінки – Пандора, Цирцея, Юдиф, Саломея, на який вочевидь спроектовано маскулінну агресію до Іншої, переважно спричинену фрустрацією. У ліриці часом знаходять вираження гнів на кохану, яка розлюбила, і помста їй за це (Г. Чупринка «Білий гарт»).

43 Підспудний зміст цієї поезії Д. Павличка раціоналізований в ідеї цінності хліборобської праці: син хліборобів природно болісно реагує на зневагу своєї обраниці до хліба. Однак дрібничковість «проступку» дівчини не співмірна його наслідкам у душі ліричного Я – утраті любові. Глибинні психічні причини зміни ставлення до обраниці в тому, що герой асоціює себе зі стоптаним жіночою пшеничним колосом – і не безпідставно, бо в міфосвідомості колосся, народжені землею (матір'ю), є символом сина, якого має бути повернуто як жертву землі задля нового народження [318]. Ця міфологія розкриває «віяло» смислів: а) перспектива «бути повернутим» у материнське лоно за аналогією повернення колоса землі для героя рівнозначна «розчиненню» в любові до жінки (її названо в поезії «моя струнка, солодка згубо»); б) небажання героя «втратити» себе, «розчинитися» в любові, тобто бути принесеним у жертву; в) пошук наснаги для «опору» любовній залежності в активізованому ситуацією топтанні колосків в страху злої, каstrуючої матері; г) перенос ворожості до неї на жінку як джерело загрози любовної «залежності». Ці смисли завуальовані й в дуже подібній за сюжетом поезії В. Свідзінського «Потопаю сонце за життями...»: обраниця, звинувативши ліричного героя в холодності, «несвідомо» рвала колоски, і він відчув (прямі наслідкові зв'язки опущено), що «погасла радість межки нами», погасла любов.

вмотивовуючи розрив із нею, а образ матері ідеалізується як утілення безмірної любові. Показово, що так само розщеплено материнську фігуру на образи відданої матері та підступної коханої в «Легенді» М. Вороного.

Експлуатація в ліриці образу жорстокої, загрозливої жінки корелює з мотивом бажаної розлуки з нею, смисл якого наснажений маскулініними едиповими любовно-сепаративними почуттями до матері. Ситуація розлуки поширена в поезіях П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, Д. Павличка, Б. Олійника, М. Вінграновського, В. Стуса, О. Ірванця та ін., де семантично розкривається як своєрідна «помста» жінці за гнітюче для маскулінного психотипу почуття любовної залежності. Маскулінна поетикальна стратегія рефлексії розлуки з жінкою полягає в акцентуації: а) відсутності / мінімального рівня психічного дискомфорту від переривання стосунків («Я піду – і, може, більше не прийду» (М. Рильський «Яблука допіли...» [375; 117]), «Ти відійшла, й ні смутку, ані туги / Я не зазнав» (Юрій Клен [209; 69]), «Я все давно позабував, / і в сні чужі не набивався» (І. Малкович «Не озирайчись» [280; 114])); б) почуття реваншу над покинутою жінкою (наприклад, герой «Парубоцької балади» Б. Олійника зловтішається розкаянням своєї невірної обраниці: «Ще не раз ти, Чурайвно, / Скрикнеш чайкою осінньо, / Коли я попід твоїм вікном <...> / Пролечу красивим чортом, / Хрещений весільним рушником» [329; 159], тинь цього почуття є і в його поезіях «Я проходжу...», «Був я в вітром...»); в) епізодичності, серійності, короткотривалості інтимних стосунків (як у «Прощальному романсі» О. Ірванця, його вірші «У нас ще так багато нас – без нас...»). Сильові засади цих віддалених у часі поезій несуттєво впливають на артикуляцію готовності ліричного на-

44 У збірці М. Рильського «Під осінніми зорями» (1918, 1926) загалом поширений мотив легкої розлуки з коханою: «Ти пішла, як тинь бліда, / Тинь нездійсненої долі», однак ліричний герой не страждає, бо «хто ж, дурний, за твм рида / Що давало тільки болі?» («Останнє»), «... Я так люблю з коханою балакати, / Прошайчись – прошайчись навкі» («Я так люблю...» [375; 85, 332] – ця поезія лишилася поза названою збіркою). Несерйозність, «хвилинність» любові ліричного героя поезій «Ясно осики шумлять...», «Забула про мене давно ти...», «Розцвілися садки й одцвіли» та інших цієї збірки відбивають ще ювенільний погляд на любов, зокрема її компенсаторне бажання помститися обраниці за зневагу – останню зазнав ліричний герой дебютної збірки «На білих островах» М. Рильського. Заперечення кохання однак врівноважується тугою за ним, тобто є компенсаторним для ліричного Я, любовні враження, вочевидь, є для нього важливою віхою особистої історії (один з лейтмотивів збірки «Під осінніми зорями»). Відчутно, що переживання сильної любовної залежності від жінки ліричного героя названих збірок М. Рильського породжує тривогу й бажання звільнитися від кохання. Ліричний герой В. Сосюри у ситуації ініційованої ним розлуки з жінкою також бере реванш за своє не цілком успішне кохання, де він – «не перший» («Золотий ведмедик», «Моє сльиво погасло навкі...»), «не коханий» («Небо і хмари...»), «Тебе любив, як вітер небо...»), покинутий («Ганна»), отже, фрустрований у своєму любовному потязі. Відсутність фігури суперника, мотивації втрати кохання в усіх цих поезіях указує на те, що переживання фрустрації в ліричній свідомості породжені не пережитою ситуацією, а психічним (едиповим) досвідом – «І плакати хочеться мені, / немов ображеній дитині», – діагностує герой цей свій стан («Цвіте садок...» [426; 140]). Закономірно, отже, що ліричний герой В. Сосюри 1920 – 1930-х років – «рекордсмен» з розлучень, він легко кидає пасій, навіть із його дитини, не приховує своїх зрад, реваншистських почуттів («Не скажу я ні слова в останнє...», «Дівчина на розі», «Озеро і клени...», «Ти прийшла», «Пролетіли роки», «Пам'ятаю той вечір останній...» та ін.).

ратора розлучитися з жінкою, відчутно декларативну й реваншистську. Відображена в ліриці компенсаторна психостратегія переривання інтимних стосунків спровокована едиповими нюансами маскулінної психоситуації: а) прагненням до незалежності (від жінки, родини, стосунків); б) амбівалентним ставленням до жінки-як-Іншої, потяг до якої межує з дистанціюванням від жіночого світу; в) схильністю до полігамності; г) виконавчою «тривожністю», бо страх «не задовольнити» жінку (подібно до едипового страху «не задовольнити матір, за К.Хорні) блокує любовний потяг (іншими словами, краще розлучитися, ніж осоромитися).

Любовна драма ліричного героя М. Семенка у збірці «П'єро кохає» розгортається за маскуліним едиповим сценарієм. Психічно комфортним для героя є переживання фрустрації – «Мені подобається коли вона холодна <...> може тому серце моє мусить розбитися» («Наші відносини») [409; 91], адже його любов спалахує лише в ситуації розлуки, а в час щасливого єднання коханців страх близькості з жінкою (материнською фігурою) штовхає його до руйнації взаємин – «Після кількох днів щастя <...> знов почувую радість муки, радість злосастья. <...> Знову дні туги, розпачу хвилі болючі – / найбільш їх люблю я. <...> Тугу, муку люблю я» («Павзи») [409; 105] – у якій він знов-таки розкаюється – «Я не вірю, щоб усе скінчилось, / хоч я сам скінчив» («П'єро сентименталить») [409; 95]. Ліричний герой М. Семенка з маскулінних позицій проголошує: «Кохання не любить щирості – / кохання любить гру» («Зорі реклям») [409; 129].

У ліриці різних років М. Вінграновського маскуліна психостратегія переживання розлуки з коханою виражена в підозрі жіночої підступності, зрадливості й жорстокості, у гніві на себе й жінку за допущену любовну «слабкодушність» та розкаянні в цьому: «Дорогоцінні дні я біля тебе знищив, <...> / Мене ти зрадиш й викинеш на смітник, / Як знуду за тобою навісну» («Ти плачеш. Плач...») [56; 76]. Ліричний суб'єкт його іншої поезії намагається «втекти» від любовного «полону»: «Я божився, клявся я вокзалом / Утекти, але втекти не міг» («Що сама тоненька...») [56; 362]. В інтимній ліриці М. Вінграновського на тему розлуки транслюється властива фемінінному фенотипу зацикленість на любовному об'єкті, що реалізується в притаманній фемінінній техніці письма наративізації власного душевного болю: «Переживу, Перечорнію, / Перекигичу. Пропаду. / Зате – нічого. Все. Німію. / Байдужість в голови кладу» («Не руш мене, Я сам самую») [56; 286]. Психічний конфлікт між болем та необхідністю його приховати, оприявленний у цих рядках, – промовистий симптом маскулінного переживання любовної фрустрації, онтогенетично пов'язаної з фрустрацією лібідозного потягу до матері, наслідком якого є сепарація від материнського та супровідний комплекс негативних

почуттів. Цей симптом зумовлює варіативність переживання любовної розлуки й у ліриці В. Стуса.⁴⁵

Часом маскулінна стратегія збереження душевної незалежності від коханого об'єкта й легкої розлуки з ним утілена в ліриці жіночого авторства, наприклад, у поезії Л. Костенко «Моя любове!...», а саме: у зверненні ліричного Я з таким проханням до Любові (об'єкта кохання, «загрозливої» любовної пристрасті) – «Лиш не зроби слухняною рабою, / не ошукай і крил не обітни! / Не допусти, щоб світ зійшовся клином, / і не приспи, для чого я живу» [229; 315]. Маскулінні моделі художнього мислення також виявляються в ідентифікації ліричного Я з предками-чоловіками, які легко залишали коханих заради війни, – «бо кості перевернуться в гробницях / гірких і гордих прадідів моїх. <...> / І їх жінки хапали за стремена, / та що поробиш, – тільки до воріт». (Маскуліну «атмосферу» цієї поезії Л. Костенко у виразнюють концептосфери влади («сонця древня булава»), боротьби, війни («жорстокий клекіт бою», «дзвін мечів»). Любов – підступна Даліла – і в поезії Л. Костенко «Я дуже тяжко вами відболіла...»: вимушене й на позір холодне прощання з коханим переривається розпачливим зойком: «І як ми будем, як тепер ми будем?!» [229; 278]. Балансування між маскулінною розсудливістю та фемініною залежністю від любові (про важливість цього почуття у фемінінній свідомості йдеться в розділі 5.1) характерне для ліричної героїні її поезії «Я кину все...», яка зізнається, що «гине / моя душа, задивлена в чужу. / Так ніжно, так беззахисно, так віддано, / так всупереч тверезому уму» [230; 256]. У феміноцентричній поезії О. Слоньовської («Лист», «Ти не найкращий!», «Листя скрізь!», «Вихолоне недопита кави...» та ін.) фемінінна стратегія реального / мнемонічного збереження стосунків з коханим об'єктом також комбінується з маскулінною сепаративною стратегією, що, очевидно, видається ліричній героїні більш вигідною, зручною в патріархатному світі, або такою, що дає сатисфакцію. Отже, варіативність, симбіоз маскулівної та фемінівної стратегій рефлексії розлуки з коханим об'єктом у ліриці зумовлені:

45 Очевидна навіть попри герметичне письмо фіксація на матері – один з психостимулів лірики В. Стуса (див. [548], [550]) – енергетично насажує переживання розлуки з коханою, крім того стимульоване автобіографічно (болісний розрив поета з О. Фроловою). Якщо лірика (як і сон) «доповнює» відсутнє (і бажане), то поширений мотив розлуки й численні «сценарії» його художнього втілення в поезії В. Стуса симптоматизують його власні сепаративні прагнення, які «не реалізуються» внаслідок психічної невіддільності від материнської фігури. Ці «сценарії» такі: а) самовдоволезна констатація своєї незацікавленості в стосунках (як у ранній поезії «У поведілок зустрівся з дівчиною...» [444; 198]); б) мазохістська саморуїнація й біль: «...розлуки рвав, як обривають жили / атланти териконів і тачок» («Потоки» [447; 303]), поєднані з люттю до колишньої коханої («Я тебе кулаками – ждатиму <...> кулаками в подушку...») («Не відповідаєш? Мовчиш? Заціпило?») [444; 118 – 119]); в) шляхом імітації феміного любовного нарративу у виразі переживання туги за втраченою коханою особою, страху надокучити їй своїми спогадами про любов, зокрема в поезії «Вже котрий це до тебе лист», «Гендерний перформенс» тут камуфлює чоловіче бажання повернути любов, безпосереднє вираження якого суперечить маскулівній сепаративній едиповій стратегії та гендерним стереотипам.

а) інвертованою едиповістю, що в маскулінному психотипі блокує сепарацію від матері, а у фемінінному – стимулює засвоєння маскулінних моделей поведінки;

б) культурними нормами: маскулінна сепаративна політика стримується прищепленими цінностями «вічної» любові, міцної родини тощо, а фемінінна консервативна політика пролонгації любовного зв'язку під впливом феміністичних, емансипаційних тенденцій мімікрує під маскулінну.

Маскулінну стратегію сепарації сина від матері, транспоновану у сферу його інтимних стосунків з жінками, презентує в ліриці *мотив платонічної любові*. Психосемантика цього мотиву – заміна забороненого сексуального потягу дозволеним платонічним, тобто компроміс між необхідністю сепарації від жінки (матері) та збереженням любовної гармонії з нею в «безпечній» асексуальній царині. Таке психічне підґрунтя має цей мотив у ліриці В. Симоненка. Наприклад, у поезії «Чорні від страждання мої ночі» транслюється бажання ліричного суб'єкта бути біля коханої («Я тебе не хочу обминути, / Я тебе не смію обійти»), але в ролі охоронця її цнотливості: «...моє прокляття очманіле / Упаде на тім'я дурням тим, / Хто твоє солодке грішне тіло / Оскверняє помислом гидким» [416; 113]. Едипові підвалини вираженого в поезії платонічного почуття до коханої, на споді якого відчитується однак лібідозний потяг,⁴⁶ підкреслені ще й метафоричним звертанням до неї – «мамо моїх радощів і мук!», що підтверджує проєкцію в маскулінному психотипі образу матері й стосунків з нею на інтимне життя. Ліричний суб'єкт поезій В. Симоненка «Дотліває холод мій у ватрі», «Я і в думці обняти тебе не посмію...» налаштований на платонічні взаємини. В останній поезії повторена лексема «посмію», «смів» асоціативно вказує на підпорядкованість героя жінці (матері), його пітет, страх зближення, що озвучені у фразі – «Навіть в снах я боюсь доторкнутись до тебе, / Захмелить, одуріти від твого тепла». Компроміс між страхом і сексуальним бажанням ліричний суб'єкт поезій В. Симоненка знаходить у платонічному коханні як безстроковому «відкладанні» сексу: «Я кохаю тебе. Мені більше не треба, / Адже й так ти мені стільки щастя дала» [416; 129].⁴⁷ У фразі «Я люблю тебе просто – отак, без

46 Сексуальне бажання суб'єкта оприявнене в поезії В. Симоненка через асоційовані із сексуальною насолодою епітети «солодке грішне» (тіло), деталізацію еротично привабливих зон жіночого тіла – «Стегна твої, брови і рамена, / Шия і вогонь тендітних рук» [416; 114], однак воно блокується сакралізацією образу коханої – «Все в тобі прекрасне і священне».

47 Як і наведені тут міркування, фраза «мені більше не треба», де «більше» – евфемізм сексу, оприявнюють далеко не безжорстливе маскуліне ставлення ліричного суб'єкта Симоненкових поезій до любові, сексу як «зиску», того, що жінка має «дати», суттєво підважуючи, зокрема, трактування Г. Юзків мотиву платонічної любові у творах митця як прояву морального максималізму, як «петраркізму» [584; 272]. Мотив нералізованого, нещасливого – «відкладеного» – кохання постає еквівалентом платонічного й інтенсивно розгортається в ліриці В. Симоненка («Ну скажи – хіба не фантазію», «Я дивлюся в твої перелякані очі», «Ніби краплі жовті...», «Не дивися так печально», «Є в коханні і будні, і свята», «Ти до мене прийшла», «Я юності не знав», «І чудно, і дивно кось» та ін.). Його частотність наводить на думку про мазохістське самоприниження ліричного суб'єкта, зокрема й перед фігурою жінки (матері), що суттєво послаблює його маскулінні позиції.

надії, / Без тужливих зітхань і без клятвених слів» актуалізується мотив нереалізованого кохання, що теж означає «відкладену» любовну злуку з жінкою (матір'ю). Часом ліричний суб'єкт відчуває полегшення, бо усунуто привід для внутрішнього конфлікту між бажанням і страхом. Наприклад, припущення ліричного героя поезії «Буду тебе ждати там, де вишня біла...» – «Може, ти не прийдеш [на побачення], лаяти не стану» – дає йому надію на плекання іншої – фантазійної, платонічної – любові, живленої єдиновим лібідозним потягом до матері: «Буде мене пестить нічка одинока, / Буде мене тішити, лагідна та люба, / Цілувать у щоки, розвівати чуба», «...не тебе я жду, / Жду свого кохання в білому саду» [416; 176]. Відзначена вище фіксація на матері ліричного суб'єкта поезій В. Симоненка блокує сепараційний процес, орієнтує його на пошук компромісу між лібідозним бажанням і необхідним становленням маскулінності, що в проекції на інтимні стосунки означає вибір платонічної любові, налаштованість на нереалізовану («відкладену») любов [556]. Наративізація цих устремлень ліричного Я в поезії В. Симоненка гранично відверта, «оголює» психічні підвалини, а також слабкі, уразливі аспекти особистості, тому слабо корелює із засадами маскулінної техніки письма. Швидше, письмо В. Симоненка має риси інфантильного: дитинна наївність, щирість, експресивність виразу любовних почуттів, напевне, є «слідом» фіксації на матері й «відкладеної» маскулінності.

Страх жінки й любовної залежності зумовлює «відкладання», уникнення любовних взаємин і в поезіях Т. Осьмачки «Станси», де ліричний герой у гнітючому настрої, бо впевнений, що «дівчина не прийде знов» [334; 164], просить сонце швидше закінчити день, щоб зустріти (органічнішу його душі) «ніч німу», та «Роза», де конфлікт між потягом до жінки й страхом веде до фрустрації: «А я ішов і плакав у тумани, / схиливши душу в сіру даль, / не знаючи, кого було – чи панни, / чи квітки кинutoї жаль» [334; 213]. У цих та низці інших поезій митця зі збірки «Китиці часу» реалізована одна поведінкова схема: герой заздалегідь упевнений у любовній невдачі, навіть помазохістськи прагне її, щоб виправдати плотську аскезу (див. с.172). Сексуальний «пунктик» у стосунках з жінками (проекціями материнської фігури) породжений у творах Т. Осьмачки єдиновим комплексом з його любовно-провиною-відчуженням до /від матері, у результаті чого любовні стосунки попри пристрасне бажання вибудувати неможливо. «Самопрокляття» провини перед матір'ю, тобто добровільне зречення всіх життєвих радощів, передусім сексуальних, є психічною самокастрацією.⁴⁸ «Ріплей» фрустраційного

48 Єдипова симптоматика підтверджується окремими нюансами психобіографії Т. Осьмачки – відчуженням від матері, його почуттям провини перед нею, адже народження сина відібрало в неї слух, депресивністю його світовідчуття, відзначеними в студії «Танцююча зірка Тодося Осьмачки» Н. Зборовської. Вона не омине й мотиву сексуальної агресії в прозі Т. Осьмачки, де українське жіноцтво (і вся Україна-мати) терпить гвалт чужинця-Іншого чи його посіпак, проти якого безсилі постати герої-протагоніст [157; 42, 45]. Хоча тема проекції на материнську фігуру України синівського еросу розглядатиметься нижче, принагідно зауважимо послідовність відмо-

«сценарію» в ліриці Т. Осьмачки зраджує едипову фіксацію на матері, що виражається в покайній самодеструкції, а саме – у втечі від любові в граничну самоту (нелюбеність), у творенні картини світу-пекла, до якого навіки прикуте ліричне Я. Н. Зборовська акцентує на домінанті помсти в прозі митця [157: 45], у ліриці ліричний герой також мстить – собі.

Отож маскулінна поетикальна стратегія виразу негативних почуттів до материнської фігури ґрунтована на психічній необхідності сепарації, відмови від любові до неї задля становлення маскулінності. Внутрішній конфлікт між лібідозним потягом та його приборканням породжує ворожість до матері в нюансах страху, тривоги, болю, підозри, розчарування, гніву, зневаги, що є і наслідком цього конфлікту, і способом його подолати. У маскулінній техніці письма ворожість до матері (з культурних та психічних причин) кодується за допомогою імперсонального наративу, міфопоетичних засобів. Маскулінній (ліричній) свідомості притаманна проєкція едипових стосунків з матір'ю на інтимні стосунки з жінкою, у яких первинна фрустрація відлунує в бажаннях реваншу, безстрокового «відкладання» інтимного зв'язку, у компромісній заміні сексуальних взаємин платонічними, а страх, гнів і образа на матір (або власна вина за сепарацію) отримують сатисфакцію в рефлексії жорстокості, підступності жінки, у тактиці поверхових, несерйозних інтимних стосунків, в ініціативі їхнього швидкого переривання.

Маскулінна синівська політика сакралізації, ушляхення материнської фігури, служіння / жертвопринесення їй, а також і її негативізації (знецінення, демонізації), сепарації від неї актуальна й у вираженому в українській ліриці ставленні до її чільних аналогів – землі, Вітчизни, природи. Материнська турбота про дитину (сина) часто приписується природним об'єктам, зокрема, у поезіях В. Мисика («Мати осінь»), Л. Талалая («Річка»), Т. Мельничука («Яблуна народила...»)⁴⁹ та ін. В українській ліриці традиційно фемінізує-

ви від любові до жінки на користь матері (Вітчизни) у ліричній свідомості Т. Осьмачки. Ліричний наратор поезії «Майн лібер», їдучи потягом, обирає між випадковою інтрижкою з незнайомкопопутницею (символ інтеграції в чужорідну культуру) та самозаглибленням у гіркі роздуми про трагедію своєї землі (знак «вірності» Україні-матері). Його вибір очікуваний, за зраду він «себе прокляв би і любов» [334: 178], він увиражений і у фінальній максимі, поданій у розгорнутому порівнянні з таким смыслом: якщо добровільно приречений на самогубну жертву її уникає, то піддається остракізму. У поезії «Немає» ліричний герой Т. Осьмачки зізнається, що «перервати рідну пу повину, / що в яже до землі мене, не зміг» [334: 181].

⁴⁹ Образ яблуни має значний потенціал метафоричного кодування материнської фігури (імовірно, через подібність округлих і соковитих плодів до материнських грудей, через асоціативний зв'язок яблука – плоду – з вагітністю, з плотським гріхом праматері Єви тощо). У фемініній ліричній свідомості на матеріалізований образ яблуни спрофільовані почуття, породжені фемініним репродуктивним досвідом і виражені в мотивах материнської жертвовності, готовності боронити дитину: «Як яблуна його [яблучко] колише / Як од вітрів оберіга!» (В. Малишко «Яблуна») [527: 233], «яблуна <...> з усіх сил тримає останнє яблуко, / щоб не віліло в дитину» (В. Китайгородська «Колообіг») [202: 29], «Сутність яблуни / як сутність жінки – родити» – звучить у поезії В. Голобородька, герой якої, не будучи в силах її вгамити, намагався підтримати життя (ідентифікуватися з материнською фігурою) механічно, тому «прив'язував ниткою кожного яблука ніжкою до гілки» [86: 131]. Як і в

ся образ хати в метафоричній проекції на образи жінки, дружини, матері. у зв'язку з материнським архетипом, фемінінними цінностями родинного за-тишку, захищеності, приватності, вітального життєвого простору, що провокує порівняння хати з лоном матері в протиставленні чужому, ворожому простору [234; 337]. Така проекція більше властива маскулінному поетичному мисленню. Персоніфікований образ хати в метафоричній аналогії з жінкою-дружиною ключовий у поезії В. Голобородька «Іноді думки невеселі огорнуть»; «Хато, бачиш – руки немає! / Не погладжу твоє волосся / й восени, що серпнем світає. / тобі з яблук не виплету косу» [86; 40]. В образі хати актуалізовано архетип матері й у поезії В. Симоненка «Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою»: «Ти була мені наче мати, / ти служила мені як могла», де виражено суперечливі синівські переживання вдячності за турботу й провини за «прощання» (сепарацію).

Найбільш продуктивна в українській ліриці, зокрема й ХХ ст., концептуальна метафора мати-земля із семантикою родючості, рідного краю, трагічної жіночої долі, родоводу [234; 326 – 331]. Психічним підґрунтям матеріалізації землі (як планети, як тверді, як родючого ґрунту, одної з природних стихій) є єдипове синівське ставлення до материнської фігури, закріплене в архетипі Великої Матері (див докладніше [558]),⁵⁰ Воно виражене в ліриці у лібідозній інтенції щодо землі, прагненні її «запліднити» (зокрема й через «розчинення» в ній як акт жертвопринесення), боронити її від «ворогів» (інших чоловіків). Експлікація любовного потягу до материнської фігури землі інтенсифікується в українській радянській поезії часів Другої світової війни. Окупація її ворогом стимулювала синівський ресентимент у вірші М. Рильського «Земле, доле моя...», датованому 1942 роком, вибудованому як розмова матері з сином, готовим заради її спасіння на будь-яку жертву («Чи всі квіти й світи покласти / На кремнистому ложі твоїм? / Чи під ноги тобі упасти / Найвірнішим дітям дрібним?»). В активній смисловій позиції тут – архетип Грізної Матері, бо «не квіти» в її «узголов'ю», а «покари й помсти меч» вимагає мати-земля від сина-ліричного наратора, тобто мужності, снаги її захистити: «А вона крізь ніч і крізь муку; / – Ти не смієш тужити по мені, / Настали своє серце й руку, / Задуши свої сльози дрібні» [377; 56–57]. Отже, перед лицем навали ворогів інфантильний син має стати чоловіком, вимушено задля цього «віддаляється» емоційно («ти не смієш тужити по мені») від об'єкта потягу – матері-землі. На прикладі цієї поезії М. Рильського видно, як максимально витіснений

поезіях В. Малишко, В. Китайгородської, яблуко-дитина не повинне відірватися від матері-яблуні, отже, у діях героя поезії В. Голобородька помітні страх утратити матір, протест проти смерті.

50 Ще у свідомості архаїчної людини, як відомо, земля асоціювалася з жінкою-матір'ю через здатність давати життя, годувати (за Е. Нойманном, «усе велике, таке, що охоплює, вмщує, оточує, укриває, захищає й плекає щось мале, належить до первинної материнської сфери» [320; 24]), про що свідчать стародавні культи й ритуали, фольклор, літературна традиція.

за межі тексту деіндивідуалізуючою соцреалістичною естетикою психічний зміст повертається за умов найменшого цензурного послаблення, зміни суспільної ситуації, появи нових викликів, хоча й «раціоналізується» патріотичним почуттям.

Образ землі в маскулінній ліричній свідомості часто уподібнюється до образу жінки, нареченої, коханки з актуалізацією тілесно-сексуальної семантики: «Тендітні руки вогняного Змія / Все рідше пестять персоньки Землі...» (В. Еллан-Блакитний «Вже не прийма земля...» [125; 46]), «Вона [земля] широка, тепла і вагітна» (П. Филипович «Нехай знаходить золоті піщини...» [501; 91]), «Як жінка, / пригортатиме тебе / земля – відчуєш біль / її грудей, / налитих соками» (Б. Бойчук «Довга поема» [43; 36]).⁵¹ Пракорені такої аналогії, помітні й у міфах, фольклорі, не мають «терміну давності», однак еротично-сексуальна відвертість її вираження посилюється в другій половині ХХ ст. із розтабуванням культури.

Ієрогамія (шлюб Неба і Землі), за М. Еліаде, є сакральньо-міфологічною моделлю шлюбно-сексуальних практик стародавньої людини [581; 116–118], у виразне архетипну проекцію материнського та батьківського образів на землю і небо (дощ, вогонь, сонце), живлену синівським психокомплексом. Так, образ розпещеної коханням дівчини-весни в поемі О. Олеса «Щороку» в ієрогамному союзі із сонцем («козак в золотому жупані <...> обпалив її красні уста / Довгим палким поцілунком») набуває смислу розбуялої весняної природи, пробудженої землі, материнська суть якої у виражена в деталях розростання її тіла (євфемічна вагітність) і напливу любовного почуття (фемінінна стратегія його вираження активує переживання jouissance):

Спить вона тяжко, а хвиля її заливає,
 Вщерть переповнює щастям істоту, <...>
 Хочеться дівчині всесвіт обняти,
 Щастям усе напоїти,
 Матір'ю стати...
 Спить вона й чує, що наче рости починає,
 Більше, все більше і більше росте...
 Ось вона стала велика, велика...
 Землю усю зайняла [326; 49].

51 У вірші «Роберт Фолкон Скотт» О. Ірванця фігуру коханої жінки спрофільовано не на рідну землю, а на екзотичну Антарктиду, якою заволодів «суперник»: «Вершина вже взята! Твоя наречена – вагітна!». У фемінізованому образі Антарктиди відповідно до маскулінних засад письма актуалізовані фемініна тілесність і фізіологія («... незаймана, біла, щотлива моя Антарктидо!»), «На другому місяці ходить»), мотив сексуального оволодіння Іншою («Марилось неоднораз, як я на грудях у тебе / Губами / Південного полюсу пипочку пряну спиваю»), мотив чоловічого суперництва за жінку («Не перший, а другий! Не перший – а це головне!»), поляризація жіночого образу, живлена почуттями любові-зневаги («Кохана, жадана, єдина, / зваблива, зрадлива, негідна» [183; 39 – 40]).

Цей самий ієрогамний мотив – «весна запліднена дотиками сонця / лягає на чорнозем» і важко родить – в однойменній поезії Б.-І. Антонича [16; 15]. Земля, що «праматірно-вічно розкрила / Чорноземну укохану плоть», мліє «в обіймах вогнених», уособлює материнський вітальний архетип – «Наречена – Кохана – Нене / ...Весна!» – і в диптиху «Земля» Є. Маланюка [276; 53].

У низці поезій В. Кордуна образ землі полісмисловий: вона порівнюється з нареченою («...земля поміж ними співатиме, / як наречена в позначках весільних бруньок» («Одкровення світла») [226; 36]), з пошлюбленою жінкою, яка віддається пестошам («Земля пошлюблена і сторада, <...> / підставляє груди чутливі / під ласки рук / і людських, і незримих»), з жіночим лоном, що розкривається в сексуальному акті («чуєш, земля натхненна / розверзається трепетно під тобою» («Земля натхненна») [225; 86 – 87]). Хоча в поезії В. Кордуна «Земля натхненна» поряд з фемінізованим образом землі зривають і маскулінізовані образи її «сексуальних партнерів» – вітру («бородатий і сіверкий»), світила («весілля весни і світла»), «хтиво ревуть сонцеокі тури»), експлікується й едиповий мотив любовного поклоніння ліричного Я землі-матері – «Я землю цілую / і поринаю у темінь».⁵² Любовне бажання, адресоване матері-землі, символічно реалізоване в поезії В. Кордуна «Земля натхненна» за допомогою образу «зродженої землею» жінки, яка є легітимним «замінником» бажаної, але не доступної Землі-матері: – «Земля і ця земнозроджена жінка – / дві мої ночі незабутні» [225; 89].

Маскуліні стратегії фемінізації (матеріалізації) образу землі, об'єктивзації її сервільної «тілесності» й репродуктивних функцій зафіксовані у вірші Г. Турелик «Число»:

А ще вона тонка і ніжнокора,
мов любляча – не люблена – жона.
Своє насіння у її покору
ти кинеш – і прийме його вона,
аби цвісти, вагітніти від тебе,
стікати соком лона і зела [527; 467].

52 Образ «поринаю у темінь» у поезії В. Кордуна матеріалізує бажання «розчиннитися», «злитися» з рідною землею й симптоматизує психічний регрес до материнської доедипової стадії. Вираз цього бажання зафіксований і в інших українських поезіях: «...притомлений Котигорошко, / Я на груди землі упаду» (А. Малишко «Я сорочку знайду вишиванку...» [277; 140]), «Паду в траву – в благословеннім лоні / землі своєї спокій віднайду» (В. Стус «Упали роси на зелені вруна» [448; 270]). Мотив цілування землі у загаданій поезії В. Кордуна відлунує й у фразі з поезії Т. Мельничука «Земле, цілую твій поділ» зі збірки «Князь роси» та в його поезіях «Народження», «Мене сонце несе» й ін. зі збірки «Несімо любов планети». Цей мотив явно сублимує маскуліне едипове любовне поклоніння матері, спроектоване на образ землі як її аналогу.

Водночас через образ землі, стереотипізований за моделями жіночності тієї доби (земля «спредвіку матір і навек вдова»), лірична нараторка оприявнює свій ідентифікаційний «вибір».

Образ рідної землі насажений архетипом Доброї Матері в ліриці О. Олеся, особливо еміграційного періоду. Туга за батьківщиною підсилена синівським потягом до матері: їхні образи асоціативно злиті в його поезіях «Моїй матері», «Чи вгледжу ще свою країну...», наприклад, «...угледіти б свій край / І голос матері почути». В обох поезіях матрина постать болісно взирає до сина-ліричного героя, а той палко мріє про возз'єднання з нею: «Я скрикну "Матінко!" до неї, / Вона на груди упаде», «Упав би з криком я до ніг» [326; 241]. Почуття блукальця, який прагне на рідні терени, знайомі ліричному наратору поеми «Поворот» М. Драй-Хмари: «я впав в обійми рідної землі / і цілував в нестями / її гаряче чорне лоно» [123; 162]. Якщо у відтворенні материнської фігури землі в текстах О. Олеся більш відчутні фольклорні елементи, то в Драй-Хмариних – архетипно-психологічні, що активізує сексуально-тілесний підтекст і відвертіше транслює лібідозне синівське бажання («хоч би раз поцілувати / жагучими і спраглими устами / твою прекрасну, чарівну, окроплену святою кров'ю / землею!»). Ніжність, любов, готовність до жертвовного самозречення задля матері-землі ліричного героя О. Олеся, М. Драй-Хмари відлунюють і в ліриці шістдесятників. Вдячність за щедрість Землі-планети репрезентує синівську любов у поезії В. Симоненка «Спасибі»: «Я вклонюся землі і скажу їй: / – Спасибі, / що мені ти прослалася, тепла, до ніг», «Легко ніжність мою голубину збагнути», «клаптик щедрості брав я у тебе – / у безмірно багатой мамі-землі» [215; 46]. Материнські конотації в образі Землі-планети експліковані в епітеті «тепла», що асоціюється з теплим тілом матері. Любовний синівський потяг виражено через концептуалізацію ніжності до материнської фігури природи, Землі. Теплота і ніжність – основні складові любовного почуття, адресованого землі та її людям і в поезії Т. Мельничука «Забилося серце вишні...»: «Земленько, будь тепліша! / Люди, будьте ніжніші – / Сильніші! – / Народжується любов» [290; 190], а також у його поезії «Будьмо ніжними». (Про поетикальні паралелі творчості В. Симоненка та Т. Мельничука див. [550], [564]). Водночас бажання материнської ніжності й тепла зраджує регресивну інфантилізацію маскулінного характеру.

Материнська суть землі у виразнена в мотиві народження. Образ землі-породіллі в поемі О. Тарнавського «Сновида» – драматичний: «Земля лежить у вільгості пологів / і замість радості – родіння – стогін...». У «ренесансній» свідомості 1960-х цей образ, навпаки, світлий і наповнений любов'ю: «Яка земля розумна у Карпатах! – / Народжує життя, любов, красу і чорнобрових гуцулок народжує...», – звучить у Т. Мельничука («Картоплю йду копати...») [291; 44]. У його ранньому диптиху «Народження» також постає образ землі,

що дає життя всьому живому, зокрема й геніальним синам. Домінантне почуття вдячності до неї освітлює закодоване в цій поезії переживання гармонійних синівсько-материнських стосунків. У фразі – «... вона не продавалась ні німцю, ні турчину» [290: 40] – прочитується бажана для сина «вірність» матері, яка не віддається іншим. У пізніше написаній поезії Т. Мельничука «Земля навколішках...» на відтворенні материнської фігури – уже в трагічному модусі втрати / повернення її загубленої дитини – позначилася постштійдесятницька суспільно-політична депресія:

земля навколішках до паркану
 віддайте мою дитину
 ... – ото з лопатою стану
 сніг відкину
 візьму на плечі
 понесу на Україну... [291: 143].

Образ знедаланої матері під парканом у наведеній строфі близький, зокрема, до образу матері в Т. Шевченка, матері-України в поемі І. Драча «Смерть Шевченка». В образі її дитини в поезії Т. Мельничука, треба думати, закодовано постать самого поета в час його перебування в пермському концтаборі (із цим місцем асоціативно в'яжуться деталі «сніг відкину», «паркан»). Якщо розгортати далі цю інтерпретацію, то відірваний від рідної землі-матері ліричний суб'єкт постає пасивним, змалілим, беззахисним, адже всі зусилля до його повернення докладає мати.

У значному масиві лірики 1960-х (П. Тичини, М. Рильського, Д. Павличка, А. Малишка, М. Вінграновського, Т. Мельничука, В. Симоненка та ін.) утілено стратегію любовної репарації материнської фігури, що знаходить художнє вираження в поетизації краси землі, розкоші природи, її вітальної невичерпності.⁵³ Захоплення, зачудування красою землі на високому емоційному реєстрі транслюється в поезії Т. Мельничука «Навіщо я?». Гімном земній красі є поезія В. Симоненка «Світ який – мереживо казкове!...», у якій експресивними епітетами вимальовано всю вітальну суть земного світу: «... Пристрасний, збурунений, німий, / Ніжний, і ласкавий, і жорстокий...» [215: 92]. У цій та інших поезіях В. Симоненка оприявнюється «комплекс Антея»⁵⁴ – бажання ліричного героя

53 Серед сучасних поетів, напевне, найплослідовнішим співцем розкоші природи є В. Рябий: у його ліриці різних років хоч у найдрібніших флористичних деталях, хоч у макрообразях на кшталт «дух черемхового виру / несе півонія-земля» («Росогрань») виражаються вдячність, веселода, любов, ніжність до світу, що віддзеркалюють психічний досвід лібідозного задоволення материнськими шедротами.

54 Маскулінний за психосимптоматикою «комплекс Антея» актуалізується також у ліриці М. Вороного («О, рідна земле, лоба моя несе! / Чому, припавши до твоїх грудей, / Я тільки плачу, як дитя ну ж»

наповнитися «силою» рідної землі: «Загруз я по сердце / У землю в'язко. / Вона мене цупко трима, / І хочеться бути дужим...» («Люди – прекрасні...» [415; 124]). Метафора «загруз... по сердце у землю» прочитується як добровільне любовне «розчинення» «сина» в материнській царині, яке однак дає йому силу і любов. У поезії «Земле рідна!...» розгортається застереження невірним «сином»:

Хто тебе любов'ю обікраде,
Хто твої турботи обмине,
Хай того земне тяжіння зрадить
І з прокляттям безвість проковтне! [415; 123], –

що підтверджує актуальність «комплексу Антея» для ліричного Я, вираженого в едиповому почутті «вірності» лібідозному зв'язку з матір'ю й страху покарання («кастрації») за «зраду». Поетизація вітальної сили й краси рідної землі в поезіях В. Симоненка часом виливається в мотив побожного поклоніння їй, реалізуючи маскуліну психостратегію глоризації материнської фігури: «Я живу тобою і для тебе, / Вийшов з тебе, в тебе перейду, / Під твоїм високочолім небом / Гартував я душу молоду»⁵⁵ («Земле рідна!...») [415; 123].

У ранній поезії В. Стуса «Вереснева земля» розгорнуто мотив любовно-го поклоніння щедрій ріллі. Як і в поезіях В. Симоненка, звертання до землі сильно нагадує синівське, на асоціативно актуалізованому образі матері зосереджена вся любовна енергія суб'єкта: «Я до тебе прийду і змовкну. / І нічого тобі не скажу. / Пожур ти мене. / Пожур — / Вже чи лагідно, чи жорстоко» [444; 175–176]. У цій поезії В. Стуса образ землі-матері відтінений почуттями «синівської» провини перед нею, зокрема, за «безпліддя» («Земле рідна! Сором мені — / Що докину до твого золота?»), тривоги не

денне, / А сил не набираюсь, як Антей?» (з «Мандрівних елегій») [64; 96]), М. Драй-Хмари («... як Геїн син, / що всіх героїв перемиг, / почерпуючи свіжі сили / при кожному дотику / до матері-землі, – / яду хом знову окрилатів, / навабрав б знов снаги!» («Поворот») [123; 150]), В. Стуса («Постане, рущачи гріхи кайданів, / Вістуючи повернення, Антей») («Горить гора») [445; 150]), П. Гірника («Бо не сам я – у своїй землі по плечі. / В тій землі, яка не допоможе / Полетіти...») («Добрий вечір, господарю...») [84; 134]), Ю. Андруховича («І лиш земля!... вона така ж – пречиста <...> вона твоя, вона в тобі як шов. / Ти просто в неї глибше увійшов...») («Різдвяні вакації») [13; 71]) та ін. У поезії «Джерело» А. Малишка вдячність підземним джерелам, «рідній глибинній воді», що вапувала «чудесним соком» землі зв'язане покоління синів і до яких можуть припасти ті, хто «стомивсь у дорозі крутобокій» [277; 51], є різновидом «антеєвого» почуття. «Антеєві» переживання до землі-як-матері в дещо відмінних смислових нюансах активізуються в маскулінній ліричній свідомості явно під впливом психічних (едипових), а не суспільно-культурних чинників, хоча й кореспондують з національно-ментальним кодом антеїзму, «характерної для української людини особливої прив'язаності до рідної землі» [89; 84].

⁵⁵ У двох останніх рядках цього катрена оприявлено, по-перше, патронування (землі-матері) над ліричним героєм-«сином», по-друге, уже відзначене вище перенесення на материнський образ землі батьківської функції гартувати Супер-его, адже образ «високочолого неба» має виразні батьківські конотації.

виправдати «материні» надії, тобто «провалити» власне маскулінне ставлення.⁵⁶

«Антеєве» відчуття ліричного суб'єкта себе «сином» землі-матері – «Я виростав. З землі. / І син землі...» – у поезії В. Стуса «Ессе homo!» обертається його невпевненістю у власному маскулінному статусі – «Ні як не можу зросту я дійти / І в зрості зупинитися несила...» [444; 203]. Він наче і здобув «маскуліну владу» над матір'ю-землею («Можу / Спинити річку», «Я можу неба вимірять глибіню, / Як людські груди виміряють кулями»), але вона деструктивна, руйнує її «тіло». Ліричний суб'єкт, що природно, відчуває муки провини, самозневаги: його «серце» – голос совісті – його «звинувачує»: «– Що / Зробив ти доброго в житті своєму? / Спотворив я, / А не перетворив / Велику землю, / З людським серцем схожу» [444; 204]. Але основне, у чому звинувачує себе ліричний суб'єкт і через що він не може «зросту дійти», – це його власна ущербність: «Не можу вивірити / Своєю натурою / Великою любов'ю...». Спокутувальне самоприниження перед материнською фігурою реставрує, як зазначалося, едиповий страх хлопчика не задовольнити матір, бути негідним її, відкинутим нею. Ліричний суб'єкт же прагне любовного злиття з «материнським тілом» Землі – «Щоб відчуть / Биття земної магми», – бо тільки так він здобуде маскулінність, не деструктивну, а любовно-репараційну владу над материнською фігурою: «Земле рідна! / Я виросту! Я піднесусь! / Я зможу / Тебе уберегти!» й зможе «запліднити» Землю-мати, посівши батьківське місце Деміурга: «І тоді / Прозорий / Од любові й доброти, / Я землю виораю⁵⁷ / Для блакитних весен» [444; 205]. «Рациональний» зміст цієї поезії – звинувачення людства в бездумному й байдужому ставленні до Землі-планети – доповнено глибинним, «психічним» змістом – «драмою» синівської любові до матері з ключовим бажанням бути гідним її. Схожа психічна проблематизація стосунків сина із землею-матір'ю в складній комбінації його любові, вдячності, болю від безсилля і провини, гніву зафіксована в написаній майже синхронно зі Стусовою поезії «Крик ХХ віку» В. Симоненка. Позицію «сина» тут посідає «ХХ вік», у зізнанні-монолозі якого протиставлено мотиви сподівання матері й провалу «місії» «сина».

У ліриці 1960-х років реалізовані й «супровідні» синівській любові переживання провини й страху перед материнською фігурою землі, які сти-

56 У ході розгортання В. Стусом ліричного сюжету образ плідної землі трансформується в образ України (теж чільний аналог материнської фігури), якій адресоване те саме почуття – тривоги не виконати «синівський» обов'язок: «О, Україно моя осіння! / Чом забракло мені уміння / Звеселити серце твоє? <...> / Розтريفого моя і муко! / Чом не можу я дати тобі / Своє серце – у добрі руки?». Так мотив віддавання себе землі переходить у смисловий план служіння Вітчизні: «Земле рідна! Тобі одній / Я волів би служити до скону».

57 В етнографічних, культурологічних джерелах широко висвітлено сексуальний підтекст ритуалу покладання першої борозни – оволодіння землею, як жінкою, а також відповідний йому «антураж» – злягання на рідлі. Тому в намірі «виорати землю» в цій поезії В. Стуса зашифроване едипове інцестне бажання ліричного суб'єкта.

мулюють агресивно-деструктивні випадки проти неї. Рефлексія землі-матері як байдужої, навіть ворожої до своїх «дітей» зафіксована в поезії В. Стуса «Народжуючи, нам відкривають жили...»:

...чуємо, як з-під наших ніг виповзає земля.
Вона обертається, як гудка велетенська
куля, обчовгуючи кожного з нас, як
ножі на точилі [444; 234].

Ворожі материнсько-синівські стосунки метафорично транспоновані в цій поезії у візії коня й вершника, образи яких на рівні художньої деталі співвіднесені з образами землі-планети та її «синів». Апокаліптична картина поїдання вершником коня й смертоносне вибухання його серця є контекстуальною метафорою ворожості сина до матері та її помсти. Ця картина могла б бути прочитана як екологічна, мілітарна засторога, аби не мотиви відкритих з народження жил, «обчовгання» «синів» землею кулею-«матір'ю», які оприявнюють психо-невротичний смисл.

Полісмісловий концепт землі-жінки-матері конкретизується в ліриці в образі *батьківщини-України*. Маскулінній ліричній свідомості властива фемінізація її образу через аналогію з жінкою-коханкою, зокрема й об'єктивізація її «привабливого тіла», наприклад, у поезії В. Сосюри («В тебе і губи, і брови твої, / як у моєї України...»), «злилися і ти, і вона / в образ єдиний навіки» («Білі акації будуть цвісти...») [426; 156, 157]), М. Вінграновського («Країно чорних брів й важких повільних губ, / Темнавих губ, що їх не поцілуєш, / Як тепло ти лежиш! як тепло ти німуєш!» [56; 391]). У поезії М. Вороного «Ти не моя!..» любов до України пріоритетніша, ніж любов до дівчини, що у світлі маскулінної едиповості означає любовну «вірність» ліричного суб'єкта материнській фігурі. Традиційним для української лірики є персоніфікований образ України як жінки, яка представляє національну історію й культуру (як-от: «Україна сідлає чужого коня, / ...Ще побачимось, молодице» (П. Гірник «Говори» [84; 271]), «І я шепочу: Україно. / <...> І я шепочу ще і ще. / Я цілував коханій очі, / Я не згадав про віно отче, / де все пече, бо все пече» (В. Герасим'юк «Нічні дзвони Володимирського» [84; 160])). В останній поезії Україна постає в образі божевільної дівчини, що поглиблює трагізм її долі – бути іграшкою в зрадливих руках своїх «благодійників»: «Тебе, як дівчину в палаті, / лікують ті, що винуваті / за долю, кинуту в цей дім». Її відчайдушний крик – «...залиште / мене в безум'ї моїм» – докір і вирок колоніальній маскулінності.

У вітчизняній ліриці маскулінна поетикальна стратегія матеріалізації України, образ якої компенсаторно ідеалізується й знецінюється в піднесено-любовному та зневажливо-розчарованому «синівському» ставленні, позначена колоніальною напруженістю «синівських» відповідальності й провини.⁵⁸ Знецінення материнського образу України у вітчизняній ліриці зумовлене деструктивними едиповими тенденціями, значно підсиленими колоніальною травмованістю національної маскуліності. О. Забужко окреслює «екзистенційну пастку» колоніального чоловіка, який в умовах імперської влади потрапляє в ситуацію вибору між асиміляцією з імперською «мужністю» та «національним патріотизмом» – вірністю своїй землі, що символічно урівнюється з материнською фігурою. Учена формулює два «синівських сценарії»: за типом «сержанта» – чоловік долучається до влади (типу служби в імперській армії чи інших установах тощо) і сприймає Україну «ззовні» як жінку, яка підлягає упокоренню («згвалтуванню»), та за типом «байстрюка» – тоді чоловік стає на бік опору й переживає імперську «наругу» над матір'ю-землею як «ображений син» [149; 164–165]. Ці маскулінні «колоніальні комплекси» яскраво втілені, за її спостереженням, в українській літературі, наприклад, у життєтворчості М. Гоголя та Т. Шевченка, П. Тичини та Є. Маланюка. Емоційною домінантою обох «сценаріїв» є зневага до України-жінки-матері, відданої чужинцю на поталу (її «можна було любити й жаліти, боятися й ідеалізувати – не можна було тільки поважати» [149; 171]), що зумовлює в різній мірі негативізацію і знецінення її образу в ліриці.

У поезії революційної доби відданість більшовизму вимагала національного зречення, що кореспондувало із синівськими деструктивними інтенціями до материнської фігури, але й дисонувало з любовно-репараційними устремліннями. «Поряту вало» від психічної дилеми розшарування «материнського» образу України на «погану», тобто «стару» – козацьку, буржуазну, словом, «націоналістичну», та «хорошу» – «пролетарсько-робітничу». Такий «обхідний маневр» дозволяв виплеснути й лібідозну, й деструктивну психічну енергію національного сина, що стрімко «здобував мужність» на полях війни й змушений був ідентифікуватися з «батьківським» силовим (радянська влада) началом.⁵⁹ Вірне жертвенне служіння Україні ліричного героя однойменної

58 Є. Маланюк у результаті багаторічної еволюції патріотичної теми дійшов гранично чіткого ліричного формулювання цієї стратегії: «Тоді кожен оглядеться / зрозуміє, / Що ця хата, цей шлях / і цей обрій – це Мати-Земля. / Що її образити ніхто не сміє – / Ні каган, ні король, ні мешканець Кремля <...>. Вона – Мати, / Ти – син» (з «Postscriptum») [276; 552].

59 В осмисленні симптому синівського матеревбивства в психоісторії модерної української літератури Н. Зборовська наголосила на несвідомій політичній більшовизму, що полягала, по-перше, у пригніченні лібідозних та посиленні деструктивних імпульсів, а по-друге, у переорієнтуванні лібідозного національного об'єкта (України-матері) на імперський об'єкт-сурогат [158; 283]. Саме таким сурогатом постає в українській пролетарській літературі Радянська Україна, ширше – «страна моя родная» СРСР, «загірна комуна» тощо. У моторошно-візійній поезії Т. Осмачки «Труни у гаях» тонко відчута смерть материнського світу України: «У другій труні – мати всіх людей, / тих замучених, побитих дітей... / Із грудей стримить кривавий багнет...» [334; 55]. У поезії «Війня» синові

поезії в прозі В. Еллана-Блакитного («Тобі, Україно моя, і перший мій подих, і подих останній тобі» [125; 50]) не заважає йому водночас (!) любити й ненавидіти минуле краю, яке тяжіє над ним як «хрест», «нестерпимий тягар» провини (на глибшому рівні рефлексії – це «материнський світ», який «не відпускає»), що провокує деструктивні наміри щодо нього: «Церкви старовинні – в повітря! / Вишневі садки – під сокиру! / Прорвати Карпати тунелем! / Динамітом – пороги Дніпрові!» [125; 51]. Ліричний герой В. Сосюри переживає таку саму «роздвоєність»: «Як ненавиджу я, як люблю / Україну, мою сторону» («Моя Україна») [426; 171]. Ненависть у цій поезії виразніше вмотивована революційним пафосом, адже країна ще недостатньо модернізувалася й над нею ще «висне імла». У пізнішій поезії «Юніє» протиставлені симпатична нараторові більшовицька Україна, «молода і робоча», та «жовто-блакитна» Україна – «проклята», «куркулька», яка без жалю «страчена» – «мозок на клоччя / і сиве волосся в крові», але оповідач волів би ще більших тортур для неї, його матеревбивча ненависть («Я трупа ударив у зуби / носком...») [426; 237]) раціоналізована її «нелюбов'ю», мовляв, вона нічого не дала своєму сину. «Відхрещуються» від материнської фігури України футуристи, особливо М. Семенко, для якого сама згадка про неї є знаком «заяложеної» старосвітщини. Не любов, а біль і зневагу до України, зруйнованої історичними поразками й помилками напередовців, переживає й ліричний наратор поеми «Лікарепопиніада» Г. Шкурупія: «На нашу Вкраїну, <...> на цей шматок пагла / без ніг / і без голови, / історія висипала / пригод опеньки, / – всю бутафорію / революцій і війн... / <...> Голову загубив Хмельницький, / а ноги Мазепа, / залишилась / одвисла цицька / і приголомшений степ» [574; 101–102].

У «безхмарно-оптимістичну» радянську поезію пізніших десятиліть внутрішній конфлікт синівських любові й ненависті вже не вписувався. Шаблонно-позитивно конотований образ (Радянської) України у творах П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, Д. Павличка та ін. За соцреалістичними «темниками» в ній могли бути оспівані краса рідної природи в межах мотивів соціалістичної праці й побудови «радянського раю», славна історія доби козацтва та ранніх епох, але з ідеєю переходу від лиха до «щастя» жити «в єдиній родині народів-братів», навіть самобутність національної культури – знов-таки в тісному зв'язку з російською. У поезії періоду Другої світової війни відчутно активізувалися національно-патріотичні почуття, психічно наснажені «синівським» бажанням захистити зруйнований материнський простір. Вивільнений з-під тоталітарного пресингу антиколоніальний пафос українських

сниться як у матері (архетипічний образ України, як слушно підмічає Н. Зборовська [157; 7]) врявано серце. Очевидно, що смерть матері є емблемою української психоісторії перших десятиліть ХХ століття. Танатальні смисли образу рідної землі-України оприявлені й у пізніших текстах, наприклад, Б. Бойчука «Країні чорного життя». (У)країна – простір горя і смерті, та наратор, наче син-Антей, прагне до неї: «я устами хочу / притулитися до тебе, / власти на твої долоні, обрости корінням твого тіла» [43; 19].

митців цілком легітимно спрямовувався на фашизм, якому протиставлявся не так радянський, як національний світ. Стихійно за такого пафосу активізувалася маскулінна едіпова любов до материнської фігури України, наприклад, у поемі-видінні «Жага» М. Рильського: «Тебе ношу я в грудях темних / І в невсипущому мозку, / Мою найкращу з дум наземних, / Жагу й любов мою палку». У пристрасному монолозі наратора, зверненому до України, оприявлені синівський намір репарації фігури Доброї Матері (її аналогами в епізодах поеми постають вітальні образи-символи життєдайної вологи, хліба, весни – остання наснажена архетипом Аніми, зближена з образом душі), задоволення її щедрістю, сконденсоване у фразі – «...світ, як умите дитя, / Сміється на матернім лоні». Наратор як «вірний син» готовий заради Вітчизни на жертву: «Мої найчистіші слова / Хай жертвою чесною будуть» [377; 38, 39]. У той час такий пристрасний славень України – «Болю, щастя моє, Україно! <...> Пісне, квітко моя, Україно!», особливо супроводжуваний двозначними картинками винищення українців: «Я бачу криваві, кричущі роти / Катованих і гвалтованих, / Нівечених і калічених / Рідних, кривих моїх!»⁶⁰ [377; 48], – уже був синівським подвигом. Як і в поезії «Земле, доле моя», у цій поемі М. Рильського мати-Україна перетворюється із щедрої на грізну – «...жага животворна твоя / Стала помсти святою жагою!» – і вимагає від синів лютої помсти ворогам.

Розкіш української природи під чоботом ворога збуджує синівську любов до Вітчизни й ліричного героя В. Сосюри: «Проклятий крук тебе терзає, / І кров із серця п'є змія, / Я так люблю тебе, мій краю, / Вкраїно змучена моя» [426; 346]. Нечастий для поезії П. Тичини вираз любові до України теж проривається в роки фашистської навали: її персоніфікований материнський голос у вірші «Матері забуть не можу» звернений до сина. Щедроти її природи, її мова – усе викликає в нього любов до Вітчизни й обіцянки їй служити (от тільки його синівська тривога не йде далі наслування з безпечної віддалі, як окупована Україна – «Хмарко! Ластівко! Калино!» – «тримається», «бореться», «наступає» й «перемагає»). Україна в цій поезії також утілює архетип Грізної матері-воївниці: її «гнівний погляд, / строгі, войовничі брови» вимагають від сина мужності [472; 240]. Цей архетип актуалізований і в циклі «Україно моя» А. Малишка разом з усіма вказаними аспектами виразу синівської любові до понівеченої війною материнської фігури України, а саме: зізнання їй у любові й відданості, концептуалізація її руйнації та майбутнього відновлення, готовність до самопожертви, до праведної помсти, ідентифікаційна орієнтація на козацтво як архетипне українське воїнство (тут поети старшої генерації були обережніші) та утвердження єднання з російським народом у боротьбі проти ворога.

60 Подібні до наведеної двозначні фрази в поезії М. Рильського В. Агеєва трактує як «шифр», що за «дозволенням» змістом – тут викриття фашистських звірств – приховував анти тоталітарний зміст – засудження репресій українців (див. [2; 136 – 137]). У молодшого покоління поетів, скажімо, в А. Малишка в зображенні руйни України такої двозначності вже не помітно.

У поезії шістдесятництва образ матері-України здобуває більше індивідуальних нюансів, що полегшує проєкцію на нього едипових почуттів, передусім синівських любові, ніжності, захоплення, жалю, радості. Ліричний сюжет поезії М. Вінграновського «Її ім'я» вибудовано за принципом інтриги: у житті ліричного Я відбувся рішучий переворот, що скерував його життя на служіння, але призвідниця цих змін не названа. Натяк на попередні флірт і розваги веде до думки, що ліричний адресат – жінка, яку ліричний герой по-справжньому покохав, але фраза «Я тікав, тікав від цього імені. / Як тікають тисячі із нас» указує на те, що ліричним адресатом може бути і колоніальна Україна, яка чекає на «синівський» вчинок. Крім того, у калейдоскопі почуттєвих реакцій ліричного Я на «це ім'я» – «Наздогнало. Обхопило. Глянуло. / Прокляло. Простило. Обняло. / Засмутилося. Задумалось. Поганило. / Випросталося. Звело. І – повело!» [56; 125] – оприявнюються «материнські» патерни (прокляло, поганило, але простило й повело). У цій поезії закодована ідея повернення до служіння Україні-матері, енергетично насажена завершальним етапом маскулітного едипового конфлікту – послабленням сепараційних тенденцій у ніжно-турботливому, шанобливому ставленні дорослого сина до матері. Маскулітна поетикальна стратегія аналогізації, «злиття» образів Батьківщини та матері як адресатів лібідозного бажання ліричного суб'єкта притаманна й поезії В. Стуса «Коли б не ти...», де любов до материнського триєдиного об'єкта – «Вітчизно, Матере, Жоно!» [448; 124] – експлікована як єдиний стимул жити.

Образ України постає у фокусі ніжної, піднесеної синівської любові й у ліриці В. Симоненка – він (образ), за словами Л. Тарнашинської, «пощевченківськи піднесений до рівня найбільшої святості, “вселенської совісті”, молитви, матері» [462; 130]. У поезії «Задивляюсь у твої зіниці» образ України насажений архетипом Доброї та водночас Грізної Матері (на таку дуальність вказує, зокрема, колоративна опозиція в портретній деталі – її «зіниці голубі», та водночас у них «крешуть червоні блискавиці»). Мотив інтимної комунікації – «святого синівського права з матір'ю побути на самоті», підсилений ревнсною вимогою: «Хай мовчать Америки й Росії. / Коли я з тобою говорю», – створюють ефект, що ліричний адресат – власне мати ліричного героя, а трансльоване почуття – любов до неї, що корелює з почуттям провини («Рідко, нене, згадую про тебе»), тобто мати – не метафоричний референт образу України, а її рівноцінний аналог, бо обидва образи насажені материнським архетипом й едиповим лібідо. У фіналі обіцянка служіння-жертвопринесення та сакралізація образу України-матері («Україно, ти моя молитва, / Ти моя розпука вікова», «Я проллється крапелькою крові / На твоє священне знамено!») виявляють синівський едиповий психокомплекс, що звучить в унісон з патріотичними антиколоніальними інтенціями шістдесятництва. У поезії В. Симоненка «Я закоханий палко, без міри...» образи Украї-

ни й коханої жінки (матері) так само аналогізуються й емоційно урівнюються як об'єкти пристрасної любові й поклоніння.⁶¹ В обох поезіях транслуються першорядність України-матері-коханої для ліричного суб'єкта й самознецінення сина перед матір'ю («Я без тебе нічого не значу, / Ніби птиця без крил» [416; 4]), синонімічне його «жертвопринесенню» на материнський «олтар». До таких дій заради України готовий і суб'єкт поезії «О земле з переораним чолом...»: «Бери мене! У материнські руки / Бери моє маленьке гнівне Я! / Візьми всього!».⁶² «Жертвопринесення» Україні-матері має залагодити провину «сина», «безсило» її захистити, зокрема й від колоніальної ганьби. Підсвідоме переживання провини зумовлює й амбівалентне ставлення до її образу: «Любове світла! Чорна моя муко! / І радосте безрадісна моя!» [416; 106].⁶³

В українській поезії зарубіжжя ставлення ліричного героя до України-матері більше проблематизоване внаслідок відірваності від національного ґрунту – своєрідної сепарації від материнської фігури, «утечі» від неї в еміграцію, отже, і посилення гніту колоніального «безсилля». Надсилене почуття провини сина-емігранта долається, зокрема, культивуванням ворожості до матері, перебільшенням власної образи (фрустрації), переносом гніву з власної персони на материнську. Ця психосимптоматика вгадується в окремих фрагментах циклу «Україна» Юрія Клена, чітко оприямнена в ліриці Є. Маланюка, де образ України – «рідного, вічного ворога» («Ти блукаєш в туманах...») – рефлексований позитивно (Степова Еллада) і негативно – як розпусної коханки-повії, ображеної, зрадженої синами негідної матері, відьми. У його «Варязькій баладі» протиставлено «денний» образ «замріяно-безсило» України та її «нічну» «відьомську» натуру, адже летить «страшна й розхристана на шабаш – / Своїх дітей байстручу пити кров...» [276; 141].⁶⁴

61 Парадоксально, на перший погляд, поєднані в ліричній характеристиці України в поезії В. Симоненка репрезентативні риси образу коханої («небачена врода») та образу матері – успадковані позитивні якості («Ти дала мені радісну вдачу, / Кров гарячу пустила до жил»), однак у маскулінній психіці накладання образів матері й коханої жінки зустрічається нерідко. Вони зливаються, зокрема, і в синівському ліричному світовідчутті М. Вінграновського, В. Стуса.

62 Смісл фрази інтерпретується і як зауважливане бажання материнського захисту, актуалізоване в образі материнських рук і інфантилізованій самохарактеристиці ліричного героя («маленьке... Я»). Здтинення образу ліричного героя, у виразнене мрією про злиття з матір'ю, є однією із стратегій його захисту від провини колоніального маскулінного «безсилля».

63 Амбівалентне ставлення до батьківщини висловлене в поезії В. Симоненка «В букварях ти нараджена і заспідичена...» з притаманною йому прямоотою: любов і гнів ліричного суб'єкта скеровані відповідно на образи України коханої («Я люблю тебе іншу – коли ти бунтуєш, / Коли гнівом під кручі клекоче Дніпро») та України ненависної («Україно! Тебе я терпіти не можу, / Я тебе ненавиджу чуттями всіма, / Коли ти примітивна й на лубок похожа, / Коли думки у тебе на лобі нема») [416; 156 – 157]. Як би не раціоналізувалася ворожість-любов до материнської фігури в ліриці, вона притаманна маскулінному психотипу з його єдиною «драмою».

64 У поетичній візії автора «Варязької балади» вражена колоніальністю Україна скидається чи то на гоголівську мертву панночку з «Вія» (це порівняння «матеріалізується» в пізніших поезіях «Мій ямб задиханий...»), «А, може, й не Еллада Степова...»), чи то – на вампірицю: її «сонна» розслабленість, нежиттєвість, безсилість і безлюдність у день – ілюзія, її «життя» – нічне. Під «козацьким сонцем» піднімаються й сама Україна, і її «провід» – мертва її п'яні Хмельницький з Мазепою. Так

Окрім типової для маскулінного психотипу поляризації образу Іншої, амбівалентність образу України в поезіях Є. Маланюка наснажується едиповим синівським ставленням до матері – ніжно-любовним (у мріях про одноосібне володіння нею) та ревносно-гнівливим (у ситуаціях суперництва за неї з Іншим, Лихим Батьком). У циклі «Полин» сту пень відвертості у вираженні названих почуттів доволі високий: наратор з надією очікує, коли Україна «лоно віддасть своєму Чоловіку», а не лежатиме «скитською гетерою» зі Сходу на Захід, доступна всім кочовим ордам [276; 131]. Подібний конфлікт між пристрасною любов'ю та болісним синівським ресентиментом експліковано й у «Псалмах степу» у ставленні до України як зрадниць, повії: «Ні, Ти – не мати! Шал коханки / У чорнім полум'ї коси» [276; 115].⁶⁵ Властивий обом циклам образ України-блудниці, яка добровільно віддається іонаціональним чоловікам (презентантам сильного батька-суперника) – хану, кочівникам – і «зраджує» в такий спосіб національного мужчину (слабкого сина), у диптиху «Діва-Обида» Є. Маланюка метонімічно представлений в образах Роксолани, дружин Б. Хмельницького, П. Дорошенка. Експресія негативних почуттів до жінок-зрадниць оприявнює едипову образу, ревності, біль ліричного суб'єкта, відтінені ганебною для національної маскуліності колоніальною залежністю, на яку він реагує з безсилою люттю.

Ліричний суб'єкт «Псалмів степу» Є. Маланюка намагається пояснити-виправдати виплеск ворожості до матері-України та її ледь не зречення («...я не син, не син Тобі ще, / Бо й Ти – не мати, бранко степова!») фрустрованістю його покоління – «Ми не зазнали іншої музики / І інших слів в вогні залізних літ». В історичній алюзії на ситуацію змагань за владу в Україні та її нового уярмлення в останній поезії циклу – «Ти, зранена, зустріла нас, синів... / Що в дикій пристрасній Твоє тудили тіло, / І кожний рвав до себе і радів, / А кров текла... І Ти заохолоділа / В палких руках закоханих катів» [276; 117–118] – про-

національний психопростір – відзеркалення синівського переляку – ототожнюється з мертвонопотойбічним, з підсвідомим, з Танатосом, «Ми програли життя сатані», – закономірно резюмує і наратор циклу «Горобина ніч» Є. Маланюка.

65 Україна як спокусниця-пові зображена з домівантою тілесного («лежиш, скривавлена і скута», «привабливо-безсила й гарна»), акцентована голизна її «тіла» експресивно підсилює переживання її «осоромлення» («все тіло прагнуть сором / <...>, / Коли Тебе розпусним зором / Нагулю огляда владар» («Псалми степу») [276; 115, 116]). Жіноча тілесність «землі нагої» (українського чорнозему) побачена не менш відверто: «...тучно-чорне, вічно-юне тіло / Розкрилось, як жіночі ложесна» (з циклу «Квітень») [276; 189]. Навіть боротьба України із завойовниками постає в уяві наратора як акт гвалтування жіночого тіла – «...борсання жіноче / Під тучним тілом варвара гидкого» («То був не бій...»). Тілесна об'єктивація землі-України-жінки – у «традиції» маскуліної референційної політики, реалізованої й у техніці письма Є. Маланюка. Водночас Б. Рубчак відзначає стирання межі «між живою жінкою й алегоризованою Україною» в цього поета, а також парадоксальний перекук образу України, гваної татарським конем, України-відьми в Є. Маланюка з образом ліричної героїні-пристрасної коханки в ліриці молодшої Н. Лівницької-Холодної [392; 142]. Можна, отже, твердити про особисто-інтимне підгрунтя фемінізованого образу України в ліриці Є. Маланюка, інвестування в нього любовних (поет був закоханий у Н. Лівницьку) та глибших, едипових, почуттів, Героїня-«вампи» Н. Лівницької-Холодної могла в ігровому, полемічному ключі постати «у відповідь» на любовний «запит» Є. Маланюка.

глядає і психічний «сюжет»: експресивно перевантажений образ «закоханих катів» – синів, замучених ревнощами й суперництвом, які прагнуть гвалту-реваншу, – містить квінтесенцію едипового любовно-ворожого синівського ставлення до матері. Водночас її вбивство, гвалтування як «батьківський» жест є символічним «вивільненням» з-під її «влади». Однак ворожість до матері тут-таки гаситься розкаянням («Прости, прости за богохульні вірші») і ще пристраснішим поклонінням («Я припадаю знов до Твоїх ніг»), що «замикає» «пекельне коло» особистої і національної синівської фрустрації: «З Твоїх степів летять птахи зловіщі, / А я творю зневажливі слова» [276; 118]. Експресивно загострені почуття провини й синівського розпачу через втрату матері-України в диптиху «Сни» Є. Маланюка: «розхристана й страшна», з «божевільно-хитрим усміхом», більше не гарна дівчина, а каліка – такою бачиться в тексті її жахаюча постать: «... жахають очі, очі! / Та вітром плетена коса» [276; 120]. Посилне жах передчуття помсти України-матері – «зір різнув вогнем ножа», та найбільше те, що вона не пізнає сина-зрадника, минає його, продовжуючи шукати когось іншого, хто б її порятував. «Байду жа і чужа» до нього Україна постає найбільшим докором за поразку. Одним патріотичним, антиколоніальним пафосом не пояснити сильних переживань, виражених у цьому диптиху, ситуаційно загостреному на материнсько-синівських взаємних (так інтерпретує поезію Є. Маланюка Т. Гундорова [108; 104]). «Мадонна дикая степів» у Є. Маланюка так само віддзеркалює «матеревбивчу» психосимптоматику доби, як і героїня згаданого вище циклу П. Тичини «Мадонна моя», хоча поети-опоненти мали різні підстави для такого бачення дійсності.

Ліричний герой сонета О. Тарнавського «Батьківщина» спростовує звинувачення уявного опонента (власної совісті) в «зраді» України («Ти кажеш, що я кинув батьківщину, / що осквернив я батьківське житло...») браком її «материнської» любові – «А в мене батьківщини не було / і не дала вона притулку сину, / Я приймаком жив у чужім підвалі, / не знавши теплоти безпечних стріх» [459; 222]. Так вістря агресії проти себе переноситься на материнську фігуру задля психічного розвантаження. Образ матері-України, яка втратила (занапастила) своїх синів, постає в поезії О. Веретенченка «Мати» в бажаній для маскулітного психотипу ситуації матеріної розпукки за героїчно загиблими синами. Деталь її образу – «ні роду, ні плоду» – заперечує саму суть материнства, унеможливує майбутнє, натякає, крім того, на провину матері, яка, безпорадна, «голосить» і «шукає синів забитих». Саме останній не артикульований прямо смисл кореспондує з фінальним риторичним звертанням до України, де виражено «проблемність» любові до неї національного сина: «Україно моя, розп'ята – / О, як тяжко тебе любити!» [532; 441].⁶⁶ Отже, в емігрантській ліриці вираз синівської во-

66 У ліриці О. Веретенченка здебільшого підкреслена любов до України, помолитись за неї закликає ліричний герой-емігрант його поезії «Рейс», її колишня слава й колоніальна ганьба по-

рожості до України-матері відтіненій амбівалентним переживанням фрустрації (образи, розчарування) та провини – не лише за безсилля захистити її від колонізатора, а й за «зраду» «втечі». Експлікація в ліриці колоніально-емігрантського «синівського» психокомплексу детермінує маскулінну ліричну свідомість.

В українській ліриці від 1970-х років (дисидентський рух, «витіснене» покоління, вісімдесятники й далі) також простежуються тенденції до відмови від народницьких стереотипів, зокрема й у творенні образу України. Ці тенденції актуалізує почуття розчарування (фрустрації) від зірваного національного відродження й посилення колоніального гніту. В експозиційній фразі поезії В. Стуса – «Яка нестерпна рідна чужина, / цей погар раю, храм, зазналий скверни!» – ставлення ліричного суб'єкта до «зведеної» ворогами України-матері-жінки, зображеної амбівалентно як святої та оскверненої, виявляє його «синівський» конфлікт любові й ненависті (суміші образи, досади, гніву, скерованих на Україну, на її мучителів та самого себе як безсилового сина): «Обрушилась душа твоя отут, / твоїх грудей не стало половини, / бо чезне чар твоєї батьківщини, / а хоре серце чорний смокче спрут» [448: 20]. Психосимптоматика такого переживання, межового з відчуттям відчуженості від України, виражена й у низці інших поезій В. Стуса:⁶⁷ «Зрадлива, зваджена Вітчизна в серці дзвонить...» («Трени М. Г. Чернишевського»), «...моя Україно, / чужа Україно, навіки прощай» («Ще вруняться горді Славутові кручі...»), «І даленіє дальня Україна – / ошукана, оспала, навісна»⁶⁸ («Неначе стріли, випущені в безліт») [448: 93, 115, 49].

Подібна ворожа реакція щодо батьківщини, живлена конфліктом між єдиновим лібідозним інвестуванням у материнський об'єкт та колоніальною фрустрацією, оприявлена й у поезії інших митців (зокрема, і менш трагічної долі, ніж В. Стус): Т. Мельничука («Наче в світі є дві України, / Але нас не любить ні одна» («Розлетілись ми...»)), П. Гірника («Се я, причинний, / Се остання сліпа течія, / Посміхається Батьківщина, / Нічія» («Пересіялася дорога...»)), І. Малковича («Моя Вітчизно, ти – циганка: / чужа, небажана й

шевченківському протиставлені в поезії «Український збіджений народі!...». Однак почуття ліричного наратора власної непотрібності своїй землі та її народу, гнів на нього за улягання гнобителю не можуть не позначитися негативно на образі України.

67 Ю. Бедрик розцінює негативне ставлення до батьківщини в ліриці В. Стуса як «значно більш українське», «закорінене в суто українській ментальності» і кваліфікує як «ліричний садизм» – таку собі «перероджену», але «логічно існуючу форму любові» [29: 54 – 55]. І. Дзюба вважає небажання й неможливість позбутися «влади» України над власною душею, попри ненависть до неї за завдані страждання, «осереддя» трагічного самовідчуття В. Стуса [118: 20 – 21].

68 Образ заснулої України в зневажливій оцінці ліричного Я властивий, як відомо, ще Шевченковій поезії. У ній уперше прозвучала колоніальна травмованість національної маскулінності, діагностована, зокрема, і в зневазі до України: «...заснула Вкраїна, / Бур'яюм у крилась, цвіллю зацвіла, / В каложі, в болоті серце прогноїла / І в дуplo холодне гадюк напустила...» («Чигрине, Чигрине...»).

прекрасна» («Циганське мито»)), Б. Щавурського («...я прожив життя своє, і ось, / громадянин нелюбої країни» («Маленька галицька елегія»)), Н. Федорака («Що то – чужина? Батьківщина – що то? / Тринадцята кулька в чиемусь лото, / Круг ший насотаний хвіст пуповини, / Згорілі мости, генетичні провини...») («Земляне тіло»)). Маскулінна стратегія аналогізації України та занедбаної, «загубленої» матері в поезії О. Пахльовської, зокрема в рядках: «Торгували тобою у храмах твоїх, / Заміняли минуле мільйоном ерзаців. / Ти іще – Україна? / Чи ти вже – лиш міф / про князівські походи і битви козацькі?», – поєднана з фемінінною стратегією солідаризації з материнською фігурою України, вираженням емпатії до неї: «...підперла зруйновану хату плечем, / бо дітей народила і поле зорала» («Видіння сухих осокорів») [352: 27]. Колоніальна травма національної фемінінності не так відчутна в ліриці.⁶⁹ У фемінінній ліричній свідомості на відміну від маскулінної образ України енергетично слабший, бо едипові почуття до материнської фігури деактуалізовані, у рефлексії колоніальної ситуації домінують почуття не образи й реваншу, а емпатії, депресії.

Карнавальні-постмодерністські деструктивні тенденції кінця 1980–1990-х років поглибили знецінення образу України-матері. Зневажливі, глумливо-брутальні інтонації не приховані в поезії Н. Гончара («Україно моя роззявлена / ти радієш собі / байдужа / маєш десь / сонцегасник / адже він як і всі / українець» («Апологія байдужості») [93: 28]), А. Бондара («Я єсть Едип, що покидає Фіви / Для тебе, о вітчизно дорога, / Моя Йокасто, вічно емфатична, / Під кайфом вічно, сонячно-буха / І сонно-планетарно-лунатична» («До батьківщини») [532: 1243]).⁷⁰ У поезії О. Ірванця «Eine kleine Nachtmusik» Україна – «гірка і пречиста, свята й ненависна» – зображена з усіма її «продажними» синами й дочками. У його поезії-провокації «Любіть!» уже не Україна є лібідозним об'єктом, а недосяжна Америка. Психодіагностика такої синівської «зради», «зречення» України й «вибору» іншого материнського об'єкта – це «помста» за фрустрацію. У маскулінній техніці письма розщеплення образу України – «національної», що наснажений архетипом Доброї Матері, та «колоніальної», відповідно «зіпсованої», «ворожой» (Злої Матері, не-матері) досягається тропікою з емоційно-оціночним смислом, різними прийомами «деонтологізації» (текстуального «ма-

69 Колоніальне жіноцтво сексуально сервілізується, асимілюється імперією, легше пристосовується до колоніального стану, бо, як висновує Оксана Забужко, національна й сексуальна ідентифікація у фемінінному фенотипі більше розмежовані, як і громадська та родинна сфери життя, залишаючи носіям такого фенотипу «рятівний плацдарм» [149: 162 – 163]. Колоніальна маскулінність має значний екзистенційний конфлікт, ґрунтований на нерозривності національної і сексуальної ідентифікації, що ставить носіїв маскулінного фенотипу перед вибором свого відношення до Вітчизни-матері: на позиціях національного сина або прислужника імперського «батька».

70 У поезії А. Бондара едиповий «зв'язок» ліричного Я з Україною – уже у фазі синівської сепарації як (само)кастрації: «І я зустріну радісний кінець... / І ти усмокчеш пару літрів крові» – наративізований безпосередньо.

теревбивства») України, зокрема, використанням неографізму («україна», «батьківщина» пишуться з маленької літери як загальні, а не власні назви, що містить натяк на позбавлення батьківщини-матері суб'єктного статусу, зневагу до неї, – так у поезіях Т. Федюка «І ніде мені немає дому...», «Ось і пташка прилетіла...», В. Цибулька «Шеол»). «Деонтологізація» України виявляється й в уникненні її номінування в тексті, наприклад, шляхом заміни на три крапки на кшталт нецензурного слова в поезії І. Андрусяка: «Я так люблю / мою три крапки убогу / що навіть / під бюстом / вологу ви-сушу» («Українські поети»; або прямої констатації її «відсутності» в поезії В. Цибулька: «Господи Боже поможи Україні / поможи Україні якої нема» («Вовкодави. Апологія терпіння»).

Отже, маскулінна поетикальна стратегія профілювання едипового синівського почуттєвого спектра любові-ворожості на ставлення ліричного суб'єкта до материнської фігури України зумовлена: а) значно більшою на-снаженістю материнсько-синівських стосунків едиповою енергетикою; б) колоніальним ресентиментом. У віддзеркаленому в ліриці синівському ставленні до України-матері активні всі елементи маскулінного едипового досвіду: від прагнення любовного «злиття» з матір'ю, готовності їй служити, віддати життя, бути вірним – до післяедипової ніжно-шанобливої ідеалізації материнської фігури, а також сепараційні потяги, насажені провинною, тривогою, страхом, тугою, ревнощами, образою (фрустрацією), які переходять у ворожість до матері аж до прагнення її «знищити». Баланс між лібідозними та деструктивними едиповими імпульсами, скерованими на образ України-матері в ліриці, залежить від колоніальної ситуації, яка є додатковим зовнішнім важелем впливу на маскулінну психіку, а також від трансформації культурних норм, зосібна щодо трансляції патріотичних почуттів.

Фемінізація й матеріалізація доквілля – найчастіше «плодоносних» рослин, а також хати, землі як родючого ґрунту, планети – у маскулінній ліричній свідомості реалізують референційну політику до жінки-Іншої, зокрема як тілесно привабливого сексуального об'єкта, живлену й едиповим ставленням до матері в діапазоні любові – страху. У фемінінній ліричній свідомості через солідаризацію з образом України почасти транслюється колоніальна ураженість жіночості. У солідаризації з образом землі – здебільшого осмисленому в його репродуктивно-материнській іпостасі – реалізується ідентифікаційна стратегія фемінінної едиповості.

Попри властиву обом фенотипам амбівалентність материнської фігури, ставлення до неї, зокрема й виражене в ліриці, різне. У маскулінній ліричній свідомості його рефлексія значно актуальніша, що вмотивовує й більшу варіативність його втілення. Домінанта любовно-репараційного синівського почуття до матері зумовлює ідеалізацію, сакралізацію її образу, готовність

їй служити, жертвувати собою задля здобуття її любові, водночас межує із страхом / бажанням «розчинитися» в материнській плеромі, повернутися до первинного симбіозу з нею. Домінанта ворожо-деструктивного ставлення ліричного суб'єкта до материнської фігури, наснажена едиповим синівським сепаратизмом, провокує її знецінення, демонізацію, брутално-іронічні випадки проти неї. Компроміс між лібідозним потягом і сепаративними імпульсами часто досягається «розщепленням» материнської фігури на благодатну й лиховісну, відповідно до первинних механізмів захисту. У фемінінній ліричній свідомості материнський образ концептуалізований переважно з репараційно-ідентифікаційною метою. Едипове почуття дочірньої ворожості здебільшого лишається «за кадром» – не лише через культурні табу, а й через психічну потребу ідентифікації з материнською фігурою, що стимулює її репарацію (через трансляцію провини, розкаяння, ніжності), солідаризацію з нею.

4.2. Маскулінна / фемінінна стратегія художнього втілення едипового ставлення до батьківської фігури

Період формування батьківського імаго визначається в психоаналізі порізному. За З. Фройдом, роль батька суттєво зростає з початком едиповості й формуванням перших табу, тобто з входженням дитини у сферу культури, адже його фігура втілює закон і необхідність самообмеження. Приблизно такого погляду щодо ролі батька – у реалізації «проводу розуму» для дитини, яка вже підрастає, – дотримується й Е. Фромм [517; 67].⁷¹ Інші психоаналітики, зокрема М. Кляйн, фіксують наявність у психіці дитини батьківського імаго – як «доброго», так і «загрозливого» – ще в доедиповий період, що надає едиповому «сценарію» більшої варіативності. У ліриці ХХ століття значно актуальнішим є віддзеркалення лібідозного потягу дочки до батька та амбівалентного синівського ставлення, базованого на (імпліцитній) ворожості, але й ідентифікаційній солідарності.

Властивий нормальній едиповій ситуації лібідозний потяг дівчинки до батька визначає фемінінну стратегію ліричної рефлексії батьківсько-дочірніх стосунків, ґрунтованих на любовному обоженні, тузі, ніжності, прагненні відчутти його пестощі, гурботу й захист, але часом – і на почутті образи (фрустрації) через брак його любові. Фемінінна техніка виразу *почуттів любові до батька й*

71 На відміну від матері, яка репрезентує для дитини світ природи, батько, за Е. Фроммом, відкриває їй інший полюс людського буття – «світ думок, речей, створених людиною, царину закону, порядку, дисципліни, пригод і подорожей», він учить дитину «пізнавати дорогу у світ» [517; 67 – 68]. Концептуалізація техніки, транспорту, мотивів подорожей, боротьби, морально-етичних мотивів тощо в маскулінній ліричній свідомості (див. докладніше розділ 5.2.) зумовлена, як видається, ідентифікаційною орієнтацією на батьківську фігуру, притаманну маскулінній едиповості.

туги за ним яскраво втілена в поезії В. Малишко.⁷² Образ батька в її вірші «Любив мій батько явори...» корелює з презентативним для лірики А. Малишка образом-символом яворів (його збірка «Дорога під яворами»): «У грудях твохне щось – поглянь / Стоїть... То батько, а чи явір?...» [278; 5]. Образ батька в цій поезії явно ідеалізується, «вивищується» («До нього никли явори, / А він все вищав, вищав зростом»), стає «тотемом» (батько – явір). Любовне бажання бути з батьком – в епіцентрі поезії «Я все твоє життя пережила...» В. Малишко: «Не маючи вітрил, ані весла, – / Веслом-вітрилами любов мені була» [527; 235], а також циклу «Моєму батькові». «Вищість» батька, любов до нього, прагнення бути поряд з ним у ліриці поетеси наративізовані по-фемінінному відверто.⁷³

Любов до батька транслюється в низці поезій Л. Голоти, зокрема «Дорога. Очі батька». Винесена в назву деталь портрета – очі, крізь які видно степ, польову дорогу, – акумулює смисл інтимної комунікації дочки й батька (його транслює й ситуація прогулянки) – «То дві душі навік переплелись» [90; 69]. Сам же образ дороги символізує життєвий плін, час, що «йому [батькові] маліє», а дочці-ліричній нараторці «довшає». Їхня неунікненна розлука засмучує її, викликає душевний спротив. Захоплення батьком, його веселою вдачею – так майстерно обіграною параномазією «веселий батьку мій, веселику, Василь» – у «Заклинанні» Л. Голоти емоційно сплавлено з почуттями гордості, любові, ніжності, страху втрати [90; 41]. Амбівалентні почуття до батьківської фігури виражені в її поезії «На чоловічий голос», де опівнічний поклик невідомого голосу скорельовує на образ-інкогніто – чи батька, чи далекого коханого, чи Бога, в усіх варіантах символізує Супер-его й провокує переживання страху, провини – «лиш жах великий душу перейняв», «як моєму сердцю докоряє». Поклик на ймення нагадує героїні батьків, чим викликає сильну тривогу. На її едипову природу вказує й інтросекція батькового імаго – «його обличчя / вдруковане в моє, завжди живе в мені» [91; 81 – 82]. Страх і тривога нараторки не означають її ворожості до батька, вони можуть бути наслідком витісненої любові до нього.

Фемінінна стратегія вираження почуття любові до батька часто відтінена переживанням його втрати, зокрема, у ситуації розлучення батьків. Її травма-

72 У поезії В. Малишко помітна її психобіографічна фіксація на постаті батька, відомого радянського поета А. Малишка, який уособлював в доччиних очах авторитет, славу, пошану, успішність, що підсилювали її едипове бажання «мати дитину від батька», тобто розвивати в собі «його» поетичний талант, продовжувати його справу в царині творчості. «Твоя в мене доля», «Я твої рядки розшукую», «Я твої слова пригадую / І на серце їх кладу» – подумки каже татові В. Малишко («Моєму батькові»). Зауваження К. Хорні про ідентифікаційну фіксацію дочки на постаті батька, що привносить риси маскуліності в її психотип, актуальні в осмисленні творчості дочок відомих письменників, які, прагнучи «по-синівськи» продовжити їхню справу, занурюються в (раніше) «маскулінну» сферу поезії, критики, науки. Прецедентами, зокрема, є книга «З пам'яттю про батька – крізь життя» Оксани Драй-Хмари, діяльність М. Сокульської.

73 У фемінінній ліричній свідомості немає причин приховувати любовні почуття до батька, адже вони не суперечать психічному становленню, не дискредитують ліричне Я викриттям його «слабкої позиції».

тичність для доччиної психіки ретроспективно транслюється в поезії А. Малігон «Близнючки», відтінена почуттям заздрості ліричної героїні до повної родини сусідок-близнючок («... в них був тато і він їх, здається, любив»), мріями про татову турботу («я уявляла, як сильні руки ніжно і вміло / одягають на мене форму і білий фартух») – концептуалізація батькових рук як «ніжних і вмілих» актуалізує тактильно-еротичні бажання героїні), дуплікацією його фігури в образі діда («згадувала щосили, яким був мій дід»). Вираження туги за батьком у цій поезії супроводжується відтворенням ворожих почуттів до матері як «винної» у розлученні, імпліцитно відчутних у деталях: «мама, за-туркана, бігла по аліменти», «...мама щоразу казала, що хоче мені добра. / І просила прощення» [279; 12].

Толерантне, любовно-сервільне ставлення ліричної героїні поезії Л. Кульбак «Одна зоря спочиває...» до старого батька, часто несправедливого до неї, підкреслює її фрустраційну образу. Брак його любові однак не охолоджує її почуття: «...батько, буває, ходить і сварить, коли й не слід, / Не прихилився до мене навіть і старістю літ, / мабуть, така моя доля...» [246; 222]. У ситуації загрози втрати батька, який старіє, активізується вираз ніжно-любовних дочірніх почуттів до нього й у поезії О. Слоньовської, де в активній позиції – почуття розпуки від усвідомлення невідповідності батьківського ідеалу сили, інструментальної вправності та його старечої немочі: «Старий і сивий, мов голуб, тато / (Яке це слово – «старий» – гірке!)» («Клепає косу...»). Це саме почуття транслюється й у поезії В. Симоненка «Старість», активуючи фемінінні поетикальні патерни.

Потужним збудником художнього проявлення в ліриці позитивних почуттів до батька є мотив його смерті, як-от у поезіях О. Романчук «Тридцятий рік без тата» («Як замело, як замело вас, тату, / немов на тій далекій Колимі! / Ви тут самі. І ми без вас самі» [527; 615]), М. Ревакович «Над могилою батька» («Гілки плакали зеленню й споминами / про тебе, лиш кругом мене – так сіро, сіро, / так кам'яно, наче це я, не ти, пливу / в потойбіччя річки, наче це я – мертва» [527; 684]). Образ померлого батька у фемінінній свідомості часто сакралізується,⁷⁴ провокуючи звернення до біблійних алюзій; у поезії М. Ревакович його названо «безсмертним», тим, хто приносить «слово, збризане любов'ю». В іншій її поезії «Над могилою батька (уявне)» його образ ототожнений з Богом («наче ти тепер – наш всепрощаючий приватний Бог»), зокрема й у молитовних самозневажливих зізнаннях ліричного наратора: «Це ми – смертні залишки твого буття, / свідчення світові, що ти жив, існував», «Це ми – недосконалі відбитки тебе». У цьому тексті

74 За словами В. Франкла, «батько – це перший конкретний образ бога, що виникає у свідомості дитини», «онтогенетично, біологічно, біографічно фігура батька визначає власнине людини й бога, але онтологічно первинний бог» [505; 128]. Так, у зверненнях до померлого батька в поезії О. Романчук на кшталт «Лягідне око, / Призри на мя!» імітація церковної риторики унаочнює контамінацію батькової і Божої фігури.

М. Ревакович дочірна інтимна приязнь до батькової фігури «розмита» наративною формою ліричного «ми».

Фемінінна стратегія виразу туги за померлим батьком у поезії Г. Осмоловської «Батькові, якого так і не побачила» експлікована в індивідуалізації його образу («я побачила тата рідного уві сні / і в береті. / <...> вбраний у мого віку одяг, / продає картоплю – звільнений інженер»), в емпатичному сплаві любові-жалю до нього, у наративізації душевної спорідненості з ним («я тебе впізнаю, / хоч ніколи не бачила, навіть фото») і прагнення зблизитися («...руку беру твою. – / хто ти?») [527; 1292]. Онейричний хронотоп у цій поезії акцентує психічну природу батькового образу, а «контент» сну вказує на активізацію єдинових бажань. Емоційно сплавлені емпатія з образом на рідних за нелюбов і неувагу до померлого батька в поезії Н. Стефурак «Трембіти довго квилили». Фемінінна стратегія вираження любові, ніжності й туги ліричного героя за (померлим) батьком зафіксована в поезіях М. Фішбеїна «Музикант. 1943»: «Якове... Яків... Татусеньку... Тату...» [504; 48], а також Г. Фальковича «І світ, і всесвіт...»: «Шепочучи разом зі мною: “Тату!..”» [493; 21]. В обох поезіях, органічно вписаних в єврейський культурний дискурс, лаконізм обірваних звертань до батька вказує на потужність стриманих синових почуттів.

Маскулінну стратегію рефлексії смерті батька відтінює мотив продовження сином його справи як знаку успішного вивершення його маскулінної ідентифікації, наприклад, у поезіях М. Вороного «На батьковій могилі», «Батькові» Г. Чупринки. Обіцянка батькові йти на бій за його ідеали, глорифікація його образу в цих поезіях підсилені, з одного боку, тугою за сильним батьківським началом в естетичній парадигмі раннього модернізму, а з іншого – поміченою ще З. Фрейдом психічною тенденцією ідеалізувати (сакралізувати), інкорпорувати в Супер-его образ померлого батька й компенсувати в такий спосіб синівську ворожість до нього за його життя. Ідеалізований образ батька в поезії Юрія Клена «Батькові» супроводжують (у посмерті) Правда, Вірність, Непідкупність, Братерськість, Знання й Краса. Його «велика душа», мов на «Службі Божій», «злита з людським життям» – передусім зі свідомістю ліричного наратора. У поезії Д. Павличка «Смереки» ретроспективно розгорнуто ситуацію, у якій батько охарактеризований як здатний до емпатії, душевної чутливості: він так і не знайшов у лісі смереки, якої не шкода було б зрубати. Імовірно, у подібнюючи в згаданій ситуації себе зі смереками, ліричний герой відчуває вдячність до батька, який уже не «загрожує» йому, що полегшує процес ідентифікації з ним. Натяк на батькову смерть в останніх рядках поезії – «Чому ж мені на цьому падолі / Так сумнувати? / Стоять смереки та й питаються: / “А де твій тато?!”» [337; 95] – інтенсифікує вираз туги за ним, відтінений і ностальгійним «поверненням»

у ту ситуацію дитинства, де, можна припустити, завершився едиповий конфлікт і почалася розбудова позитивних синівсько-батьківських стосунків.

У маскулінній ліричній свідомості образ померлого батька набуває смислу *Супер-его*, повсякчасного контролю, «свідка» життєвих перипетій. У присвяченому батькові циклі М. Йогансена «Іще одна ніч» батьківська фігура оприявнена поліфонічно: у вдячному пригадуванні турботи батька про добробут дітей та, скажімо, в асоціативній проєкції його фігури на образ моря з «обличчям сивим й суворим», що «дивиться на сина». Танатичний страх, пов'язаний з батьківською фігурою, метонімізований в образі чужої хворої руки: в одній поезії ця рука – самого ліричного Я, але актуалізований у наступному тексті образ руки батька, яку більше не тримати, дозволяє трактувати образ руки в циклі як символ зв'язку сина й померлого батька, знак його влади над душею сина. Така символіка руки – «дерев'яної, сухої» руки мертвого батька – у його поезії «Отець», вибудованої як монолог-виправдання червоноармійця уві сні перед мертвим батьком, уособленням порушеного сином закону. У циклі М. Йогансена актуалізований і інший аспект позитивних синівсько-батьківських взаємин: окрім туги за ним, ліричний наратор фрагмента «Залетіли з Німеччини буки...» переживає свою екзистенцію як продовження роду батька; утілення його фігури – буки з Німеччини (з тих країв походить рід поета) – на вільній землі дали щедри пагони (синівська фігура), які повертаються на батьківські терени, несучи оновлення – ідеї комунізму. Мотив синівської відплати батьківській фігурі експлікує ще один смисловий шар цієї поезії: сини-комуністи повертають на Захід утілені в життя ідеї Лібкнехта й Маркса [187: 68].

Підкреслені любов і туга у зв'язку з батьковою смертю в маскулінній ліричній свідомості наснажені почуттями страху й спокути. У поезії В. Стуса «Сто чорних псів прогавкало. Сто псів...» останні оприявлені виразно. Образ батька водночас ніжно-зمالілий («Мій хорий орлику!», – так подумково звертається до нього ліричний герой) і випросторений на весь світ, як Бог, як совість: «Старечою ходою / із костуром – іще бриниш мені / всеобрієм» [448: 350].⁷⁵ Образ померлого батька метонімічно концентрується в деталі

75 Зіткнення В. Стуса з кричущою несправедливістю таборової влади, яка не дозволяла йому останнє побачення з батьком, який помирав, імовірно, загострило його біль і провину, виражені в поезії «Сто чорних псів...». Ліричний герой готовий понести кару від Батька й тому промовляє біблійне: «Хай помине ця чаша! Але так, як хочеш Ти, Не я. Перечекає / чи помине, Стули уста. Мороз / смертельних вінць ляга на них, мов іній». В образі власних смертно стулених, застиглих вуст відчитується його готовність перебрати на себе батькову смерть, померти за нього, щоб відкупити свій «гріх». Однак ні розкаяння, ні останній спокутувальний порив – «Тулось живцем усім, усеньким / живцем – до сірої шокки», не звальє його від розплати-смерті, адже нею наповнено увесь світ, у якому – «земля посовгнулась» і «небо гробове». Совість ліричного суб'єкта катує його за «гріх», на споді якого – ворожість до батька, яка раптом справдилася у факті його смерті. Совість постає знаряддям «самовбивства» й метафорично втілюється в образі зловісних чорних псів: «З усіх усюд, усіх кутків / великих кулилось сто псів / Мене в усі ловили очі» [448: 351 – 352]. Напружені синівсько-батьківські взаємини знайшли художнє втілення й у незакінченій повісті В. Стуса «Подорож до

очей як втілення його докору: «Два дальніх ока. І один / твій погляд – геть усе збагнулий», що асоціативно оприсутнює мотив Божого всевидячого ока, а за ним і синівської совісті. Ситуація повернення сина до батька за останнім прощальним пробаченням метафорично корелює з біблійним мотивом блудного сина: «Це ти? Це я, твій блудний син», – що обіпертий на маскуліну едипову ситуацію «повороту» від агресивного антагонізму до солідаризації з батьком. Отже, маскуліна поетикальна стратегія вираження туги за померлим батьком відрізняється від фемінінної психічною мотивацією – не лібідозною ніжною прив'язаністю й прагненням повернути тата, відродити в пам'яті, увічнити його образ, а ідентифікаційними намірами та компенсуванням ворожості муками совісті.

У поезії І. Малковича «Нижній спогад, або Ива-маржина» ситуація батьківського патрунування синового служіння справі описана у формі довірливої розмови між батьком і сином, де останній відчуває не так страх, як сум і жаль за втраченим батьком:

– Синку мій добрий, де твоя бродить
ива-маржина?
– Татку далекий, серпні погіркли
в нас за плечима:
мабуть, розтала – там, в надвечір'ї,
ива-маржина [280; 141].

Отже, активізація Супер-его, що, за психоаналізом, обертає агресію проти «батьківського» закону на авторепресивні совість і сором, у маскулінному психотипі пов'язана з інтроєктованим імаго батька на основі едипового досвіду еволюції від ворожості, бунту проти нього до ідентифікації з ним.

Маскуліна поетикальна стратегія трансляції *позитивних синівських почуттів до батька* актуалізує передусім ідентифікаційний проект, що полягає в ідеалізованому піднесенні батьківської фігури (полегшеному втратою / смертю батька) і / або його життєвої справи та перебиранні ліричним героєм на себе його ролі (включно з особистими якостями) відповідно до маскуліної едипової «схеми» «я-як-батько, отже, я-замість-батька». «У мені прокинувся раптом / рідний батько мій – солдат» [356; 120], – так вивершується спогад-роздум про пропалого без вісті батька

Щастівська»: автобіографічний головний герой переживає провину перед батьком, бо не виправдав його сподівань. Загострює колізію мазохістського самокатування совістю в повісті ситуація тяжкої хвороби батька. Арештанту Василю Стусу, як видно, болів невільний «гріх» зганьблення батькового імені. Дмитро Стус згадує відвідини діда Семена на смертному одрі та надзвичайно пригнічений стан його батька після останніх дідових слів: «Сину, яка мені тяжка ця ганьба» [443; 326].

в поезії В. Підпалого «Попіл». Фантазує про спілкування із загиблим на війні батьком, шукає його ліричний герой поезії «Золоті глечики груш» В. Голобородька.⁷⁶ У ліриці повоєнного покоління (В. Симоненко, В. Підпаллий, Б. Олійник, В. Голобородько та ін.) ситуація загибелі батька на війні подана за традицією радянської літератури в героїчному модусі, природно виражає тугу за батьківською фігурою ліричного героя-сироти, але часом транслює й приховані едипові смисли.

Пріоритетною в реалізації маскулінного ідентифікаційного проекту в ліриці є справа батька, а не його особистість, відповідно до інструментальної психостратегії маскуліності. Ліричний герой оцінює себе залежно від успіху у виконанні батьківської справи. Власну ідентифікацію він вибудовує за принципом солідаризації життєвих устремлень із батьком і /або предками по чоловічій лінії, що вмотивовує трансляцію в ліриці позитивних синівських почуттів до батьківської фігури, які приглушують едипову «ворожість». У мотиві спадковості по чоловічій лінії, отже, експлікована спорідненість ліричного героя з предками – батьком, дідом, прадідом – передусім у виконанні спільної справи. Крім того, психічним стимулом для розгортання цього мотиву є властивий маскулінному психотипу потяг до гомосоціальності, що знімає «виконавчу тривожність». Редуплікація батьківської фігури (батько, дід, прадід, загалом предки), яка «множиться» й у такий спосіб виходить за межі едипового «трикутника», «розмиває» у маскулінному психотипі едипову синівську ворожість.

У маскулітній техніці письма мотив спадковості по чоловічій лінії відтінений позитивними емоціями, наприклад у певненістю в незмінності життя. Ліричний герой-молодий син у поезії І. Малковича таки тішиться тим, що перевершує силою батька й діда, хоча й сумує про їхню відсутність:

...тато мріяв у голос
про ті золоті часи
коли я підросту
і ми втрюх з дідом
зможемо нести
три верети за один раз

⁷⁶ У поезії В. Голобородька «Золоті глечики груш» архаїчна за суттю фантазія – «його [батька] тіло стало землею» – актуалізує в його образі семантику смерті-жертви й відплати, саме тому ліричний герой-син відчуває страх («дівчата бояться ходити по калину у дуг, / кажуть, що то твої [батька] руки») і відмовляється від ідентифікації з ним, конкретно – від наслідування його професії, щоб не завдати йому фізичної шкоди: «Я не оратиму землі – бо тобі ж болітиме! / Я не сяду на трактора – бо тобі ж важко буде!» [86; 46]. В едиповому смислово-підтексті син боїться (власного бажання) посісти місце батька, тобто замінити його собою, і в такий спосіб остаточно «витіснити» його з життя, наразитися на його «помсту».

Йому й не думалось
 що на той час
 коли я зможу підійняти
 добру верету листя –
 з їхньої з дідом сили
 залишаться тільки скіски («Тоді...») [280; 202 – 203].

Маскулінна поетикальна стратегія розгортання спадковості по чоловічій лінії з ідентифікаційною мотивацією наявна в поезії Л. Костенко «І засміялась провесінь...»: «Дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра – / усі ідуть за часом, як за плугом. / <...> Який засію лан? / За Чорним Шляхом, за Великим Лугом, / <...> і я вже йду за часом, як за плугом?..» [229; 4]. Мотив «дідівського спадку» доби козацтва експліковано в метонімічному топосі Великого Лугу. Маскулінна національна історіософія актуалізована в поезії Л. Костенко, зокрема, культурно-історичним запитом шістдесятництва на реставрацію національної маскулінності.

У ліриці М. Влад стратегія ідентифікації з дідом (аналогом батька) зумовлена водночас патріархальними домінантами західноукраїнської ментальності й культури та фемінінним едиповим лібідозним потягом. Її лірична героїня тішиться своєю подібністю до діда: «Мати каже: / ~Тобі добре ніде не буде, / Бо ти вся в діда!». Зокрема, і такою самою, як у нього, сильною, волелюбною натурою: «Дід над усе любив полонину, / З нею і горе йому – не горе... / Мені б забути про тебе на днину – / Втекти б у дідові гори» («В дідові гори» [57; 57]). У її поезії «Мій дід вівчарив» акцентується позитивний образ діда, який утілює патріархальний ідеал, бо – добрий господар («Не міг навіть коня вдарити – / Таку душу мав звеснену»), працьовитий («Без праці і хвилини не жив би»), відданий своїй землі («не любив, коли внуки йшли у світ / І поверталися в гори чужими») [57; 30]. Однак мотив спадковості по чоловічій лінії та ідентифікація з батьківською фігурою в поезії М. Влад мають не маскулінне, а фемінінне едипове підґрунтя, бо її лірична героїня не позиціонує себе як спадкоємницю справи діда, а любовно ідеалізує його «батьківську» фігуру.

Культурна заборона наративізації лібідозного потягу дочки до батька зумовлює в ліриці психічний перенос цього почуття на інші об'єкти, що в культурно-символічному полі можуть виступати аналогами батьківської фігури. Часом такими аналогами є маскулінізовані реалії довкілля. Так, квітка в «Пісні лілії» Х. Алчевської зізнається в коханні до лісу, що її «породив» (його образ асоційований із сильнішим, старшим, мудрішим чоловіком). Любовна фрустрація дочки-лілії актуалізує її мазохістське бажання смерті. Схожа едипова ситуація – невзаємна любов героїні-доньки до чоловіка-батька – відчитується в поезії Н. Кашук «Золотим сліпим дощем». Її заголовко-

вий образ, повторений і у фіналі, асоціативно веде до образу бога Зевса, підтверджуючи актуальність його «батьківської» семантики. Стосунки героїні з чоловіком («знов прощаюся (не стрівши)»), його характеристика («незрадливий неласкавче») актуалізують у поезії едипову лібідозну фантазію. Образ старого саду в поезії Л. Костенко «Виходжу в сад, він чорний і худий...» – батьківський аналог, бо між ним і ліричною героїнею встановлюються батьківсько-дочірні взаємини: «В цьому саду я виросла, і він / мене впізнав, хоч довго придивлявся» [229; 342]. Едипова любов до батька змістовно сконцентрована у словах героїні, звернених до саду: «Ти мені один / о цій порі, об іншій і довіку», – що в буквальному сенсі означають перевагу естетичної, а не практичної його цінності («...я прийшла не струшувать ренклюд / і не робить з плодів твоїх набутку»), а в підтексті розкривають безкорисливу, довічну, ніжно-турботливу дочірню любов. У поезії С. Короненко «Пан і панна» в наснаженому лібідозною енергією образі доброго бога-Пана-лісовика заковано постать батька-і-коханця;⁷⁷ він дарує героїні конвалії і викрадає її посеред ночі з ліжка з метою показати танець світляків (тобто, водночас залицяється й відкриває нові знання). Амбівалентна природа цього образу підкреслена опозицією світла і темряви («У вашій пазусі кущ світла / Пронизує сорочку темну»), що зумовлено зіткненням витіснених любовних потягів до батька (як коханця) і дозволених доброзичливих дочірніх почуттів до нього. Лібідозну природу має посилений інтерес героїні до бога-Пана-батька («Ви – добрий Бог? Ви – Пан? Ви – з лісу?...»), бо, як відомо з психоаналізу, допитливість є сублимацією сексуальності. Отже, метафоричне перенесення любовних почуттів у фемінінній техніці письма з фігури батька на її аналог – зі сфери природи (ліс, сад, вогонь тощо) та міфології, культури (Зевс, Пан та ін.) дозволяє обійти культурні заборони.

У маскулінній техніці письма також культивується перенос батьківських рис, зазвичай підкреслено маскулінних – сили, мужності, витривалості, мудрості, на образи-аналогі, що виконують компромісну функцію: водночас утілюють ідентифікаційний батьківський «зразок» і, будучи прямо не пов'язані із ситуацією маскулінного едипового суперництва, притлумлюють негативні почуття до батьківської фігури. Часто в маскулінній ліричній свідомості аналогами образу батька, що втілюють національну мужність і мудрість, – є козацтво (чи ширше – воїнство) та духовні авторитети (Христос, Мойсей, Т. Шевченко та ін.), отже, батьківською справою, успішним продовжувачем якої хоче бачити себе ліричний герой, є служіння Україні зброєю і словом.

Козацтво ще в естетиці українського романтизму ідеалізувалося як уособлення сильного, гідного наслідування колоніальною національною маску-

77 Античне божество Пан, як відомо, має виразно сексуальну природу, тоді як лісовик уособлює мертвих предків (батька), володарів таємних знань про природу.

лінністю батьківського об'єкта. Таким постає останній кошовий Запорізької Січі в поезії Б. Лепкого «Калнишевський у неволі»: своїми муками в московській в'язниці він «сином своїм [українцям-нащадкам] опрощення купив» [261; 328]. Образ козацтва експлуатується в українській радянській ліриці постсталінської доби: «...козацьку бунтівливу вдачу / Нам лишили предки з давнини» (В. Симоненко «Нашої заслуги в тім не бачу...»), а також поезії сучасності: «...чи встанеш – так, як ті, що засвіт встали?!» (І. Римарук «Сліди неминущі»), «Он лелеки й лебеді, а з ними / То Телесик, то Богун малий...» (І. Павлюк «Не живу минулим, ні майбутнім...»)⁷⁸. Справедливості ради зауважимо, що серед поетичного доробку, створеного раніше, у 1940-х, тему козацтва презентує А. Малишко, зокрема, у циклі «Запорожці», у якому неординарні згадки про козацьких ватажків звучать досить сміливо. Ідейно насажені образ козацтва та постаті його ватажків в еміграційній ліриці. В «Уривку з поеми» Є. Маланюка запорозьке козацтво, а також сили, повсталі проти ворогів України під проводом І. Мазепи, І. Гонти, М. Залізняка, утілюють військний маскулінний ідеал з культом сили, мужності, нескореності, витривалості, зверхності: «Рокоче запорозька кров / Міцних поплічників Богдана», «Уміли кинуть п'яний сміх / В скривавлене обличчя – муці» [276; 70], що становить батьківський ідентифікаційний зразок для ліричного суб'єкта, «внука кремезного чумака», «січовика блідого праправнука» [276; 219].

«Синівська» ідентифікація героя зі славетним гетьманом П. Сагайдачним, який репрезентує батьківську фігуру, – центральна в поезії В. Голобородька «Напучування»: «Того дня, / виходячи з хати, / підійдеш до дверей / і на порозі зустрінеш Сагайдачного / з розпростертими обіймами, як батька». Батьківська справа, уособлена в образі гетьмана, – служіння Україні – метафорично замінена концептом дороги, де «ганьба і слава ходять поруч», що асоціативно актуалізує сповнену звитяг і зрад національну історію. Ліричний герой, перебираючи батьківську справу (звідси й назва), солідаризується з національними синами. П. Сагайдачний оцінює «якість» синівського служіння батьківській справі у візійному епізоді: «знову на порозі побачиш Сагайдачного, / який поміж рідні, що вийшла проводжати, / стоятиме, / у далеку дорогу благословлятиме» [86; 303]. Фігура П. Сагайдачного в цій поезії уособлює Супер-его ліричного героя. За З. Фройдом, «на формування Супер-его впливають особи, які замішають батьків, учителі, вихователі, ідеальні приклади»

78 «Батьківські» образи воїнів-звитяжців, борців за свободу, а також князів Київської Русі, сильних і мудрих лідерів, ідеалізуються в ліриці перших десятиліть ХХ ст., зокрема, М. Зерова («Одважний князю, ти не знаєш смерті, / Круг тебе гуслі залзвенять, тебе / Від забуття врятують і полону») («Князь Ігор») [170; 61], П. Филиповича («Гримить відвага / На всі віки – / Той крик варяга, / Той стиск руки!» («Володимир Мономах») [501; 86]). У такому смислового полі написана й збірка «Княжа Україна» (1940) О. Олеся. До постатей Володимира Великого, Святослава Хороброго, Б. Хмельницького, І. Богуна в різні періоди творчості з синівською шаную апелює М. Рильський. Образ київських князів уособлюють ідеал патріотичного героїзму й у циклі В. Симоненка «Русь»: «Меч Святослава прокладав путі / Для мудрості ясної Ярослава» [416; 12].

[511; 493]. У поезії Я. Павуляка предки-козаки, «мечами тесані до кісток», «палями годовані по горло», «твердою кров'ю зачали нас», тобто передали в спадок нащадкам твердість і мужність національного воїнства [346; 13]. У ретроспективній сцені «ку півлі» Олексом Довбушем (аналогом батька) малого хлопця (ліричного наратора) на ярмарку, напевне, в опришківську ватагу в поезії Д. Павличка «У Косові на Івана» оприявлені синівські бажання бути визнаним батьком, гідним його. У широкому спектрі згаданих творів, а їхній перелік міг би бути значно довший, попри зміни культурно-історичного «антуражу», ідеологічного, стильового векторів транслюються почуття захвату, гордості, шани ліричного наратора до представників козацтва / опришківства, образи яких співвіднесені з національним маскуліним ідеалом. Поширення теми національної історії в ліриці, з одного боку, уніфікує в гендерному плані рефлексію образів українського воїнства, але з іншого – маскулінна лірична свідомість має значно більше стимулів взоруватися на них.

Маскулінна поетикальна стратегія екстраполяції батьківського архетипу *на постаті авторитетних духовних лідерів української нації, які втілюють ідею моральної, інтелектуальної, духовної переваги (влади), орієнтована на ідентифікаційний «зразок» духовного служіння Україні.*⁷⁹ У маскуліній техніці експлікації образу духовного авторитета (майже завжди – чоловічої статі, що підкреслює його «батьківство») інтертекстуально (у назві, епіграфі, присвяті, цитаті, алюзії тощо) оприявлено постать і творчість видатного попередника чи сучасника часто як ідентифікаційний «орієнтир» ліричного суб'єкта: «Щось у мене було / І від діда Тараса, / І від прадіда – Сквороди» (В. Симоненко «Скільки в тебе очей» [416; 144]), «Мені щастило знати їх обох [Є. Маланюка та М. Бажана], <...> / Я йшов за ними, як вівця в обору!» (І. Драч «Час, Господи...» [124; 210]) і т.д. У такий спосіб ліричний суб'єкт устанавлює «контури» духовно-творчої спорідненості з авторитетною батьківською постаттю, зокрема й проєктуючи її риси на власну особу. Шлях П. Куліша, самотнього «піонера з сокирою важкою», що сам-один торує шлях відродження національної культури, перебирає на себе ліричний герой Є. Маланюка («Пам'яті Куліша»). У поезії В. Базилевського «Мандрівні дяки» репрезентовано національний тип маргінальної маскулінності. Його представники, хай

79 Актуальність духовного авторитету для національної маскулінності зумовлена не лише єдиною психоситуацією, а й компенсуванням неможливої за колонізованого стану воєнної потужності духовно-інтелектуальною силою. Авторитетом у вітчизняній культурі (окрім новітніх часів) користувалися письменники, отож ідентифікаційна солідаризація з ними митців ХХ ст. підсилена ще й «фаховим» навчальством. Виписування постатей духовних авторитетів – чільна стратегія, наприклад, М. Рильського, який практикував її в усьому своєму «підрадянському» доробку як а) відносно «безпечну» тему для «високої» творчості; б) як «віддушину» від радянської «казенщини»; в) як спосіб репрезентувати українську культуру (поезії, присвячені Т. Шевченку, І. Франку, Лесі Українці, П. Саксаганському, М. Лисенку, О. Вересаю та ін.), закамують своїй національній «інтерес» пантеоном європейських діячів культури та водночас розширюючи українські культурні обрії до світових.

і з позиції аутсайдерів, здійснюють батьківський провід, ретранслюють національну культуру: «Навчителі, блазні, кривляки, гульвіси, / учора спудеї, а днесь пиворізи» [25: 128]. Саме за такою ознакою з ними як з духовними авторитетами (батьківською фігурою) солідаризується ліричний суб'єкт, екстраполюючи в підтексті поезії колоніальну маргіналізацію національного життя в XVIII ст. на добу «безчасся» у ХХ ст. Поява духовного авторитета-аутсайдера симптоматична для національної маскуліності колоніальної доби.

Маскулінна техніка репрезентації образу духовного авторитета, отже, полягає: а) у трансляції почуттів поваги, захоплення його величчю, наявності «спадкової» лінії від нього до ліричного суб'єкта; б) у гіперболізації подвигу видатної особи, що підвищує статус і його послідовника; г) в експлікації уподібнення до авторитета шляхом навчительства. Концептуалізація постаті духовного лідера в маскулінній ліричній свідомості реалізує психостратегію «лошуку» ідеальної (величної) батьківської фігури як ідентифікаційного зразка у культурі, передусім національній (що задовольняє також і потребу національного самовизначення). Наснажена архетипом Великого Батька постать духовного авторитета уособлює Я-ідеал, концентрує позитивні синівські едипові почуття – повагу, захоплення, покору, вдячність, готовність до смиренного схилення й служіння.

У фокусі осмислення батьківсько-синівських взаємин, зокрема духовного навчительства, у ліриці ХХ століття фігурують постаті видатних письменників-попередників – Г. Сковороди, І. Франка, М. Коцюбинського, але найчастіше – Т. Шевченка (складно назвати поета, який би не апелював до його життєтворчості). У фіналі «Балади про Шевченкове перо» Б. Олійника передане напружене суперницьке очікування «великих і малих поетів»: «кому... перо?!» [329: 45], тобто кому перейде в спадок «батьківська» творча сила Кобзаря, уособлена в цьому «фалічному» символі творчої потенції – пері. У маскулінній ліричній свідомості постать Кобзаря часто еквівалентна Христу, Месії, бо спрофільована на батьківський ідеальний образ, наснажена архетипом Великого Батька / Пророка / Мученика. Образ Тараса Шевченка звеличений у поезії Б. Лепкого («Благословенна най буде година», цикл «В Тарасові роковини», «Умер поет» та ін.) як «з великих найбільшого сина» України, як приклад борця, «раба», який «тиранам плюнув правду в лиця», Месії, бо «в страшній пустині життя», «мов на Голгофі», «писав закони» [261: 238], наснажений енергією архетипу Великого Батька, який з докором звертається до терплячих «синів» – українців, вимагаючи від них мужності: «Кріпиться в гору та ідїть на бої / Не як недолїтки, лиш як мужї-герої!» [261: 236].

У циклі К. Москальця «Думи» Т. Шевченка титуловано пророком. Цитуванням його вірша – «...гоже ти сказав, пророче: / "Ми восени таки похожі / хоч капельку на образ Божий..."» [307: 45] – підкреслено авторитетність

і сакральність його постаті для ліричного суб'єкта. Образ Тараса Шевченка в поезії С. Гординського «Канів» аналогізується з Богом за творчою потенцією («Він, що с л о в о м все почав також») та правом карати («Він там снить про судний день розправ...») [96; 177]). Водночас Божественно-батьківська іпостась образу Т. Шевченка поєднується в цьому вірші з іпостассю бунтівного сина, який змагається із самим Богом, бо «нетерплячий, гнівний, з Богом спорить», парадоксально втілюючи в одному образі антагоністичні мотиви батьківської кари й синівської непокори. Захват, страх, гордість, пережиті щодо фігури Т. Шевченка, підсилені єдиною фантазією про синівську перемогу в суперництві з батьком, водночас активують маскуліне переживання спадковості по чоловічій лінії: Бог – Шевченко – ліричний суб'єкт.

У поемі І. Драча «Смерть Шевченка» постать Кобзаря випромінює «батьківські» силу, велич, авторитет на противагу змізерній колонізованій маскулінності («негідним синам») та імперії. Геройко-мученицький ореол образу поета сягає у творі планетарного масштабу – «Він кричить з переляку, бо рука вже на полюсі / Маца лисину льоду <...>. Голова в Петербург вже уперлась – і звідти / Сунуть армії, прямо по ньому гудуть» [124; 29]. Т. Шевченко зображений водночас як син матері-України і як батько нації («Ішли хохли, русини, малороси, / щоб зватись українцями віднини» [124; 39]), його образ архетипізований за моделлю Великого Батька, набуває сакрального смислу, зокрема, завдяки фабульній схемі «героїчне життя – мученицька смерть – безсмертя». У поезії І. Драча «Виклик», як і в названій вище поемі, в образі Т. Шевченка втілено батьківський ідентифікаційний зразок, але з відмінними від народницької традиції ціннісними акцентами – на його молодості, енергійності, кипучій діяльності: «А він вибухає і шпетить всю вашу дурну макітру / І молодю круговертить. <...> / І горне гору роботи». Домінантою його образу в поезії є синівська «непогора», підкреслена метафоричними деталями «проти вітру», характеристикою – «вільний свавільний самум», «ядерно вибухне з отих непокірних дум». Хоча бунтарська Шевченкова вдача давно становить біографічний факт, у її інтерпретації в поезії І. Драча наголошено саме на юнацькій, молодечій сваволі: «...регоче і тішиться, наче хлопчисько радий. / Шевченко був молодим» [124; 221]. У такий спосіб постать духовного авторитета «зводиться» до «синівської», полегшуючи ідентифікацію з нею ліричного суб'єкта поезії.⁸⁰

80 Для покоління шістдесятників Т. Шевченко був авторитетною батьківською фігурою – передусім у ціннісному плані індивідуальної, національної свободи. Водночас у поезії «Виклик» І. Драча в його образі акцентовані бунтарські – «антибатьківські» – аспекти, близькі батькоборчому духу шістдесятництва. Заперечуючи в цій поезії народницький і радянський міф про Шевченка як «революціонера-демократа» (тому й така назва), І. Драч символічно уподібнює його образ до завзятого й прогресивного молодого покоління митців-шістдесятників, реалізує їхні «батькоборчі» інтенції, скеровані як проти імперських «батьків» (тоталітарної машини), так і проти народницько-радянської догматики.

Тематично орієнтована на історію козаччини поезія Т. Шевченка зумовлює паралелізацію постаті митця з образами воїнів, повстанців, месників, тобто «подвоєння» батьківського ідеального об'єкта в його духовній та героїчній іпостасях, як в «Уривку з поеми» Є. Маланюка («Херсонські прерії – мов Січ, / А кобзарем – херсонський вітер, / І рідним був одразу клич: / – Вставайте! Кайдани порвіте!» [276; 71]), у «Трьох елегіях у метаморфозах» С. Сапеляка («І лиш хрести Тарасових стежок. / І лиш сльоза із шаблею Мамає. <...> / І чорнобровить Довбушеве зілля» [404; 103]). Зв'язок культуротвірних на вітчизняних теренах образів Тараса Шевченка, Мамає, Олекси Довбуша з батьківським архетипом унаочнено у фразі останньої поезії – «Моєї рани батьківський поріг – / Столітнім струпом врісся у коліна». Образ «батьківського порогу» тут метонімічно означає рідний край, трансплює біль історичної поразки (образи рани, столітнього струпа), корелює з мотивом синівської розплати за поразку батьків («врісся у коліна»). Образ Т. Шевченка, отже, експлуатується в ліриці більшості українських поетів, передусім 1960–1980-х років, що зумовлено їхнім взоруванням на його духовний авторитет, особливо потрібний на хвилі постсталінського національного ренесансу.

Маскулінна поетикальна стратегія розгортання мотиву спадковості по чоловічій лінії ґрунтується на актуалізації батьківського архетипу й в образах інших видатних національних поетів. Їхні постаті представляють актуальний ідентифікаційний «зразок» у планах патріотичного героїзму (бо більшість з них зазнали репресій), а також духовного, творчого навчительства. Центральним у «Молитві про нездійсненне» В. Голобородька є образ М. Драй-Хмари, творчий злет якого був обірваний арештом. Мученицький ореол його образу актуалізований у розвитку мотивів смерті («Дай боже вмерти Драй-Хмарі... / Дай боже вмерти Драй-Хмарі вдома»), похорону («Дай боже бути похованим Драй-Хмарі»), його недописаного листа додому, так і не здійсненого «повернення до київської Оксанки». У рефлексії трагічної долі М. Драй-Хмари ліричний герой солідарний з ним, готовий пройти такий самий шлях поета-мученика, що виражено й через усічення фрази, наприклад, «дай боже дописати Драй-Хмарі листа додому... / Дай боже дописати Драй-Хмарі... / Дай боже дописати...» [86; 290 – 291]. Утратою конкретизації під час трикратного повтору «нарощується» смисл: у першій фразі йдеться про репресованого поета, який не встигає дописати листа рідним, у другій – про його обірвану смертю творчість, а в третій – уже про ліричного героя, який теж боїться не встигнути «відбутися у слові». Градаційне повторення цього прийому експлікує готовність ліричного героя услід за батьківською фігурою М. Драй-Хмари «померти», «бути похованим», «долетіти» (у сенсі «повернутися»), що актуалізує згадану архетипну матрицю становлення батьківського ідеалу – смерть і відродження в безсмерті.

Переживання емпатії (не як жаління, а як солідаризації), захвату, поваги, гордості, які прочитуються в рефлексії долі М. Драй-Хмари в поезії В. Голобородька, актуальні й у поезії «Месія» Р. Лубківського, присвяченій трагічній долі В. Стуса, що теж є прикладом патріотичного героїзму поета-мученика. Батьківський «статус» поета-дисидента підкреслений його аналогізацією з образом Ісуса: у назві твору – «Месія», у мотиві народження В. Стуса перед Різдом – шостого січня («На день народження його, / Що збігається з Господнім»), у деталі наявності учнів і їхньої готовності до гонінь («Ученики його – / Всі давно знали; / Години їхні полічено, / Камери вже чекають»), у порівнянні: «...був так близько / Переді мною Дант чи Ісус / З обличчям Василя Стуса» [532: 683 – 684]. На обставини арешту В. Стуса екстраполоється новозавітна історія про смерть Христа, що підсилює сакралізацію образу поета, відтінену й мотивом зради його найближчим оточенням: ліричний наратор, зокрема, розкаюється в тому, що не продовжив «батьківської справи» – не став дисидентом.

Свою ідентифікацію з батьківською фігурою учителя, наставника ліричний суб'єкт супроводжує виразом поваги, захоплення, відданості, вдячності йому. Таким пафосом позначені сцени знайомства, спілкування молодого П. Тичини з М. Коцюбинським, які лягли в основу його творів «Перше знайомство», «На "суботях" М. Коцюбинського», «Початок змужніння», «Учнівське» самоприниження перед видатними митцями, у якому завуальовано однак виклик авторитетам, зафіксоване в поезії І. Драча «Час, Господи, на самоту й покору», І. Калинця «Добродію...» та ін. Апеляція в тексті, паратексті до постатей поетів переважно в маскулінній техніці письма реалізує широкий спектр гомосоціальних стосунків, окрім навчительства, – суперництва, творчого побратимства.⁸¹

Значущі для ідентифікаційного синівського наміру аспекти батьківської фігури – духовний авторитет і влада, героїчно-мученицький ореол (з помертвою ідеалізацією і глоризацією), навчительство – поєднані в образі Христа. Він є Учителем, духовним наставником і в євангельських текстах. Його богорівний образ утілює ідеї самопожертви людству та недостойності останнього в поезіях О. Стефановича «Христос», «Над світом кличе чорний див...». В однойменній поезії С. Гординського Христос – «поборник неправди і зла» – уособлює батьківське начало, до якого в суперечливих ідентифіка-

81 У маскулінній техніці письма переважає апеляція до постатей авторитетних поетів-чоловіків як презентантів батьківської фігури, однак часом поряд з ними згадуються постаті Лесі Українки, поодинокі С. Крушельницької, К. Білокур. До поезій з циклу Т. Мельничука «Леся (монологи)», присвячених антитоталітарній проблематиці, дібрано епіграфи з творів, листування письменниці. Душевно споріднений з Лесею Українкою ліричний суб'єкт поезії М. Фішбеїна «Крим, Осінь»: він шукає – її подих, голос, пророче слово – аж ніяк не заради навчительства; її геній словниче його болем, емпатією, захватом. Можливість без ризику для «чоловічої гідності» апелювати до авторитету Лесі Українки дає поетам, напевне, приписаний їй ще І. Франком особливий статус «одинокого мужчини» в українській літературі.

ційно-батькоборчих інтенціях апелює «синівське» ліричне «ми». Маскулінні єдинові стратегії, оприявлені в цій апеляції, такі:

а) прагнення «заземлити» батьківську фігуру («Нині б Ти загинув інакше: десь на фронті, у димі»), адже Христова жертва в хаосі війни стане «буденною» й «непоміченою»;

б) розідентифікація з батьківським об'єктом: Христос обіцяв щастя «слабким і смиренним», тобто «покірним синам», але «наші серця хочуть бути сильні, жорстокі» всупереч Його ідеалам;

в) бажання посісти батькове місце: ліричне ми вже бачать себе подібними до Христа – «на барикадах своїх щоденних Голгот / Самі випиваєм вино своєї жертвовної крові»;

г) потреба в батьківському Супер-его – «Кричимо до престолів Твоїх: появився у загравах слави!» [96: 137].

Травмованість війною наклала відбиток на образ учителя-Христа в поемі «Подорож з учителем» Б. Бойчука, де його позиція милосердя, страдництва – предмет водночас наслідування й ревізії ліричного суб'єкта. У непоодиноких пасажах поеми ураженість Христа як безсилою людинозаступника кореспондує з виразом сумніву у благості Бога, розчарування в Божому світоустрої, де є місце війні [387; 43]. У «Галицькій баладі» В. Олейка образ Христа як захисника й вершителя справедливості підважений проблемою незбувного людського лиха, уособленого в образі «недужої дитини» («...зір недужої дитини / усе чекає, / що прийде Христос») [532; 1117]. Ліричний наратор висуває претензії до Христа, який не воздав належну «благосну офіру» тому «хлопчику, що вірив» (і йому самому, його народу, людству). Експресивно-обурений, розчарований тон фінальної тиради в цій поезії оприявнює не так лібідозний, як «договірний» характер стосунків ліричного героя з Христом-як-батьком, що більше властивий маскулінному психотипу.

Характерна для маскулінної ліричної свідомості ідентифікація ліричного героя з Христом-як-Божим Сином (а не Батьком-Богом), зокрема, в аспекті віктимності, умотивованим і колоніальною травмованістю національного характеру, опосередковано виявляється в алюзіях на Христову історію, як-от: «...за наш прихід і наш ісход / під тягарем хреста» (В. Стус «Геть спогаді...»), «Що мовчиш, дитино вифлеємська, / загублена між ладів і мужів?» (Б. Щавурський), «Висока вода ми йдемо по воді / сліди – залишаються» (Д. Лазуткін «Твоя революція...») та ін. Ідентифікація з Христом-Божим Сином підвищує «статус» і «потенціал» ліричного героя як обранця, наділеного «надможливостями», що тішить його себелюбство, реалізує бажання віднайти більш владного батька (Бога), водночас віддзеркалює християнську настанову наслідувати Христовий шлях. Ліричний суб'єкт співчуває Христу-як-Сину, принесеному в жертву, але

часом і викриває його слабкість (приреченість, пасивність, безсилля) в емоційному полі зневаги, жалості, відризи.⁸²

Табу на знищення образу Христа втратило силу в українській ліриці постмодерної доби.⁸³ На протигагу зболено-депресивному світовідчуттю 1980–1990-х, вираженому, зокрема, через демонізований образ Христа в поезії В. Кашки «Вино і хліб...» («...гадом корчиться Христос, / криваво квітне болем віщим / і тужиться з хреста злетіти») [194; 123], у ліриці 2000-х Його образ асоційовано з інфантильним і безсилим. У поезії О. Сливинського Христос постає знівеченим, жалогідним, нетутешнім і непристосованим. У поезії «Вода (Бог у деталях)» асоціативно оприявлена не-маскулінна безпомічність Бога (з контексту – Христа) шляхом порівняння його образу з «добрим псом, що чекає господаря на виході з лісу», у характеристиці («відкритий і втомлений», «тихіший з кожним ударом, як вена»), що вказує на Його слабкість («кастрованість»), безживність, акцентовану й порівнянням з мерцем, потопельником: «Він явився нечітко, як побіліле тіло крізь кригу». Подібним до Христа – слабким і безпомічним – уявляє себе ліричний герой поезії, відмовляючись від маскулінності: «такий же, як Він – усміхнений і безмовний, – / ти нарешті лежиш, захлинувшись словами води» [295; 243]. У поезії О. Сливинського «Yesus Christ» розгорнуто мотив непотрібності жертви Христа, в образі якого домінують покинутість, безпомічність («Він догорятиме там, на померклій сцені, / Як смолоскип на площі»), приреченість на безславну і ніким не помічену смерть («Буде стояти і вказувати нікому на двері, / Які назажди відчинились») [295; 250]. Прикметно, що в ліриці О. Сливинського образ батька має подібні риси: «вічна непрактичність», непристосованість – «важка непочесна робота на старість» («Батько»), його страх і улягання перед Кимось невідомим («Менший»). Таким зображений і прабатько Адам (однойменний вірш). Синова жалість до батька, прагнення його захистити, «самовизначитися» із власним місцем у житті, розвінчуючи його не надто успішне життя, симптоматизують у текстах О. Сливинського інфантильну розгубленість, дефіцит сильного батьківського начала, а ідентифікаційна орієнтація його лі-

82 Біблійний міф про розп'яття Христа прочитується крізь призму патріархатної культури як закріплення влади Батька над Сином, бо наказ принести Синове життя в жертву є запереченням Його можливості самому стати Батьком, отже, запереченням Його маскулінної потенції, значить, є «кастрацією». Н. Бердяєв: «В одному своєму аспекті Христос-логос – чоловік, а не жінка – Абсолютна Людина у своїй чоловічій природі. В іншому аспекті Христос – андрогін» [33; 405]. Ідентифікація ліричного суб'єкта з Христом-як-Сином у маскулінній (ліричній) свідомості активує, отже, окрім співчуття, почуття страху, кастраційної тривоги й природно стимулює протилежну – розідентифікаційну інтенцію. Її безпрецедентний вияв – у християноборстві Ф. Ніцше. Хоча єдиним християнином у його «Антихристі» названо Ісуса, помітне прагнення філософа розідентифікуватися з не-маскулінним християнством.

83 До слова, профанація біблійного сюжету народження Христа в ліро-драматичному сценарії С. Жадана «Мері Крістмас, Джіzus Крайст!» (2001) оприявлена навіть не так у трагедії новозавітної історії на сучасний палестино-ізраїльський конфлікт, як у епізодичній малозначущій ролі Ісуса, якого зображено об'єктом маніпуляції ворогуючих політичних сил.

ричного Я на маргінальну батьківську маскуліність є наслідком зтяжненого «посттравматичного синдрому».⁸⁴ Отже, маскулінна стратегія концептуалізації в ліриці образу Христа-як-батька, наділеного духовною силою і владою, визначається ідентифікаційною мотивацією ліричного суб'єкта й супроводжується його переживанням поваги, захвату, побожної покори і т.д. Зображення Христа-як-Сина, приреченого владним Батьком на жертву (кастрацію), провокує вираження негативних емоцій зневаги, прикрого суму, сорому тощо, живлених кастраційною тривогою. Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії постаті Христа. Його жертви емоційно монотональна, просякнута любовним співчуттям, без ідентифікаційної мотивації, але з можливою солідаризацією, живлена переважно культурною традицією, а не психічною енергетикою.⁸⁵ Христовий міф, наснажений архетипом Синові Жертви, по суті, є міфом про ініціацію, що обслуговує психічні потреби маскуліності.

У ліриці в образах пророка, апостола, семантично пов'язаних з образом Христа в аспекті провіщення майбутнього блага, актуалізовано архетип Мудрого Старця – захисника й радника. Ліричний герой ставиться до батьківської фігури пророка чи апостола з побожною покорюю, сподівається на допомогу, взурується на неї, зокрема, у виконанні своєї місії, як-от «Оддаю і тривожну душу, / І холодний спокій думок, / І вартую, надіюсь, мушу / Виглядати, чи йде Пророк» (П. Филипович «На поталу камінним кригам...») [50]; 51]. В образах апостолів у однойменній поезії В. Барки втілена ідея батьківського проводу, віднайденого шляху, що водночас корелює з мотивом жертвовного служіння, бо старці мають іти навіки з рідних місць, виконуючи покладену на них місію. У смисловій тканині вірша метафорично актуалізовано й болісну для автора тему еміграції, що інтерпретується як страдницький шлях – «хресна дорога» – вигнання, який на чужині зазнає «труд», «смерть» і «жаль» [27; 26]. Ідентифікаційна спорідненість ліричного наратора з апостолами, його перейнятість їхньою християнською місією, обрання долі блукальця мають автобіографічну основу.

У маскуліній ліричній свідомості ставлення до Бога як чільного аналога батьківської фігури амбівалентне. Образ Бога в іпостасі мудрого батька, захисника, радника здебільшого позитивний. Ліричний суб'єкт готовий до уподібнення і / або підкорення Богу, як-от у орієнтованій на пошук сильного

84 За Т. Гундоровою, травмовані – свідомість, історія й тіло – постають наслідком генераційного розриву, що й зумовлює кризу маскуліності, «зміщення патріархального центру та руйнування символічного соціального порядку, що забезпечувався присутністю владного й авторитетного Батька», який також, як виявилось, був слабким [108; 11, 16].

85 Любов, жаль, співчуття до Месії, як відомо, відчуває Міріам Лесі Українки. У її творі «Одержима» однак культурний код християнства підданий ревізії, а психосюжет наснажений особистою драмою. Гендерна інверсія в драматургії Лесі Українки – у стосунках жінки й чоловіка останній виявляється духовно слабшим, таким, що потерпає, потребує від жінки підтримки й допомоги («Віла-посестра», «Лісова пісня», «Камінний господар» та ін.), – реалізує психобіографічний матеріал і ще чекає на своє дослідження.

батьківського начала поезії «пражан»: «Земля широка. Мудрий в небі Бог. / І серце людське – мужнє і велике» (О. Ольжич «Воно дощем спадає золотим...») [330; 104], «Будучина – у Бога. В Тебе – тільки труд / Виснажний, безустанний і відданий» (Ю. Липа (назва за наведеним рядком)), «...світиш, як закон, і плинеш, як кадило, / І ось відроджуєш і кличеш до нового, / Щоб знову міць була, і серце знов тремтіло. – / Благословен еси! – довічно славмо Бога» (Ю. Липа «Благословен, розгорнений просторами...») [263; 6, 7]. Просякнута християнським світовідчуттям «проповідницька» лірика В. Барки (наприклад, цикл «Верховна престольність»). Бог-патрон постає ініціатором випробування в розплату за міжусобиці українського народу в «Розмові» С. Гординського – чи під тиском незної доти навали він «струхлявіє на порохно» чи буде перекований на «найтвердіший метал» [96; 139]. Ліричний герой В. Стуса подібно ставиться до Бога, який випробовує на міць: «Ця Богом послана Голгота» («Як тихо на землі!»), «...вам на лоб поклав Господь свій світлий перст нищівний» («Трени М. Г. Чернишевського») [448; 29, 93]. Стоїчне терпіння героя страждань і збиткувань дає йому надію на Божий захист: «Бог шепоче спрагло: Аз воздам!» («Сосна із ночі впливла, як шогла»), «Я (Бог звертається до ліричного суб'єкта в його уяві. – Прим. О. Ш.) слав на тебе лихоліття, / щоб до життя ти бу в воскрес» («Самотньо сновигає голос...») [448; 19, 227]. Відданість Богу-як-батьку характеризує ліричного суб'єкта як гідного, слухняного сина, водночас актуалізує не так його християнські чесноти, як маскулітний потенціал («серце мужнє», «труд безустанний»).

Тривога ліричного героя через сумнів у його відповідності запиту Бога (ширше – батьківському маскулітному ідеалу), страх його грізної батьківської фігури компенсуються маскулітною психостратегією самознецінення, адже применшення власних достоїнств, можливостей ніби «випереджає» звинувачення в слабкості, зменшує очікування, отже, і страх його не задовольнити.⁸⁶ Мотив самознецінення експлікований у широкому колі поезій 1990-х, позначених духовними шуканнями: «Вибач, Боже, сліпим, без'язиким, глухим, безгомосим! / Ми вже маємо все. Ми вже маємо все, чого просим» (І. Козаченко «Мова йде про туман») [215; 9], «Малі ми, о Боже... / Наш лемент молитвою звемо <...> / Забулась пустеля, напевно, Твоїм неприкаяним плем'ям...» (В. Олейко) [532; 1116]. Самознецінення ліричного героя перед Богом явно продиктоване мазохістським упокоренням перед батьківським Супер-его як не менш сильним джерелом депривації. Упокорення перед батьківською фігурою не лише послаблює кастраційний страх, а й слугує ідентифікаційним цілям. Часом у самознеціненні приховано амбітний виклик ліричного суб'єкта Богу.

⁸⁶ Одна з психічних причин самознецінення – мазохізм. У психоаналізі останній трактують як захист від гнатової тривоги, закладеної ще на ранніх стадіях психорозвитку страхом перед загрозливою материнською фігурою. Самознецінення, за Дж. Рейнгольдом, є результатом депривації і водночас захистом від травматичного впливу, крім того, через підкорення дозволяє зберегти зв'язок з матір'ю [373; 151–152].

Стратегія синівського самознеціння перед Богом-батьком у ліриці актуалізує біблійний *мотив блудного сина* – як сина негідного й неслухняного, але такого, який розкаюється й повертається до батька, щоб продовжити його справу, стати таким, як він. Психосемантика мотиву блудного сина закорінена в маскулінній едиповості – у переживанні відчуження від батька, яке долається ідентифікаційною мотивацією. Розгортання мотиву блудного сина в ліриці характерне для маскулінної поетикальної рефлексії батьківсько-синівських стосунків, де він часто набуває релігійно-філософського, екзистенційного смислу. У поезії зарубіжжя цей мотив видається актуальнішим із причин, по-перше, свободи релігійного й культурного самовираження, що полегшувала профілювання психосимптоматики на християнську «матрицю», по-друге, збігу «сюжету» про повернення блудного сина з перспективами повороту з еміграції на рідні терени. Крім того, має місце й індивідуальна мотивація. Так, у досить позірному самоприниженні колись «гордий і невдячний духом», а тепер розкаяний ліричний наратор поезії Є. Маланюка «Серпень» просить у Бога покори, повертаючись під його егіду. Однак він, «збунтованого ангела [Люцифера] насліддя», хоч і фіксує прорахунки пройденого шляху («І все шукав – але не те, що треба» [276; 426]), потай пишається собою колишнім. Ліричний герой сонета «Втеча» О. Тарнавського бачить себе блудним сином, який «схиливши голову, спустивши зір», тобто нехтуючи батьківською інстанцією совісті-Супер-его, уникав її, безрезультатно самотужки шукаючи життєвий шлях, щоб, зрештою, «без дороговказу» дійти до «останньої мети» (Бога, смерті, істини, вічності...) [459; 209].⁸⁷ Позбавлена смислу батькоборства ситуація віднайдення втраченого сина в поезії «Батько й син» В. Барки акумулює цінність родини, нереалізовану мрію про повернення додому. До батьківської фігури лісу звертається у «світлім захваті» ліричний герой-«блудний син» поезії М. Ореста «Лісові». Позитивна аура батьківської фігури в поезіях Вадима Лесича наснажує синівське почуття розкаяння: «Прости мені, мій батьку, це блукання світом» («Я син твій, батьку...») [262; 80]. У зрілих творах поета це почуття підсилено «провиною» еміграції – віддаленням від рідного краю, отже, і потребою повернення «до джерел». У цьому далеко не вичерпаному «параді» синівських «драм» зречення й повернення до батька-патрона в українській ліриці зарубіжжя широка, часом полярна, емоційна спектральність не перекиває смислово домінанту – синівсько-батьківської едипової проблематики.

87 У вінку советів «Життя» О. Тарнавського людина, як «блудний син», іде від Бога й до Бога, проте «наслідує Його прикмети дві: / творити й нищити стани життєві» [459; 67], балансує між власними життєтворчими амбіціями та вірою в цілепокладання Всевишнього. Над потребою самостійного пізнання буття, що дещо нагадує Адамів гріх і приховує недовіру до Творця, замислюється ліричний наратор його поеми «Сновиди», відчуючи однак вищість над собою Божественного Розуму (не без впливу Шевченкової богоборчої риторики й Тичининного пантеїзму).

Інтенсифікується мотив блудного сина й у материковій українській ліриці ближче до кінця століття – переважно як симптом духовного дефіциту, ослаблення батьківського начала. Цей мотив інтегрований у поезії В. Кашки «Палять листя» у звернене до Бога каяття ліричного суб'єкта: «Жаль в лещата бере / хворе серце, Боже, – / досі жив я не так, як треба, / жив негоже». «Може, днем хоч одненьким іще / я покрию ганьбу многих літ», а також у його прохання про прощення й надію наблизитися до Божественного: «...заodne і мене, якщо можеш, прости / і подовж між дерев мої терни», «і хрестом у душі трісне лід. / І я, Боже, шаблями прощень / за тобою піду у слід» [194; 159]. Мотив блудного сина в поезії В. Герасим'юка «Ти нарешті збагнув...» розгортається в семантичному полі «переходу» з материнської сфери («Ніби жінки нема, чий ти син. / І вона вже не видихне: сину») до батьківської («...бо нарешті збагнув, чий ти син, / бо нарешті покликано: сину») у безпосередньому зв'язку з маскуліною едиповою ситуацією. Графічний прийом розрядки акцентує інтригу особливого батьківства – не розкрити й у фіналі поезії: «...б'є копитами здіблених днів / той, хто справді тебе породив, / той, хто замисел Господа знає» [532; 961]. У «Фінальній імпровізації» В. Герасим'юка мотив блудного сина розгорнуто на вістрі переживань ліричного суб'єкта власного знецінення, що унеможлиблює батькоборство («...який Переможець з мене! / Я ледве прожив буденне, / а ти – про виклик небес, / чи виклик небові (!)...»), власної непотрібності Богу, яка аналогічна «вигнанню» («Ти виплюнутий Творцем»). Водночас ліричний суб'єкт відчуває спорідненість з Богом у творчому екстазі, розкаюється в колишній розідентифікації з Ним («Я знаю, що я – не ти. / Аби не бути тобою, / бу в круком, псом і совою, / І навіть гадом. Прости»), тобто, як блудний син, «повертається» до батьківського порогу. Зрештою, він вдоволений віднайденною спільністю з батьківською фігурою: «Четвірка твоїх стихій / настільки ж була твоєю, / як та, що дихав я нею. / Не видихну, Боже мій» [80; 277 – 278].⁸⁸ Бог не прощає розкаяного блудного сина в однойменній поезії В. Базилевського – ситуація осмислена в її трагічній циклічності, де непрощений батьком син-самогубець «повертається в лоно первовіку», у материнське небуття [25; 297]. Знецінює прижиттєві досягнення на дорозі повернення й ліричний герой Т. Федюка – «блудний син, блудний муж, блудний брат, блудний раб»: його терзає сумнів не так у доцільності повернення, як здобутій благодаті (винагороді), адже він іде до смерті і чекає його лише «мертвий батько», який «руки на плечі кладе», тобто робить подібним до себе, мертвим. Така «іден-

88 Герметична поезія В. Герасим'юка надається й до іншої інтерпретації: протиставлені «я» і «ти» уособлюють два шляхи маскуліної реалізації – «шлях відмови» і «шлях служіння» відповідно, обидва проходять смертельне випробування Богом («Як падав ти з висоти! / Мерт-во-пет-лю-вав як гордо!»; «Не видихну, Боже мій»), у результаті утверджується їхня рівноцінність. Алюзія в поезії на творчу постать М. Семенка та його збірку «Геро мертвопетлює» дозволяє співвіднести поста з тим, хто став на «шлях відмови». Однак і за такої версії смислу поезії «ти» референтне батьківському ідентифікаційному зразку.

тифікація» не надто тішить його в роздумі – «він забрав тебе чи простив?» [497; 91], тобто покарав чи винагородив смертю?

Розгортання мотиву блудного сина в ліриці іноді відтінене виразом туги за батьком, як у поезії Н. Федорака «Двадцять сьомого жовтня...», де батьківську фігуру уособлює парсунка Святого Назарія. Туга ліричного суб'єкта за маскуліним батьківським проводом – «епохою братств і козацтв» – зраджує проблемність його маскуліної ідентифікації, імовірно, унаслідок колоніальної демаскулінізації, ускладненої сепарації від материнського. Останню полегшує знецінення материнської фігури, у поезії Н. Федорака – України: «У твоїй батьківщині з вина знову стала вода, / та не сталося чуда: / як перше, нікого нема у твоїй батьківщині» [532; 1292]. Розчарування в материнській фігурі вмотивовує «повернення» ліричного героя – «блудного сина» – у царину батьківського (маскулінного), що корелює з маскуліним едиповим прагненням. Мотив блудного сина, отже, у широкій смисловій палітрі віддзеркалює перехід від синівської ворожості до ідентифікації з батьком, часто транспонується в релігійну площину повернення, возз'єднання з Богом, що має, зокрема, і танатальний підтекст. Часом смисл мотиву блудного сина референтний психокультурній маскуліній практиці ініціації – здобуття шляхом смертельного випробування «батьківських» здібностей і можливостей, переходу до «чоловічого світу», а в еміграційній ліриці – й повернення додому.

Маскулінна психостратегія підкорення / у подібнення Богу-як-батьку, у виразнені символічною ситуацією розкаяного повернення до Нього, реалізується в художньому осмисленні батьківської фігури як утілення закону, совісті (Супер-его) ліричного суб'єкта. Він з острахом готується до «звіту» перед Богом-як-власною совістю в поезії П. Мовчана «Вітряний вечір»: «Я бачив голос – він вогнем горів, / спалахував оклично, запитально: – / Чи ти вустами не спотворив слів?» [303; 45]. Психічна напруга ліричного суб'єкта оприявнена в його протестному мовчанні, у течі від «діалогу»: «...Та я мовчав. І бачив угорі: / верховне небо мерехтить дзеркально», – де останній епітет указує на інтросекцію батьківської інстанції Супер-его. Звіряє з «незримим і всевладним» – Божим – пальцем свої діяння ліричний суб'єкт поезії С. Вишенського «Матерія, й годинники-кравці...». Синівська покора перед Богом-як-совістю – лейтмотив циклу Б. Щавурського «Мої євреї», тематично орієнтованого на юдейський дискурс. Вигнання як історіософема єврейської культури, референтна мотиву блудного сина, актуалізується в цих поезіях у сенсі Божого випробування й надії на повернення, віднайдення Бога, у подібнення Йому. Віддзеркалена в культурі маргінальність єврейської маскуліності⁸⁹ вмотивовує тужливо-покірну потребу лірично-

89 Маргінальність єврейської маскуліності, спровокована в значній мірі суспільно-культурною ситуацією, експлікована у творчості Шолом-Алейхеа, у ліриці М. Фішбеїна, Г. Фальковича та ін. Як і український, єврейський національний характер потерпає в ситуації культурної розпорошеності, асиміляції, меншовартості, історичної проблематичності національної державної (владної)

го суб'єкта в протекції Бога як сильного батька, суворого, але турботливого («є тільки вогню шаленство... / що судить, але й обіймає, що попелом землю встеляє»), недосяжно-високого, але милостивого (так, вірші для ліричного Я – «нікчемні крихти» зі «столу Божого»).

Фігура батька, який наглядає за ліричним героєм, оцінює його діяння, чинить суд над ним і репрезентує в такий спосіб його власну совість, інкарнується в маскулінній ліричній свідомості в образі старця (аналогу Бога). У поезії В. Герасим'юка «Кроки на смерековім помості...» три старці уособлюють якості втраченого в колоніальних умовах батьківського (маскулінного) ідеалу: мудрості й витривалості («Ось один <...> / ніби вийшов з храмів, мов з катівень – / ізодвіку сивий і чужий»), проникливості й обережності («погляд вив'язаний», «другий стежить», «другий зирк та зирк») та молодій безжурній відчайдушності («Він клопоту не має. / Сам співає, сам горілку п'є»)⁹⁰. Ліричний суб'єкт прагне зблизитися зі старцями – пропонує їм спільну трапезу, однак порозумітися не вдається. Свою синівську провину перед батьківською інстанцією, представленою старцями, він бачить у колоніальній поразці, тобто занедбанні справи національного служіння: «Півжиття залишить, як провину / й тоскну приворотність ранніх ран. / Ми вже відіграли Україну – / той, хто платить, не замовив тан». У фіналі поезії транслюються досада, розчарування та прихована за ними синівська провина: «В сутінках прийшли до мене гості. / Я не ждав, але й прийшли не ті» [80; 193–195], що вказують на дезорієнтацію національної маскулінності, властиву, зокрема, творчості вісімдесятників. Близький до образу трьох старців у поезії В. Герасим'юка образ сліпих бандуристів в однойменній поезії Б. Бойчука: «ідуть степами / і палицею дум / намагають дорогу / гупають / в тверду засохлу землю / нашого сумління / дивляться крізь ніч / великими очицями бандур / і нам небачущим / показують стежки до нас» [43; 133]. Сліпі бандуристи, образ яких асоціативно пов'язаний з колоніальною поразкою, є уособленням совісті, національного сумління ліричного Ми. У поезії образна парадигма із семантикою дії, руху – «ідуть степами», «намагають дорогу», «показують стежки», що метафорично означає виконання місії національного служіння, «перехрещується» з образною парадигмою «прозріння» зі змістом усвідомлення, розуміння – «сліпі бандуристи», «дивляться крізь ніч», «великими очицями бандур», у якій утілено ідею переваги духовного зору як

вертикалі, що стимулює не-маскуліні риси творчості, зокрема, українських літераторів-євреїв – культивувавши слабкості, «синівської» залежності, інфантильної прив'язаності до фігур матері й батька. Недаремно ліричний герой О. Олеся, позбавлений батьківщини, ворує на єврейство, готовий перейняти його політику «самообереження»: «Народе-Страднику, навчи і нас в вигнанні / Любити свій Єрусалим, / Навчи в солодкому стражданні / Пройняти серце ним». Має таку політику за приклад і Б. Олійник, розмірковуючи про поезії Г. Фальковича.

⁹⁰ В інших інтерпретаціях образи трьох старців у цій поезії уособлюють письменницькі покоління, кожне з яких у власний спосіб здійснювали національне служіння, або, можливо, іпостасі творчого Я – «сиву» і «стужілу» душу, «обережний» розум і «безжурну» вдачу.

батьківського мудрого проводу. Смісл метафори «гупають в тверду засохлу землю нашого сумління» – активізація синівського Супер-его під впливом батьківського ідентифікаційного зразка.

Наснажене батьківським імаго Супер-его активізоване в маскулінній техніці письма не лише за посередництвом релігійно-сакральної, а й міфологічної концептосфери. Захист землі, кара й прощення негідних («отяжілих і малих») синів – батьківські функції Владики гір, Праотця в поезії «*Otigo obliterata*» М. Ореста. Подібними наділений і Червоний Чоловік, який живе в Говерлі, з однойменної поезії Т. Мельничука. Близький до Прометея вогненною – маскулінною – стихією, асоціативно пов'язаною із силою та справедливою, очисною помстою, образ Червоного Чоловіка уособлює батьківське начало, вигідно протиставлене в поезії материнському, утіленому в образі цариці гір і звірів (мотив протистояння між ними реалізує психічний «сюжет» боротьби материнської та батьківської фігур за першість у психіці суб'єкта). У поезії В. Симоненка «Повернення» сумління ліричного героя в ситуації вибору між його творчим служінням трудовому народу та утечею від цього покликання матеріалізоване в «батьківському» грізному голосі «вічного трудівника», «наказує» повернутися назавжди «туди, де труд і пісня на знаменах» [416; 160]. Емоційна реакція ліричного героя – страх, зникло́вня, розгубленість, сором – закономірна для психічної активації Супер-его. Зі сказаного висновки такі. Патріархатна культура, зокрема християнство, закріпила «батьківську» репресивну функцію Супер-его за Богом. У маскулінній ліричній свідомості на батьківську фігуру часто екстрапольована семантика Божественного або ширше – духовного проводу (мудрих старців, пророків, Голосу тощо), сумісна з Супер-его як голосом совісті, інстанцією контролю, нагляду, оцінки сумління ліричного суб'єкта. Маскулінна техніка письма сфокусована на трансляції амбівалентних почуттів суб'єкта до цієї батьківської «інстанції»: страху, захвату, поваги, тривоги, зникло́вня, досади тощо.

У настороженому ставленні до батьківської фігури, яка втілює синівське Супер-его, помітний «слід» едипової кастраційної загрози, сконцентрований у мотиві Божої-як-батьківської кари. Християнська «версія» Божої кари за людські гріхи репрезентована в зрілій поезії О. Стефановича, поета з виразно релігійним світоглядом. Причина, через яку гряде Божа – очисна – кара, в його текстах («Різдвяне», «Завіса тайну віддала...», «Великоднє» та ін.) точно не вказана, але явно спричинена змізернінням людини, її втратою високого життєвого чину, її поразкою, тому – «Гори від ярості й холонь, / Господній праведний тероре!» [435; 147]. Божа кара справедливо застосована до людей («негідних синів»), які не дотрималися заповідей, тобто, не встали на батьківський шлях, порушили закон, тому заслуговують на смерть у ліричному сюжеті поезії С. Гординського «Апокаліптичне». Їм протиставлено обраних,

чия душа буде спасенна («гідні сини»), які долучаться до батьківської сфери). Ліричний суб'єкт сподівається, що належить до таких, тому з побожним захватом і страхом сприймає апокаліптичну дійсність. Бог-батько вирятуює «гідних» – «твердокостих» – «синів» й у ліричному сюжеті поезії І. Козаченка «Обітована»: «...витопив Бог тих, хто звались людьми, / до себе забрав твердокостих з кістями» [215; 148]. Душевна розгубленість, тривожні роздуми про Божу прихильність корелюють із синівською покорою ліричного героя Г. Фальковича: «Чи мої спогадання про інші світи / Заперечить Господь, як крамолу, / І порожнім, пустельним одпустить іти / До шеолу?..» («Порожніє душа, мов осінній гайок...») [493; 25]. Образ Бога постає джерелом фрустрації та кастраційної загрози, які сприймаються по-мазохістському покійно.

У біблійну площину спроектована рефлексія синівської покори перед Божою карою й у поезії В. Кордуна «Одкровення світла». У ній образи Богатворця та батька, якого син (алюзивно – Христос) «по-справжньому так і не бачив», бо вони «розминалися в світлі», злиті, наснажені позитивними синівськими почуттями вдячності, любові, туги: «...мій Батько виповнив обрис мій вічний, / мене проявив, щоб міг я увійти у світло» [226; 34]. З ними контрастує відчуття зверхності батьківської фігури, у якій нескладно побачити Супер-его наратора («я уздрів наді мною блакитні бані / і вчув його голос»), що «вступає в дію» в мотиві Божої-батьківської заборони й кари за її порушення: «...я не послухав – поверглася Церква; / і ось біля мене / моя дружина з уламків повстала...». Образ поверженої Церкви підкреслює тут і крах батьківського ідеалу, і перемогу плотського над духовним, відсилає до біблійного мотиву гріхопадіння як синівського випробування.

Фігура караючого (каструючого) батька постає в міфообразі орла в алегорично-сюрреалістичній поезії Т. Осьмачки «Марево Есхілового орла», ліричний герой якої, емігрант-вигнанець, чужий і юрбі, і «вершинам» власного ідеалу, прагне зблизитися з «велетнем-орлом» («...brate, пташе найвільніший мій») і просить його допомоги дістатися вершин, та раптом розуміє його ворожі наміри «груди ці / розбити, ніби білі ґрати, / і серце вирвати, щоб на кінці / найвищої гори склювати...». Орел його візьме до вершин, лише виклювавши «і печінку, і живіт», тобто вбивши («каструвавши»). Герой розчаровується в батьківській опіці, але плекає реваншистське прагнення перевершити батька: «...мешканець і я стрімких вершин, / яких не долітав ти й досі», звецінює його фальшиву фігуру та віднаходить істинну: «І у прийдешньому ніколи ти / не вилетиш на них, паскудо», «...на моїх вершинах тільки птах / щебече той, що зветься сонцем!» [334; 218 – 219]. Смісл поезії Т. Осьмачки «Марево Есхілового орла» оприявнюється й в біографічних подробицях: табір Ді-Пі, куди прибуває герой поезії, спокушає його своїми «псевдовершинами», вимагає за те зречення мистець-

кої реалізації – «підйому на вершину». Однак за раціональними «лаштунками» змісту розгортається маскулінна едипова «драма»: туга за «справжнім» батьком, прагнення ідентифікації з ним, страх фальшивого «каструючого» батька, синівські образа й розчарування у фігурі батька, який лишається відчуженим від сина.⁹¹

Отже, маскулінна поетикальна стратегія заміщення батьківської фігури образом Бога та його аналогами (образами Христа, пророка, старця, духовного лідера тощо) націлена на камуфлювання конфліктогенного синівського ставлення до батька, зумовленого маскулінною едиповістю, а саме прагненням ідентифікації з батьком задля продовження його справи (статияк-батько), а також суперництвом і заздрістю до нього (статияк-замість-батька), що провокують ворожість, почуття провини й страх помсти. Спроектоване на Бога амбівалентне синівське ставлення до батька виражене в ліриці як у почуттях покорі, смирення, туги за батьківським ідеалом, бажаннях у подібнитися, підкоритися Богу, зокрема й шляхом самознецінення (що активує мотив блудного сина в маскуліній техніці письма), так і в переживанні прихованого спротиву, сорому, досади, страху, тривоги, власної ницості в ситуації екстраполяції на образ Бога власного Супер-его як контролюючої, репресивної інстанції, що втілює батьківський закон і карає в разі його порушення. Таке рефлексивне поле в ліриці референтне біблійному пророцтву про апокаліпсис і Страшний суд, що, втілені на образно-мотивному рівні, висходять до архетипу Грізного Батька та його кари.

У фемінінній ліричній свідомості на батьківську фігуру Бога скеровані любовні почуття, відтінені мотивами Божого захисту, турботи, віри в Його піклування, референтні фемінінній едиповій любові до батька [555]. Енергетична потужність цього почуття та його здебільшого позитивна емоційна аура – причина широкої апеляції до образу Бога у фемінінній техніці письма, наприклад: «Простягни мене, Боже, на своїй ласкавій долоні / Пташці небесній...» (Г. Паламарчук «Після дослідів Божих...»), «Ласкавий мій Господи що зачинаєш цей день / <...> мене ж освяти благодатною світлою працею» (К. Калитко «Вранішня молитва») і т.д. Фемінінну техніку експлікації ставлення до Бога увиразнюють присвійні займенники типу «мій» (Бог), що асоціативно означають інтимно-родинний зв'язок ліричного суб'єкта з Ним, а також пов'язані з його образом означення із семантикою доброти, благості, турботи (особливо – «ласкавий», що має конотації приємного дотику, отже, і сексуальних пестощів). Фемінінний характер має наративізація слабкості й

91 Психосимптоматика ліричного суб'єкта поезії «Марево Есхілового орла» Т. Осьмачки корелює з міфологемою блудного сина, а також з Прометеевим міфом (що оприявлено й у назві). Міф про Прометея дзеркальний Христовому міфу, адже втілює мотив непокірного сина, кастрованого батьком (крадіжка в Зевса вогню означає синівську претензію на маскуліну потенцію, щоденне вильовування печінки – кастрацію).

залежності ліричного Я від Бога, риторика прохань. Окремі з цих прийомів активно експлуатуються в ритуальній молитві.⁹²

Змістовою домінантою молитви – і релігійної, і ліричної – є звернення до Бога з проханням про допомогу («Поможи їй [власній душі], Боже, поможи!» (І. Жиленко «Вечір у вербну неділю»), «Поможи мені, Боже, / здолати таку бистрину» (О. Галета «Суд у переддвер'ї»), про благословення («О Господи, благослови мене / На те, щоб помилок не повторити, / Щоб хоч тепер, як мріялося, жити» (Л. Клименко «Молитва»)), про захист («О Боже, не доведи, щоб мені довелось / Солоною брилою стати чужих берегів» (М. Людкевич «Я озираюсь»)), про прощення і відпущення гріхів («І хочеться благать: очисти нас од скверни, / Створителю краси!» (Н. Лівницька-Холодна «Бабине літо»), «Стояла жінка в далині, / Вона єдине що просила: / "Прощай мені, прощай мені! / Дай, Боже, правди, – то є сила!"» (В. Китайгородська «Дарунки»)), про позитивну життєву реалізацію («Просити будемо у Тебе, / Аби Ти муку і любов / Давав не разом» (О. Шалак «А потім дихати забудемо...»)), «о боже зроби мене іншою / або вижени з тіла в якому так довго я мешкаю» (Л. Радченко «Літочислення»)). Указані смислові аспекти молитовних звернень до Бога експлікують позицію ліричного Я як слабкого й залежного від Нього, що сприймається як належний, бажаний порядок, як норма, як винагорода. Трансляція такої позиції маркує фемінінну техніку письма. Прохання в Бога сили, мужності гідно пройти життєве випробування, як у поезіях Ю. Липи («Боже, Владарю душ, <...> / Дай тверде, і спокійне, й послухне словам Твоїм – «я», / Щоб однако приймати і малість, і велич від долі» [263; 10]), В. Стуса («Господи, гніву пречистого / благаю – не май за зле. / Де не стоятиму – вистою», «На всерозхресті люті і жаху, / На всепрозрінні смертного скрику / Дай мені, Боже, чесного шляху, / Дай мені, Боже, гордого лику!» («Уже Софія відструменіла...»)⁹³ [448; 62, 287]) та ін., презентують маскуліну позицію ліричного Я, орієнтовану на активне само-

92 На перший погляд, християнська молитва гендерно нейтральна. Однак у патріархатному за своєю суттю християнстві людина добровільно, у пошані й любові підкорюється Богу, що дисонує з інтенціями маскуліності й зумовлює насиченість молитовної риторики фемінінними елементами, які, отже, демаскулінують моляльника-чоловіка. Тому ритуальна молитва за поетикальною стратегією переважно фемінінна й культурно нав'язана чоловікам як засіб релігійного підкорення («кастрації»). Основний християнський догмат – любов (до Бога і ближнього) – є природно фемінінним ставленням до батьківського об'єкта, невлавним маскуліним батькоборчим єдиноним прагненням. Догмат Любові до Бога заклав підвалини європейської християнської культури, отже, є одним з доміантних метадискурсів, актуальних і для української лірики ХХ ст., що пояснює частотність звернення поетів обох статей до фемінінної поетикальної стратегії рефлексії любові до Бога, зокрема її у форматі літературної молитви.

93 В іншій редакції цієї поезії В. Стуса молитовне прохання звернене не до Бога, а до України: «Дай, Україно, гордого шляху / Дай, Україно, гордого лику». Варіація авторитетного адресата зумовлена апеляцією до верховної інстанції – для В. Стуса, як впливає з таких текстових варіацій, це двоєдина материнська-батьківська фігура, перед якою ліричний герой прагне продемонструвати свою синівську відданість і мужність.

утвердження у світі, випробування сили й мужності, отже, характерні для маскулінної техніки письма.⁹⁴

Почуття вдячності за дане Богом життя, за добробут, благоустрій більше властиве фемінінній ліричній свідомості, бо не блокується едиповою ворожістю до батьківської фігури, як у маскулінному психотипі. Це почуття виражене, наприклад, у поезії Н. Шейко-Медведевої: «Спасибі, Господи, за сонце і траву, / за материнство і за сіль у рані!» («Київські дзвони (псалом)» [573; 205]), а також у низці поезій І. Жиленко, Г. Осадко, М. Кіяновської, Б. Магіяш. Позитивна життєва реалізація у фемінінній ліричній свідомості є знаком Божого благовоління, зміцнює едипове бажання гармонії з батьком-Богом, переконує в Його любові. Це переживання відтінене *мотивом Божого захисту*, що змістовно розгортається шляхом:

а) профілювання на взаємини ліричної героїні й Бога стосунків доньки та батька, зокрема в поезіях І. Жиленко: «...Господь у своїм милосерді / хай стоїть при вікні, / хай стоїть за дверима / і вартує мене од смерті» («Молитва»), а також у її віршах «Озеро в грозу», «Любов» та ін.;

б) акцентуації образу Бога як захисника спільноти, якій співчуває, яку захищає, представляє лірична героїня, наприклад, «Куди ведеш нас, Господи? Куди? / Рятуй, спаси від злих, немилосердних!» (Г. Мазуренко), «І може, впали вже сини, / Мій Боже! Серце – крига, / Щитом Господнім заслони, / мечем Архистратига!» (О. Лятуринська «Давно затерся слід копит...»), «Хай береже спочинок ваш [померлих дисидентів] Господь / всю довгу-довгу, всю небесну вічність» (І. Жиленко «За золотими вікнами зірок...»);⁹⁵

У «Молитві» та інших зрілих поезіях Н. Лівницької-Холодної Бог розрадить у старості, самотності, зневірі, очистить, порятуне, та почуття ліричної героїні до нього – не «канонічне», а інтимно-любове: «Я лиш люблю Тебе й любила у покорі, / у кожнім подисі і навіть у грісі» [265; 179]. Мотив Божого захисту

94 Літературна молитва в контексті християнського дискурсу детально досліджена, зокрема, І. Даниленко, І. Ісіченко, О. Ткаченко. Окремі з названих молитовних аспектів виділяє Р. Яцків у збірці Н. Стефурак «Сакральний простір: листи до Бога». Див. http://dspsu.edu.ua/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2017b-17.pdf. Літературний жанр молитви й – ширше – молитвоцентричні тексти в класичній українській літературі вивчає Т. Белоброва: вона, зокрема, указує на «богови-кривальні» інтонації у творчості Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, однак їхні причини дослідниця шукає в соціально-культурному полі, а також в еволюції їхніх творчих особистостей [36]. Прикметно, що ні у фольклорних замовляннях, ні в ренесансно-бароковій літературі молитовний наратив таких особливостей не мав. Очевидно, справа тут не в індивідуальності митців, і не в «дусі часу», а в можливостях реалізації маскулінної психосимптоматики в молитвоцентричній літературі XIX ст., навіть більше – у навмисній експлуатації ними жанру молитви для «снівських розборок» з батьківською фігурою Бога. Язичницький молитовний дискурс міг натомість творитися з перевагою фемінінних патернів, а догматичність давньої української релігійної літератури виключала негатив щодо Всевишнього, як і прояв індивідуального художнього мислення. Очевидно, що без гендерно-психологічної оптики розгляд молитвоцентрованої літератури буде не повним.

95 У цій поезії батьківський архетип наснажує й образ померлого І. Світличного, який турботливо патрує ліричну героїню-поетку; його постать в інтерпретації авторки причетна до Божественної сфери, уособлює совість її і всього покоління.

розгортається й через метонімічний образ батькової руки (як символу його сили, міці, влади, турботи), наприклад, у поезії Н. Степули («І рука невидима Всевишня / Приголубить пасмо над чолом» («Келих льоду, відчаю і вітру...»)), М. Савки («... над нами – / Чиясь долоня, тепла і жива, / З блакитними – крізь пальці – небесами» («Весна»)).

Мотив Божого захисту конкретизується в мотивах всеприсутності Бога, його споглядання за життям героїні, як, наприклад, у поезіях Н. Степули («... Дивиться Бог крадькома, / Як мене вітер веде...» («Вітер веде мене в степ...»)), С. Богдан («Дивиться Той, хто прощає провини, – / Просто тому, що я хочу, що був Він» («Вересень верне кирпатого носа...»)). В іншій її поезії мотив пантеїстичної усеприсутності Бога у світі – читаємо: у душі ліричної героїні – зраджує актуальність її едипових лібідозних почуттів, зокрема, прагнення бути об'єктом замилювання батька-коханого:

Ти дивишся на мене
 Теплими вологими очима вечірніх вікон <...>
 Ти пантруєш мене
 З-під вій
 Того, хто любить,
 І так само не зводиш із мене погляду,
 Вигинаючи веселку брови
 В ясном небі опівдні [527; 1206–1207].

Фемінінна стратегія позиціонування ліричної героїні як об'єкта споглядання Бога (як батька, коханця, загалом чоловіка), хоча й без тілесно-сексуальної мотивації, увиразнює її підвладність, уразливість, слабкість. Такі почуття до Творця, як відомо, є фундаментом релігії, властиві всім вірянам, однак, риторика смирення, схиляння перед його волею більше притаманна фемінінному «голосу».

Художня реалізація сподівання на повернення душі після земної юдолі «додому», до Всевишнього як винагороду й знак його любові ґрунтується на інфантильному бажанні ліричного суб'єкта реставрувати симбіотичну єдність з батьками. Психічний регрес, спровокований цим бажанням, тотожний танатальному інстинкту, виділеному З. Фройдом, «згладжує» страх смерті очікуваним возз'єднанням з лібідозним об'єктом.⁹⁶ Якщо в маскулінній психіці танатальний інстинкт продукує бажання повернутися в материнське лоно,

96 Дж. Рейнгольд фіксує властиву людям віру у возз'єднання з рідними в посмерті, що часто зумовлює суїцидні бажання сиріт, удів чи вдівців [373; 32], отже, стимулюється тугою за втраченою духовною зв'язку з матір'ю / батьком. Це почуття, як видно, властиве всім, але емоційну залежність від втрачених рідних транслюють переважно представники фемінінного фенотипу, для яких важливо відновити гармонію з батьком, «розчинитися», «утратити себе» в цій єдності з ним, що й актуалізує бажання смерті.

злитися з матір'ю (що, як зазначалося, реалізується в ліриці в мотивах повернення до рідної землі / хати тощо), то у фемінінній – прагнення реставрувати гармонійний батьківсько-дочірній симбіоз, де «відповіддю» на дочині любов і послух є батькове-Боже покровительство. Саме фемінінне бажання, як можна припустити, віддзеркалене в біблійному догматі вознесіння праведників на Небо до Бога-Отця. Фемінінна стратегія трансляції цього бажання – у референції концептів Бога й смерті на позитивному (або нейтральному) емоційному тлі, у фантазуванні про власну смерть як вияв Божої-батьківської опіки, відтіненому почуттями дочірньої довіри, вдячності.

У фантазії ліричного Я про власну смерть як своєрідне «служіння» Богу експлікована фемінінна стратегія мазохістської *любові-смерті*. У смислово-му центрі поезії Г. Турелик «Те, що колись моїм життям було...» – ситуація (посмертної) зустрічі Бога-батька й дочки:

...ніде нема нікого, окрім Бога.
Крім Бога... але ще не на хресті
Його ласкаві руки золоті,
вони ще ламлють хліб земний і чорний [527; 463 – 464].

У їхній довірливій розмові вона співчуває Його хресним мукам і прагне ідентифікуватися з Ним, пройти ті самі, що і Він, випробування: «...знаю вже: доріжку ту мені / на чисті води і на дні брудні / Він постелив. Я ж вибирати мала: / або пройшла – або на дно упала». Перспектива «пройти по воді» означає для героїні і шлях в посмертя, й обраність її як Божої Дитини: «Два кроки я зробила по воді – / Він усмішку сховав у бороді». У цій поезії реалізоване бажання Божого-як-батьківського схвалення життєвого вибору героїні, задоволена її фантазія про смерть як довгождану зустріч з Богом-батьком.⁹⁷ Готовність і навіть прагнення «розчинитися» в Божественній субстанції в любовному служінні їй, переживання власного Я на грані земного життя й Божественного небуття / надбуття, де й народжується істинна поезія, є смисловими домінантами поезій зі збірки «Дещо щоденне» М. Кіяновської. Суголосне християнській релігійно-молитовній традиції фемінінне по суті очікування любовного єднання з Богом у смерті озвучене й у ліриці чоловічого авторства, щоправда більш стримано, з акцентуацією не так любові, як покірності: «...жди, мов наречений, / Котра хвилина – брама. / А, пізнав-

97 Часом релігійний смисл мотивів служіння Богу, наслідування його шляху, готовності до самопожертви кодує до невпізнаності єдилову любов до батька, особливо в разі стилізації молитовного нарративу, як-от у поезіях зі збірки «Сакральний простір: Листи до Бога» Н. Стефурак: «Господи Боже, я лиш порошинка мала –/ хресного шляху не змінюю й не вибираю» («Твар безсловесну притулиш...» [437; 50]), «Я ніколи не думала, Боже, / що подякую долі за хрест, <...> / що схилився в поклоні за те, / що зап'ястя мої кровоточать / і на виразках слово цвіте» («Я ніколи не думала, Боже...» [437; 41]).

ши. – йди / В відчиненість Відвічного й Нового. / То – нагорода днів твоїх...» (Ю. Липа «Ввійди до церкви...») [263; 7].

Розвиток мотиву повернення до Бога-батька в посмерті супроводжується у фемінінній ліричній свідомості переживаннями страху, тривоги з приводу Його незадоволення життям ліричної героїні, як-от у поезіях Г. Паламарчук («Нас Бог не прийме в свої палати / із віном цим» («Грузьке болото...»)), Т. Зарівної («Боже, ти любиш сильних / полюби мене слабку, <...> / Думаю з острахом: / не дай, Господи, розгнівати / таки ж Тебе / і наробити клопоту»). Близький за змістом до релігійного мотив вознесіння після смерті на небеса в разі праведного життя наснажений у ліриці фемінінним мазохістським бажанням смерті як способу возз'єднатися з батьком, відчутти його любов. Фемінінна техніка секуляризації цього мотиву увиразнює інтимно-родинний характер взаємин ліричного Я з Богом, концептуалізує смерть як форму послуху / служіння Йому, як свідчення обраності, «захищеності» Всевишнім. Водночас едипове бажання злитися з Батьком межує зі страхом не задовольнити Його очікування, утратити Його патрунування.

Фемінінна наративна стратегія комунікації з Богом без субординаційної дистанції – як з близькою людиною, як з батьком, «однаково рідним і в фас, і в профіль» (О. Рута «Ти кажеш, що Бог дочекається нас...»), зафіксована в значному масиві сучасної лірики. Фемінінний «формат» довірливої розмови ліричної героїні з Богом увиразнює їхню рівність, як, наприклад, у поезії І. Жиленко «Осінь. Нічна музика», де «розмовляють безсоння з безсонням, / величезне безсоння – з малим», тобто Бог з ліричною героїнею. У розмові з Усевишнім у поезії «Любов» озвучені її пріоритети – любов та милість Божа, поставлені ключові сенсожиттєві запитання: «Ким я була? І ким я буду, Боже? / Господь мені всміхнеться: – Не жалій. / І не тривожся. Буде все, як треба» [140; 459]. Його турботливе покровительство, оприявлене в Його «репліках», переконує співрозмовницю в гармонійності батьківсько-дочірніх стосунків. У названих поезіях І. Жиленко лірична героїня позиціонує себе змалілою, асоціативно реставрує ситуацію її дитинства й підкреслює роль Бога як доброго батька, захисника, порадника. Аналогічна нарративна стратегія – у поезії Г. Осадко «Здрастуй, любове»; лірична героїня на життєвому роздоріжжі звертається до Бога зі своїми сподіваннями на розуміння, на щастя, та Єдиним Тим, хто дає їй порятунок, дає любов, виявляється Він Сам:

Ніжна долоня – золочена лодь...

– Здрастуй, Любове...

...І мудрий Господь

Душу до Тіла притулить... [333; 83] (виділено в тексті).

Дочірньо-батьківський інтимний характер комунікації ліричної героїні з Богом підкреслений, зокрема, його звертанням до неї на ім'я типу «це все апокрифи, Аню...». У поезії М. Кіяновської героїня також по-дочірньому зверяється Богу-конфіденту: «Боже благий, що мовчиш, ні про що не спитавши, / Так ні про що не спитавши, як можеш лиш Ти...» [206; 23]. Розмова з Богом покладена в основу ліричного сюжету поезії С. Йовенко «Нічого зайвого», однойменного циклу-збірки Б. Матіяш та її циклу «Варіації до Святого Франциска», поезій збірки «Сакральний простір: листи до Бога» Н. Стефурак тощо. У цих текстах – своєрідних літературних молитвах-зверненнях вірянки до Бога – домінантами виразу дочірньої любові є: а) презумпція схвалення, патрунування Бога-батька життя героїні; б) очікування розради від Нього; в) довірливе розкриття душі героїні перед Богом-батьком.

Ці домінанти експлікують фемінінну стратегію реставрації в ліриці стосунків маленької дитини та батька як гармонійно-любовних, реалізуючи фемінінні едипові лібідозні прагнення. Такі стосунки відверто наративізовані в поезії Г. Паламарчук:

Мене Господь візьме ласкаво.
На бігу. Так біжить дитина,
зачувши, що Батько з роботи повернувся.
Я й ойкнути не встигну,
як відчую, що вже в Нього на руках [527; 411].

Фрагментарно окреслений епізод – батько підхоплює дитину на руки – спроектований на таке саме любовно-турботливе ставлення Бога. Лише Він «підхоплює на руки», забираючи з життя. У такий спосіб актуалізується мотив любові-до-смерті. У поезії М. Людкевич «На вербовій гойдалці» аналогічний смисл ситуації підхоплення на льоту «ангелом добрим», що закінчується для героїні «відкриттям золотої брами» – смертю.⁹⁸ У поезії Б. Матіяш «Коли мені так тихо...» розгортається фантазія про прихід доброго лева,⁹⁹ який розраджує, заспокоює її, як малу дитину: «Треться об ноги каже хочу щоби тобі було так дуже усміхнено / І щоби ти нічого не боялася / <...> не бійся просто заплакати говоритимеш... / Проста і радісна як найменша у світі дитина говоритимеш / Значить житимеш» [285; 23]. Наснажена едиповими

98 Лібідозна фантазія про Божу-батьківську любов і фантазія про смерть у фемінінній ліричній свідомості часто корелюють. Дж. Рейнгольд фіксує випадки фантазування жінок про смерть як коханця, який забере їх із собою, про смерть як гвалтівника, якому по-мазохістськи вони прагнуть підкоритися [373; 37]. Отже, за фантазіями про смерть як «прояв уваги» Бога-батька в ліриці відчитується сексуальний підтекст.

99 Образ лева у збірці Б. Матіяш «Мої улюблені пси та інші звірі», якщо судити з його поведінкової характеристики, є аналогом батька, Бога. Ця міфологічна за генезисом паралель підсилена й інтертекстуально, адже образ лева в цій поезії подібний до образу Аслана в «Хроніках Нарнії» К. Льюїса.

лібідозними почуттями фантазія про Божі-як-батьківські любов до дитини та турботу про неї актуалізована, отже, у фемінінній техніці ретроспективного повернення в дитинство, в інтерпретації світу як улюбленої дитини Бога (такий зміст і фрази з поезії С. Богдан «Дерева зросли...» – «гладить свій світик пухнастий / Творець шкарубкою долонею»).

Скорочення субординаційної дистанції, інтимність, родинність виявляються в переживанні емпатії до Бога-батька, що експлікує любовне дочірнє ставлення до Нього, зокрема, і ліричної героїні О. Руті: «А тут іще як на біду / БОГОВІ / СУМНО / САМОМУ» (виділено автором. – Прим. О. Ш) («Ця дорога висока...»). Уявний монолог Бога-Отця, старого самотнього батька, у поезії Г. Осадко «Дитяча кімната» сповнений туги за дітьми, Адамом та Євою, які покинули його дім, від яких він «чекає досі / дзвінка, / листа, / есемески, / бодай колись, / бодай на Різдво: / – Ми тебе любимо, татку...» [333; 161]. Виражена тут туга батька за дітьми є дзеркально «перевернутим» переживанням героїні туги за ним. Емпатія до батька як «доросла» форма втілення едипового лібідозного потягу корелює з уявленням про батька як свою дитину, яка потребує опіки. Саме в такому почуттєвому ракурсі розкривається зміст поезії «Дитяча кімната» Г. Осадко.

Дитинна симпатія до Бога-батька транспонується часом в емоційному полі ліричного тексту в *переживання любовного потягу до нього*, як-от у поезії «Покинутим кораблям» А. Малігон. Шляхом обігрування полісемантичного сполучення «хоче його» – як аплікативного прагнення «хороброї дівчинки у червоних гумових чобітках», за яким приховане її сексуальне бажання («Що хоче його / нових оповідок і жу йок, і дивних звірів у великих книжках» [279; 21]), – розгортається подвійний смисл: рефлексія романтичної мрії про віднайдення батька й – глибший – символічне народження жінки в чоловічій-як-батьківській любові. Романтизований образ чоловіка дещо подібний до пірата: «Розчесавши усі на світі моря, скуштувавши дикого тютюну, / відгризши важку лапу втоми, / він повертає до свого проклятого берега». Він наділений у поезії А. Малігон також і атрибутами Бога-творця, заступника – «Він тебе підібрав. Він тебе похрестив. Він тебе беріг», що постають опозиційними до образу матері, яка покинула дитину напризволяще («Чи чула вона звуки сирітського хору, / коли клала тебе на вологі куші ялівцю?» [279; 22]), віддзеркалюючи в такий спосіб фемінінну едипову психоматрицю – лібідозне бажання батька й ворожість до матері.

У фемінінній ліричній свідомості на батьківську фігуру Бога скероване й любовно-сексуальне бажання, здебільшого закам'явлене релігійним екстатичним почуттям:¹⁰⁰ так, платонічність зверненої до Бога молитви в поезії

100 У циклі «Барвін-зілля» Н. Лівницької-Холодної вираження любові ліричної героїні до обранця часом сполучається з її відчуттям Божественної присутності, як-от: «І спрагнені, палкі твої уста, / І очі наді мною, очі вічні», «Бо ніжність наша є єдина, / А поза нею – тільки Бог» [265; 64, 66], що, на

В. Вовк «Дарунок» підважується її порівнянням з мостами, що «єднають коханців». Ключовий мотив дарунку для дорогої людини (безпосередньо в поезії не названої) – теж може бути прочитаний у сексуальному ключі. Прагнення героїні щиро молитися Богу змістовно оприявнюється як вираз дочірньої вдячності й довіри батьку, бо «Хто знає нас глибше, ніж ми себе знаємо, / Хто сказав нам розкрити чаші, як тюльпанам». Метафоричний образ розкритої чаші-тюльпану, як і заклик ліричної героїні бути, як «спрагли дзбани, / Що ждуть на росу Його ласки» [62; 93], актуалізують переживання фемінінного рецептивного бажання поглинати чоловіче сім'я («росу Його ласки»), скерованого на батька в едиповій дочірній любові.

У поезії О. Луцишиної використано прийом навмисної обмовки, за допомогою якої релігійне почуття до Бога «розкодовується» й прочитується як лібідозне (психічна функція обмовок, за З. Фройдом, транслювати витіснені бажання): «я відкриваю Псалтир наосліп – / “Хай серце моє буде в уставах Твоїх”; але я читаю – “в устах”» («На кожен звук реагуєш холодом...» [8; 67]). Наративізована тут заміна «в уставах» на «в устах» маркує взаємнини з Богом-батьком як інтимно-любовні, а не регламентовані законом. У циклі «Листи Геро» О. Степаненко лібідозні почуття до батька теж кодуються в релігійному молитовному зверненні до Всевишнього – хоча Його образ і оприявнений у поезії переважно через евфемізми, які виражають Його значущість і незамінність у житті ліричної героїні: «В горлі моєму Ти / Вічно голосом будеш першим / Вище птаха / Ніжніше / Вість – / Що із того любове – мушу / Прясти Тобі найтоншу / Вісь / Що висотує мою / Душу» [527; 947]. Уникання прямої номінації ліричного адресата веде до смислового «розмивання» його образу – ним може бути і коханий, і батько, і Бог, отже, фокалізує ліричний зміст поезії на самому почутті – по суті, едиповім.¹⁰¹ У поезії О. Степаненко застосований і прийом навмисної обмовки в «розбіжності» писаного й читаного: «Я писала “Отець”, та читалось воно як “Смерть”», «Я виводжу “Любов”, що читається словом “Страх”...» [527; 948–949]. За допомогою цього прийому актуалізуються смислові референції: «Отець» (церковнослов'янська лексема означає тут і Бога, і батька) – «смерть» – «любов» – «страх», а через них – фемінінний едиповий психо-

перший погляд, зумовлене наміром взяти Бога «у свідки» широті її почуттів, але на глибокому рівні кореспондує з фемініною едиповою «програмою» профілювати лібідозний потяг до батьківської фігури на образ кохання. У фрагменті – «Ти знов один і вічний наді мною / Схилиєшся в задумі мовчазній, / Такий ясний, з усмішкою сумною / Під вахлярем коханих чорних вій» – злиття фігур обранця й Бога в ракурсі вивіщення («наді мною»), у деталях «вічний», «мовчазний», «ясний» чітко оприявнює вказану психосимптоматику, як, власне, і зізнання героїні: «Я знов закохана і знов мольсь» [265; 68]. Еротичний підтекст молитви жінки слушно відзначала С. де Бовуар [40; 238].

101 «Розмивання» адресата любовного почуття у фемінінній техніці письма не тотожне знеособленню сексуального об'єкта в маскулінній. «Розмивання» образу коханого, яке не нівелює цілісності й цінності його особи, зумовлене «палімпецестивим» оприявленням за його образом батьківської фігури, адже, за З. Фройдом, «дівчина на етапі едипового комплексу вибирає лібідозний об'єкт відповідний типу батька» [511; 555].

комплекс, де загроженість любові до батька активізує самокастраційний потяг, трансформується в переживання любові-як-смерті.

Фемінінна стратегія екстраполяції на інтимні взаємини лібідозного потягу до батька, зокрема, в аспектах любові-смерті, жертвовного служіння Йому, реалізується в розвитку ліричних мотивів розради, захисту коханого, фактично материнської опіки.¹⁰² Лірична героїня «Вечірньої пісні» О. Теліги постає берегинею домашнього прихистку чоловіка-сина, розраджує його в перерві між боротьбою: «Зложи на мої коліна / Каміння жорстоких днів <...>. / Щоб ти, найміцніший, сперся, / Спочив на моїх устах». Вона перебирає риси архетипу Великої Матері-заступниці й месниці, бо на ранок знову посилає його в бій, дає йому фалічну «силу» (гострий ніж): «Тобі ж подарую зброю: / Цілунок гострий, як ніж» [466; 35]. Лірична героїня циклу «Книга Адама» М. Кіяновської також виявляє материнське ставлення до коханого («Хочеш бути Адамом, мій хлопчику», «знімеш біля мене обладунки»), дає йому захист, розраду.¹⁰³ Героїня поезії Н. Поклад «Єва» не наділена «статусом» Великої Матері, однак покликана годити, служити чоловіку, батьку, Богу: «А ти вари борщі смачні / і Богу, й чоловіку», фактично «творити» його своєю любов'ю (як і лірична героїня циклу М. Кіяновської «Книга Адама»): «Візьми його таким, як є, / й зроби із нього Бога» [527; 516]. У поезії Н. Кашук «Сон» ліричний персонаж з богоподібними, батьківськими рисами терпить страждання в очах героїні, що пробуджує її емпатію і готовність йому прислужитися: «А я нічого зовсім не могла – / Ні на зелений пагін обернутись / І хоч росини краплю на чоло / Згорьованому майстрові зронити <...> / А вже до нього словом обізватись / І поготів не сміла, не могла» [527; 225]. Її «мовчання» означає добровільне «знеприсутнення» перед його авторитетом, «розчинення» в любові-смерті. Мотив самоприниження перед коханим і офіри йому, розгорнутий у «Сні» Н. Кашук, – в активній позиції поезії С. Жолоб («Милий, чи я ж тобі рівня?.. / Все віддала, що мала» [142; 44]), О. Пахльовської («Таких, як ти, чекають все життя / заради миті. / <...> Покинеш дім. Любитимеш чужинку» («Я усміхнись тобі крізь сльози...»)) [352; 126]). У своїй турботливій любові героїня Н. Стефурак – «не Єва», а «Кариатида, невпізнана Атлантова сестра» [436; 87], хоча в такій самохарактеристиці й вчувається гіркота образу.

102 За психоаналізом, лібідозне почуття дочки до батька проектується не лише на її коханого, а й на сина. Для жінки син – сатисфакція кастраційної «здрості», культурно легітимний об'єкт любові, первинно адресованої батьківській фігурі [511; 555]. Редуплікація лібідозного об'єкта у фемінінній психіці – батько, коханий, син – зумовлює варіювання інтимних «сценаріїв» у ліриці, за якими на коханого скеровані не лише дочірні, а й материнські почуття.

103 Лірична героїня циклу М. Кіяновської, як і поезії О. Теліги, набуває рис Великої Матері (тут праматері Єви): у рефрені «Коли було сотворено Єву, / з'явилися я і ти» артикулюється ідея первинності жінки, образ ліричної героїні розщеплюється, адже, за логікою твору, вона і є Єва, але одночасно народжена Євою, тобто є андрогіною істотою, яка сама для себе є матір'ю, або одночасно є і жінкою, і чоловіком [563; 239 – 240]. У ліриці М. Кіяновської на образ Бога, як у казувалося, скероване потужне лібідозне почуття, що оприявнює фіксацію на батьківській фігурі, тому материнську любов її ліричної героїні до Адама як чоловіка й сина водночас можна трактувати крізь призму єдиного фантазії.

Переорієнтація лібідозного почуття до батька на «дорослі» інтимні взаємини, що необхідна для досягнення психічної зрілості, відносно безконфліктна у фемінінній психіці в разі батькового «дозволу». Фантазування про такий послаблене почуття провини ліричної героїні поезії Н. Давидовської «Ностальгія (Псалми)»: «...Той хто нас назвав / Хто повелів тобі мене впізнати / гріховний біль густих едемських трав / навчить мене в молитві замовляти». Бог дає героїні «хист» «єдиним звати і живити зір» обранця, фактично «передоручає» її йому. Коханій – «спадкоємець», можна сказати – «дублікат» батька: недаремно здатністю «називати» героїню, тобто символічно її «оприсутнювати», на початку вірша наділений Бог, а наприкінці – коханій. Мазохістська фемінінна психостратегія служіння коханому-як-Богу втілена в поезії Н. Давидовської в мотиві «вини без вини», смислом якого є перебирання на себе «гріхів» обранця задля його захисту, полегшення долі, вивіщення його ціною власного приниження: «за всі гріхи яких і не було / засуджена спокутувати вічно», «І скаже Той, / Хто нас у світ віддав: / “Ти – гріх його, / Ти – Жінка!”» [527; 552]. Водночас така стратегія підсилена християнською ідеєю засадничої гріховності слабкої статі (культурогема Єви).¹⁰⁴ Маскулінна техніка розгортання мотиву гріховності жінки, навпаки, ґрунтується на перекладанні вини ліричного суб'єкта на неї, зокрема й задля раціоналізації його страху перед її «інакшістю» (згадаймо образ грішної матері-повії України в поезії Є. Маланюка). Увиразнює фемінінні доміанти поезії «Ностальгія (Псалми)» Н. Давидовської мотив вагітності, змістовно референтний ідеї жертвовного служіння коханому (і Богу-як-батьку) передусім тілом як сосудом для його сімені, отже, і для нього самого, бо він здобуває «безсмертя» в нащадках, стає «богом»: «Засуджена спокутувати вічно <...> за те, / що плоть твою несу в моєму лоні». Стає очевидним, що мазохістське бажання «віддаватися» батьківській фігурі (Богу, коханому), виражене в ліриці в мотивах розради, захисту партнера, самоприниження перед ним, готовності служити й годити, зокрема й жертвовно брати на себе його вину, оприявнює фемінінну поетикальну стратегію рефлексії позитивних батьківсько-дочірніх стосунків, що міметизує едиповий лібідозний потяг до батька в спектрі прагнень «розчинитися» в ньому, «бути знеприсутненою» перед ним та «увібрати», «розчинити» його в собі, бути заплідненою ним, народити його як сина. Часом задля реалізації таких прагнень у фемінінній техніці письма активовано архетип Великої Матері як андрогінної родоначальниці всього світу й Бога (як сина і власного чоловіка), а також його «еманацію» – образ Єви як уособлення жіночої «гріховності» й жертвовності.

¹⁰⁴ Дискурсивний потенціал цієї ідеї відлунує й у філософському дискурсі, що дало підстави С. Жижке на основі прочитання О. Вейнінгера та Ж. Лакана твердити, що «жінка дає тіло чоловіковій вині» [139; 122].

Лібідозний едиповий потяг до батька у фемінінній психіці експлікується в напруженому очікуванні батьківських ревнощів і помсти в ситуації сексуальної взаємної дочки з іншим чоловіком, що підсвідомо оцінюються нею як «зрада», «гріх». У фемінінній техніці письма наративізуються почуття провини та страху перед батьківською фігурою (Богом, батьком), відтінені мотивом його (не)прощення зрадливої дочки, як, наприклад, у поезії Л. Голоти: «...падала в Бога на білім високім порозі / двоглава істота, що Богом не прошена й досі...» («О, як ми кохались...»), – де метафоричний образ «двоглавої істоти» означає поєднаних любов'ю коханців [91; 46]. У її вірші «Замовляння Чорного Місяця» внутрішня боротьба ліричної героїні точиться між страхом батьківської фігури, конкретніше – страхом загрозливого для душевної свободи лібідозного потягу до неї («Князю Чорний Місяцю, очі твої черлені / серце моє співають, що скулилось в мені, – / дай, Князю, випростатись, дай політати») та прагненням зберегти батьківські захист і любов (її душа «до Божого порога докликається») [91; 63 – 64]. Суперечливі психічні порухи героїні зумовлюють розщеплення батьківського образу на «погану» іпостась («Чорний Місяць») та «хорошу» (Бог).

Мотив гріха й непослуху, порушення сексуального табу в «Триптиху з яблуком» Г. Крук прочитується в доволі буденній сцені крадіжки яблук – біблійного символу спокуси: «Тільки яблуко в горлі, / якого Господь не велить», «Коли споночіє, / поодинці крадемося до огорожі, / похапцем рвемо яблука із найближчих дерев / і чимдуж утікаєм...» [240; 25, 27]. Власне, біблійну легенду про вигнання Єви з Едему можна прочитати як метафору батьківської помсти дочці за «зраду». Так її інтерпретує і Н. Шейко-Медведева в поезії «Жінка (фотосесія)»: лірична героїня (Єва), «голим-гола», «спантеличена» у своїй пробудженій жіночості, за яку й покарана Богом-батьком, «чує Господне: де ти, Єво? / й хоче сховатися за м'язисту миттевість Адама / а її – мов не було...». Однак вона тужить за Богом-батьком, потребує Його захисту, фактично зізнаючись, що прагне такого чоловіка, як Він:

Ось вона – відчайдушна
шепоче: Тут я, Отче
торкнись мене і не злякаюсь
ні крові ні стужі
вповню в муках
діток від яблуні
заки створиш мені чоловіка
не з пороху
а з граніту... [527; 381].

Вигнання з Едему й спокута Єви за «вибір і любов» в очужілому й холодному світі без Бога, до якого однак звернено її болісний монолог, – тема триптиху «Постедемське» Г. Осадко.

Санкція Бога-батька на любов до іншого чоловіка дає ліричній героїні поезії Т. Зарівної «Яка весна!...» відчуття вдовolenня, заспокоєння: «Там, де тоді нога моя ступала, / росла трава, мов ізумрудний спалах, / бо я любила. З дозволу Творця». Запорукою душевної гармонії є також редуплікація лібідозного об'єкта: і батько, і коханий мають бути поряд ліричній героїні – задля чого Бог перебирає роль свідка, «гаранта» її щасливої любові, як-от у М. Кіяновської: «В цій тиші – тільки ти і я. І Бог» («Вогонь чорніє...»), «Бог, я і ти – три найважливіші слова» («Книга Адама»).

Отже, у фемінінній ліричній свідомості вираз дочірньої любові до батька часто перекодований у релігійну сферу, що зумовлює експлуатацію нарративних елементів молитви, біблійних мотивів та символів, крізь які однак оприявнюється сексуально-інтимний характер ставлення героїні до батьківської фігури божества. Фемінінна техніка його реалізації в тексті передбачає, зокрема, «розмивання» образу ліричного адресата, яким може бути і батько, і коханий (бо батько і є коханий), концептуалізацію тілесності, використання полісемічного концепту «любов», актуального для релігійних і сексуальних переживань, а також вираження едипових почуттів героїні – провини перед батьком за «гріх» любові до іншого чоловіка, страху його покарання за «зраду» та її компенсаторних фантазій про санкціонування й патрунування батьком любові до обранця, що дає можливість редуплікувати лібідозний об'єкт, знайти компроміс між збереженням гармонійних стосунків дочки з батьком і необхідністю подолати лібідозну залежність від нього.

Батьківська фігура Бога в ліриці стає катализатором не лише позитивних, а й негативних почуттів ліричного Я. У фемінінному психотипі розчарування, образа, рідко зневага й ненависть до батька викликані: а) фрустрацією лібідозного потягу до нього, зокрема й унаслідок його відчуження [509; 245]; 2) ідентифікаційною солідаризацією дочки з матір'ю (зосібна в разі її конфлікту з чоловіком). У фемінінній ліричній свідомості *негативні батьківсько-дочірні стосунки* виражено в почуттєвій градації – від легкого розчарування, розгубленості до відчуження, страху. Долання фемінінної едипової фіксації на ідеалізованій батьківській фігурі міметизоване в мотиві сумніву в могуті Бога, що супроводжується вираженням розчаруванням у надійності Його захисту. «Прохолода» у ставленні до батьківської фігури, зокрема й Божої, посилюється в ліриці 1990 – 2000-х (Г. Крук, О. Сандиги, Н. Дьомової та ін.), імовірно, унаслідок постмодерної ревізії патріархатних устоїв. Поблажливе, дещо знецінювальне ставлення до Бога через його «батьківську» безпорадність прочитується в рядках поезії О. Сандиги «Зимній вечір»:

Цей вечір ніби вицвіла сорочка
 Прострелена на заході
 Розірвана на рівні мого горла
 А Бог її пере і сушить
 І не має за що справити нову.¹⁰⁵

У цій поезії сумнів у всемогутності Бога корелює з мотивом смерті («розірвана на рівні мого горла»). У поезії Г. Крук «Була любов...» Він зізнається в безсиллі владнати сердечне щастя жінки, «з'єднати, що одвіку розділив». У її іншому тексті сумнів, що Бог вдруге дасть життя, Свої любов і захист – «...чи почнеш мене, Боже, удруге – / на чистому аркуші, / із найбільшої літери?» («Наче плаче дитя...») [240; 37] – живлений як розчаруванням у батьківсько-дочірній гармонії, так і невпевненістю у власному гідно прожитому житті.

Сумнів у існуванні Бога активує мотив Його пошуку, емоційно наснажений почуттями розлуки, втрати, спустошеності. У поезії О. Сандиги «Лягаю горілиць» реалізація цього мотиву по-дитинному сюрреалістична: «Я бігла догнати Бога – / Бога відносило течією, / Виринав конопляним зернятком / На другому боці Всесвіту». Едипову психосимптоматику розвінчання батьківського ідеалу віддзеркалено у фіналі поезії: «Бог замислено сидить на моєму плечі / Криводзьобим птахом, / Намагаюся згадати: / Навіщо я бігла за ним? / І не можу» [527; 1044]. – де в активній позиції досить «непрезентабельна» аналогія Бога й потворного птаха (грифа?) та мотив докучливої неможливості згадати (витіснену лібідозну) мету Його пошуку.¹⁰⁶

Фрустраційна образа ліричної героїні, виражена у скерованих на батьківську фігуру Бога почуттях зневаги, розчарування, гніву, недовіри, роздратування, транслюється в поезії «Камінь спотикання» Н. Шейко-Медведевої, зокрема у звинуваченні Бога в байдужості до долі її рідної спільноти (народу). Однак за позірно «громадянською» темою проступають особисті образи й біль від несправедливості й розчарування: «Він [народ] сподівався від Тебе любові та миру, / звертався до Тебе пестливо, мов до дитини: / “Боженьку, милий! / Господоньку наш коханий!” / І змагався зі смертю, як міг / (З Тобою? Без Тебе?)» [527; 378]. Фрустрація ліричного наратора – через невинувдане очікування справедливості й захисту Бога у відповідь на любов до Нього. Кульмінацією розчарування й образи є сумнів у Його благості («Якщо Ти – милосердний, / Чому?...») та мотив відчуження від Нього, розгорнутий через деталь його «чужорідності» – «Саваоте, позичений в юдеїв, / незбагнений, невідступний і непомстливий».

105 У поезії «Я закохана в Бога» О. Сандиги відверто спрофановане любовне почуття до батьківської фігури Всевишнього як ідеального – вимряного – коханця.

106 Для порівняння: маску лінійна техніка розгортання мотиву пошуку Бога демонструє мотивацію не інтимну, а пов'язану з арбітруванням виконаного обов'язку, спільної справи, як, наприклад, у поезії Б. Бойчука «Монолог».

Переживання фрустрації і відчуження від батьківського об'єкта часто виражені в ліриці в недовірі – передусім до Божого захисту. У поезії І. Новіцької «Нота недовіри» наративізована психічна ситуація дочірньої образи, розчарування, зневіри в захисті Бога-батька (хоча й дещо декларативно, що послаблює серйозність «звину вачення»):

...господи ти забув
 як у тій темряві
 хтось великими
 і сильними очима
 дивився в квадрат вікна
 стоячи на колінах
 і ридав
 і молився тобі
 і качався по підлозі <...>
 господи
 провали у тебе в пам'яті
 господи
 я тебе недооцінюю [527; 1059–1060].

Фрустраційна образа на Бога у фемінінній ліричній свідомості витікає з презумпції батьківсько-дочірньої гармонії, зокрема сподівання справедливої відплати захистом за любов і віру на кшталт едипового очікування любові батька у відповідь на любов до нього.

Гостра фрустраційна образа з низведенням батьківської фігури, гнів і відчуження від неї слабо корелюють із фемініною едиповістю й фемініним художнім мисленням. Однак криза національної маскулінності в (пост) колоніальній ситуації, дискредитація патріархатної культури в останні десятиріччя внаслідок поширення феміністичного руху можуть посилювати дочірнє незадоволення батьківською фігурою, що виявляється й в знеціненні Бога як її аналога. У поезії О. Сандиги «Слова твої накрапають повз мене...» протистояння нараторки та ліричного Ти (з контексту – Бога) спричинене не суперництвом (що притаманне маскулінній психостратегії), а відчуженням-збайдужінням: «Слова твої, як великі краплини, / Який вони мають стосунок до мене? / Ніякого...». Переживання стосунків з ліричним Ти (Богом) у поезії темпорально розмежоване на минуле, коли Він багато важив для героїні: «А колись вони [Його слова] прогризали тунелі крізь серце / Різали душу на ленти / І ті ленти намотували на зап'ястя / Чи щоб кров не текла / Чи щоб я не втекла / Не звільнилась... / Твоє милосердя, Господи!» [527; 1051], – та «теперішнє», у якому вона «звільнилася» від Бога, від любові до Нього. Негати-

візація образу Бога-батька зумовлює трансформацію мотиву Божого захисту в мотив ув'язнення: Його слова, як бинти на порізаних судинах, – водночас захист від кровотечі та пута. Перетворення Бога-захисника на поневолювача експлікує прагнення ліричної героїні О. Сандиги позбутися едипової «залежності» від батьківської фігури. Про це мріє і лірична нараторка поезії Г. Крук «Запасний вихід», урівнюючи образ Бога з «усіма тими чоловіками», які «поневолюють» її рутинним життям, «не дозволяють їй зіскочити на ходу» у смерть. Її деструктивний намір викоринити узи любові – до дітей, домашніх улюбленців і кімнатних рослин, до чоловіків і Бога – зумовлений, як можна припустити, ру йнацією батьківсько-дочірньої гармонії через образу й недовіру, адже підозра в замірах на вбивство стосується передусім Бога, бо він – «той, хто веде на мушці», хто «виводить її, як пляму» як більше не потрібну йому [295; 131].

Властива фемінінному фенотипу проєкція ставлення дочки до батька на її інтимні взаємини з чоловіками оприявнюється в ліриці, зокрема, і в екстраполяції фрустрації та супутніх переживань недовіри, гніву, розчарування на інтимні стосунки, що часом веде до розлучення закоханих. Загалом же тактика швидкого переривання інтимних стосунків, тиражування любовних об'єктів притаманна маскулінному фенотипу, фемінінному – навпаки – властива тенденція збереження (бодай мнемонічного) любовного зв'язку, на який профілюються фантазії про гармонійне єднання з батьком. Отже, мотив переривання любовних взаємин, як і тиражування коханців, у ліриці репрезентує швидше маскуліну поетикальну стратегію, однак, коли очевидно є фемінінна ідентифікація героїні (як у поезіях О. Слоньовської «Лист», «Ти не найкращий!»), така її поведінка кваліфікується як наслідок фемінінного едипового конфлікту між лібідозним потягом до батька та фрустраційним ресентиментом.¹⁰⁷

Почуття зневаги до батьківської фігури, її дискредитація знов-таки опосередковані у фемінінній техніці письма проєкцією на образ Бога: у поезії І. Новіцької «А це наше щастя...» – у Його принизливій номінації: «...дядько на ймення бог / він нібито нам обіцяв незабаром вислати / поштовим переказом час що спинив свій хід»; у «Молитві домогосподарки на кухні» А. Позднякової – у блазнюючому тоні прохання до Бога не дати зіпсувати страви. У поезії Н. Новікової «Я, якої не було...» аналог образу Бога – янгол, «воїн світла, практично праве крило Небесного Генерала» –

107 Фантазія дочки про інцестний зв'язок з батьком (а часом і реальний досвід такого зв'язку), на думку Дж. Рейнгольда, є менш пагубними для жіночої психіки, аніж байдужість батька до доччиної жіночності [373; 205 – 206]. Однак «синдром Лоліти» має і зворотний бік: нав'язливий інтерес батька до жіночності дочки може викликати її сильний протест, образу, пропорційні її власному витісненому бажанню. У романі О. Забужко «Польові дослідження українського сексу» в ретроспективному епізоді «оглядин» батька героїні її тіла, яке набувало ознак жіночності, просту пає гма названих дочірніх почуттів.

зрікається небесного покликання заради приземленого життя звичайного чоловіка, бо «хоче стати людиною, / зустріти жінку, ростити сина і, / можливо, доньку, а краще двійню, / назавжди забути небесні війни» [527; 1288]. Цим він розчаровує ліричну героїню: «Чи серед янголів теж трапляються ідіоти?..». У поезії Н. Новікової йдеться про повалення ідеалізованої батьківської фігури, скинутої «з небес на землю», про втрату інфантильних ілюзій щодо всемогутності батька й відкриття в ньому звичайної людини. Такий психічний перехід від інфантильного до дорослого сприйняття реальності властивий і маскулінному, і фемінінному фенотипу, однак для останнього він є симптомом згортання лібідозного потягу до батька.

Маскулінні батькоборчі інтенції оприявлені в поезії Н. Дьомової: «Ви із Богом квити», – зведені рахунки з Ним на тлі фрустраційного тла самотності, апатії в поезії «На дві адреси – жодної домівки...». У її вірші «Придворне» через сміх блазня над імператором реалізовано батькоборчу стратегію: «Блазень дурний і злий, / У блазня зриваються жарти, неначе кратери»¹⁰⁸ [269; 105]. Лірична героїня поезії Н. Дьомової, заперечуючи біблійну заповідь любити ближнього, не бачить розради ні в любові до людей (Божий шлях, слідування батьківській волі), ні в нелюбові до них (непослух Бога, бунт проти Нього): «Не любити Твоїх людей – як ото малою / Обривати крила білому метилю, / А любити, Господи, Ти ж бо вже знаєш, як» («Господи, не любити твоїх людей...») [527; 1272]. Актуалізація дитячого досвіду обривання крилець метелику оприявнює деструктивні бажання, направлені на батьківську фігуру: ворожість до Бога-батька перенесена на Його творіння – метелика, людей, саму себе («усередині пусто» – так діагностує власний стан героїня). Розчарування, фрустраційна образа на батька, виражені в кастраційній помсті (обриванні крилець, нелюбові до людей, самоспустошенні), експлікують інвертований фемінінний едипів комплекс, що в ліричному тексті актуалізує притаманну маскулінній поетикальній стратегії ворожість до батька. У поезії Н. Дьомової «Мій ніжний Боже...» розчарування, огида, невдоволення вкладені в метафоричний образ «гіркої твані», якою «розверзлися небеса» – сфера Бога-батька [269; 104]. Хоча інтимізоване звертання «мій ніжний Боже», «милий мій Боже», формат довірливої розмови властиві фемінінній техніці письма, у змісті цієї поезії виражена претензія ліричної героїни до Бога за її душевний дискомфорт.

Отже, у фемінінній ліричній свідомості фрустрація любовного почуття до батьківської фігури імплементована в мотиви сумніву в Божій могуті, у Його існуванні й світотворчому потенціалі, відтінена почуттєвим спектром жалю, розчарування, легкої образи. Для фемінінної техніки нарративізації

108 Поезія вибудована як монолог-звернення блазня до імператора, аналога Бога, батька. Ідентифікація ліричного Я із маргінальним образом блазня з метою навмисного самознецнення в протистоянні з батьківським об'єктом цілком характерна для маскулінної психостратегії.

сумніву в благості й могуті Бога-батька характерне збереження інтимної теплоти дочірньо-батьківських взаємин. Експлікована в ліриці фрустраційна гама: ворожість, недовіра, гнів і зневага до батьківської фігури, пов'язані з нею образа, розчарування, відчуження, спустошення – загалом не властиві фемінінній референційній політиці, однак психічно вмотивовані:

а) гальмуванням дочірнього лібідозного потягу до батька у зв'язку з розв'язанням едипового конфлікту;

б) едиповою інверсією (переорієнтацією лібідо на матір і суперництво з батьком);

в) фрустраційною фіксованістю на батькові, деструктивна сила якої прямо пропорційна силі нереалізованого лібідозного потягу.

Інтенсифікація дочірньої ворожості до батьківської фігури, зокрема й Бога, для фемінінної ліричної свідомості однак не характерна, тому часом сублімативно спроектована на інтимні взаємини. Вираження негативного ставлення до батьківської фігури активує елементи як фемінінної, так і маскуліної техніки письма – залежно від контекстуальної презумпції батьківсько-дочірньої гармонії та батькоборства відповідно.

Маскулінна поетикальна стратегія рефлексії *негативних батьківсько-синівських стосунків*, живлена едиповою синівською ворожістю до батька як суперника, карної сили,¹⁰⁹ передбачає вираження різних нюансів агресії шляхом його прямого осуду або глумливого знецінення, висміювання тощо. Водночас у ліриці наративізація агресії до батька, з одного боку, блокується культурою, а з іншого – необхідністю ідентифікуватися з ним, тому змушує екстраполювати негативні синівські почуття на образи-аналогі – Бога, «сильних світу цього» (наприклад, Б. Хмельницького), чільних духовних лідерів (передусім – Т. Шевченка).

Синівська ворожість часто реалізується в ліриці у *відмові героя служити, підкорятися батьківській фігурі* (Бога, лідера, авторитета тощо). У «легенді» В. Лучука «Ідоли падутъ» «ідол» із «жорстоким серцем» (негативний батьківський образ) розчарував людей зажерливістю та нездійсненнями обіцянками. Мотив повалення ідола, що «може впасти головою сторч» [267; 73], міметизує синівське едипове розчарування в батьківському ідеалі, загострення батькоборчої ініціативи, спрофільовані й на боротьбу з імперією (аналог негативного батьківства) у літературі 1960-х років («Коли умер кривавий Торквемада...» Д. Павличка, «Де зараз ви, кати мого народу...», «Казка про Дурила» В. Симоненка та ін.). У поезії В. Затулівітра «Що каються, як прощення не буде!» звучить заклик більше не служити «божеству» – «Богу-царю», «політбюро», «закону» – та розраховувати на власні сили: «Є просто ми – одне при

109 З. Фрейд зазначав, що «для сина в постаті батька уособлена будь-яка насильницька соціальна спонукка» [511; 197].

однім – люди. / Дісталась нам у спадщину земля» [156; 21]. Хоча у творі домінує громадянська проблематика, інспірована демократизацією суспільної свідомості в 60 – 70-х роках минулого століття, однак і психічний «смісл» додання авторитету батьківського об'єкта як способу «звільнення» з-під його влади актуальний. Цей смісл зближує поезію В. Затулівітра з поезією Л. Кисельова «З листа Джонатана Яреми Свіфта», де ліричний персонаж вирішує покладатися лише на себе, а не на вищі сили, тобто відмовляється від батьківського патронату. У поезії В. Кашки «Гіпотеза» батьківська фігура Бога закодована в образі свічада, яке є «суттєвим спереду, ніяким ззаду», тобто ілюзорним, пустим, таким, що існує лише тоді, коли відображає щось справді живе: «А позаяк іше нікого не було, / хто б підійшов і глянув, / і занімів, і вклякнув – / <...> свічадо вигадало нас / в собі і випхнуло назовні – / гододних, голих і босоніж» [194; 131]. Метафора свічада в цій поезії означає й ілюзорність батьківського ідеалу, приреченого на повалення, і синівське уподібнення батьківській фігурі («В собі я чую вряди-годи / крихку природу скла і льоду»). Викриття в образі свічада-Бога ілюзорності батьківського Творчого Начала, у якому віддзеркалена сама людина, вмотивовує скепсис щодо поклоніння псевдобожеству.

Відмова схилитися перед батьківським авторитетом експлікована в мотиві повалення божества в поезіях, змістовно орієнтованих на віховий для національної історії й культури перехід від язичництва до християнства. Мотив повалення ідолів Перуна, Сварога, що уособлювали «батьківський» закон, є актуальним кодом для втілення синівських батькоборчих прагнень. Цей мотив експлуатується, як відомо, залюбленими в давньокіівську культуру «пражанами», але в іншому сміслі: повалення автохтонних ідолів є знаком інокультурної «наруги», заміни «справжніх батьків» «чужими», тому збуджує почуття образи й помсти. У поезії О. Стефановича «Перун» символічне «вбивство» Перуна тодішнім людом – «І кинули його кияни. / І був наказ: “Як де пристане, / Відбить його від берегів...”» – нагадує описану З. Фройдом гіпотетичну сцену вбивства синами-первісною ордою батька-вождя, екстрапольовану ним на едипів комплекс («Тотем і табу»). «Убивство» активує почуття страху перед могуттю скинутого батька («І так пливе безустання, / Кремінно вирубаній з дуба») і його можливої помсти («Пливе, прадавньої снаги, / Грози прапервісної повен. / І часто-часто його човен / У наші ступа береги») [435; 121]. Наратор поезії «Сон Перуна» солідарний з поверженим «старим» богом, що уособлює гідність колонізованого народу, його відвореного проводу, і пишається його міццю й затятістю. (Аналогічні почуття до поваленої батьківської фігури – старих дубів – відворює ліричний наратор поезії В. Затулівітра «Сирі дуби мруть ничма на Сирці...», він сподівається і водночас боїться батьківського реваншу – «глухим, підземним пеклицем

пашать / шербаті злами стовбурів дідастик»). Гордість могуттю «батька» Перуна, змішана з почуттям образи за його повалення, – в емоційному епіцентрі поезій О. Лятуринської. Батьківська фігура в них також випромінює силу, зокрема й для справедливої кари: «Яви лице у блискавицях! / Удар, розжар, розсип, розверзни! / Нехай хула в устах замерзне, / і хай ім'я твоє іскриться!» («Створив ти землю, оболочи...»), «з Дніпра ти видибаєш, Боже! / Впадуть долів боги ворожі» («Ти ще не вмер...») [270; 80]. Неприховане дочірнє захоплення ліричної героїні сильним батьком міметизує едиповий лібідозний потяг до нього, його ідеалізацію. Загалом «пражанам», налаштованим на «єдино конструктивний чин», властива культивізація сильної батьківської фігури.

Мотив повалення ідола часом виринає і в ліриці 1960–1980-х. Образ поверженого Перуна в «поліфонії» «Голубе кладовище» В. Підпалого є знаком рабства, уярмлення, ганьби «синів», бо їхніх «богів» – культурну самобутність – знищено. Співчуття поваленому богу акцентоване рефреном «кияни плакали» в поезії О. Пахльовської «Перун», а також у деталях його вигнання й самотньої смерті: «І кожен птах жалів його, і звір», жаліли й люди, молилися йому, але не чинили опір його поваленню [352; 20]. Актуалізована в українській ліриці тема повалення язичницьких богів корелює з національним ідентифікаційним прагненням повернути автентичну українську релігію; так, у «Казці» І. Малковича – «Христос приходив до Дніпра, / щоби повергнути Перуна, / Перун сказав: “Не розіпни...”» [280; 62]. Національно-культурний план теми повалення божества, отже, доповнюється гендерним, що зумовлює різні стратегії її репрезентації – у маскулінній техніці письма захоплення могуттю прадавнього бога змішане зі страхом помсти, а у фемінінній – із солідаризацією з «батьковою» образою й гордістю за його здатність до помсти. Ці стратегії експлікують відмінності ставлення до батьківської фігури, зумовлені маскулінною / фемінінною едиповістю.

Психостратегія батькоборства виражена в ліриці в мотиві викриття *жорстокості, злочинності, безсилля, байдужості до людей* батьківської фігури. У маскулінній ліричній свідомості її розвінчання часто екстрапольоване на образи Бога, духовних авторитетів, лідерів.¹¹⁰ Образ Бога референтний архетипу Грізного Батька, який карає й нищить, у поезіях Лесі Українки «Гіат пох!» («“Хай буде тьма!” – сказав наш бог земний. / І стала тьма, запанував хаос <...>. Останній вирок дай: “Хай буде смерть!”» [479; 141–142]), П. Тичини «І являвсь мені господь...» («Нащо нищиш ти [Господь] скрижалі, / Що при

110 Сумнів у благості Бога в ліриці корелює з теософською проблемою теодицеї – проблемою пояснення зла у світі попри всемогутність і всеблагість Творця. Якщо теософи керувалися завданням «виправдати» Бога (передусім задля збереження авторитету церкви), то в українській ліриці особливо останніх десятиліть образ Бога, навпаки, дискредитовано. Звину вачення Бога в жорстокості й байдужості зазвичай не аргументоване, є засобом трансляції депресивного, деструктивного світовідчуття ліричного суб'єкта, а не його релігійних переконань. Розвінчання Бога психічно вмотивоване едиповим невдоволенням, заздрістю, гнівом, образою, скерованими на батьківську фігуру.

зорях дав нам сам?» [471; 312]). Мотив байдужості, злочинності Бога зумовлений потрясіннями воєнних поразок, більшовицькою розправою над Україною, настійливим пошуком батьківського – «архистратигого» – проводу в еміграційній ліриці 1920–1940-х: Є. Маланюка («Наш хмурий Бог нас вивів і покинув» (з циклу «Еміграція») [276; 125]), О. Стефановича («Ні Богові, ні янголам Його / Немає до людини діла» («До “Базару”») [435; 176]), О. Веретенченка («Та Він обявиться в імлі / І свій вінок терновий скине, / Як все затихне на землі, / Як все загине» («Судний день») [532; 442]). Розчарування в Божому захисті (для якого також є соціальні підстави) переживає і герой сучасної лірики: «...господь копається в давніх блокнотах / з якими постійно має мороку / знаходить у списку твоїх знайомих вагається омину / й викреслює їх імена» (С. Жадан «петей») [129; 619] та ін. Мотив знецінення Бога в межах духовних шукань митців ХХ ст., які творили до чи після доби офіційного радянського атеїзму або в іншому культурному просторі, текстуально втілений відповідно до естетичних норм їхнього часу. Його актуальність у різні епохи засвідчує не лише культурно-історичний, а й психічний стимул його художньої імплементації.

У поезіях В. Стуса особливо зрілого періоду творчості постає образ Бога-як-батька, який «живущих не прощає» («Ми з теміні виходимо на світ...») і чинить зло: «Господь нагородив / божевіллям переселень, / конкуренцією зла» («На однакові квадрати...») [446; 44]. Знецінення Бога в ліриці митця часом корелює з мотивами самоприниження й заслуженої карі: «...тобі, потворі, спересердя / добру мову й розум одібрав» («Жовтий місяць, а ще вище – крик твій...»), відтінене переживанням гніву й власного безсилля, виражених як докір Богу: «О, Боже праведний, важка докуча – / сліпорожденним розумом збагнуть: ти в цьому світі – лиш кавалок муки, / отерплий і розріджений, мов ртуть» («Отак живу: як мавпа серед мавп...»), «Все своє життя / я дав тобі. Ти ж поверну в його / супроти мене» («Потоки»). Стратегія дискредитації Бога-як-батька актуалізована в ліриці В. Стуса й у знеціненні Божого дару – життя, яке ототожнене зі смертю: «За що мене, Отче, караєш життям, / пошли мені смерть – і тобі я воздам / за вічне влокоєння» («Між клятих паливод...») [446; 196]. У творах В. Стуса, написаних під впливом жорстоких життєвих випробувань, тема стосунків з Богом не має, без сумніву, прямого зв'язку зі ставленням поета до релігії. Швидше за все, вона продиктована психічною едиповою «драмою» (реабілітацією і / або засудженням батьківської фігури), лірична сублимація якої стала нагальною у світлі здійсненого маскулінного акту – відкритого опору тоталітарній системі.¹¹¹

111 Богоборчий / богошуканський дискурс лірики В. Стуса зреалізовано загалом у трьох «сценаріях»: 1) «Христовому» (ліричний герой обраний Богом для героїчної самопожертви, чекає за неї воздаяння, тому в активній позиції – стратегія підкорення, любовної ідентифікації з Богом-батьком у почуттєвому спектрі адячності, надії); 2) «блудного сина» (ліричний герой розкаюється в богоборстві, його підкорення після невдалого опору відтінують самознецінення й спокута); 3) «Люцифє-

Виражена в ліриці маску лінна стратегія борні з Богом реалізується в демонізації Його батьківської фігури. У поезії Ю. Буряка «Око»¹¹² в образі Божих скрижалей, тобто батьківського закону, уміщено «весь праісторичний жах», а Божественна субстанція – «храмина, в якій є змії і райський сад» – творить не лише добро, а й зло. Образ Бога латентно пов'язаний з мотивами злочи, смерті, несвободи в циклах С. Вишенського «Яничари» та «Силуети щурів». У «Портреті безлюдному» Ю. Бедрика художник, який «гаптує тло» начебто для «оприсутнення» світу й ліричного героя, насправді їх «знеприсутнює» («Одинадцять братів моїх взяв на карб. / Змазав їхніх розвихрених вороних»). Образ художника в цій поезії метафорично означає батьківську фігуру в амбівалентності її «хорошої» (життєдайної) та «поганой» (смертоносною) іпостасей, що екстрапольовані на міфологеми доброго й злого божеств, у християнстві – Бога й диявола. Метаморфоза, що актуалізує «погану» іпостась батьківської фігури, виражена в поезії Ю. Бедрика у «зворотному відліку» символічних у біблійному дискурсі чисел – одинадцять, сім, три – на позначення кількості братів ліричного Я (метафорично – сил його власної натури), які зникають з волі художника. Диявольське начало його образу викрито у його фінальній фразі: «Розтрикляте щезання! Ба ж, Боже, як?! / А художник оскаливсь: “Та ж я – не Бог!”» [30; 158]. Ліричний сюжет цієї поезії міметизує загострення едипової ворожості до батька як носія кастраційної загрози.

Знецінення Творця, зокрема й шляхом звинувачення Його в байдужості до людей, оприявнює батькоборчу стратегію в поезіях П. Тичини «Послав я в небо свою молитву...», О. Олеса «Ти ж бачиш Сам небесними очами...», де ліричний герой марно в розпачі звертається до Бога по допомогу – Він не помічає страхіть війни й наруги, що кояться. «Збайдужіле божа» «зоріє» на пустку України в поезії «За літописом Самовидця» В. Стуса, де в іншому часовому реєстрі активізовано потребу батьківського проводу й водночас розчарування в ньому. У ліриці останніх десятиліть антиколоніальна мотивація богоборства втрачає серйозність тону; фривольно-зневажливо підкреслені неповноцінність (сліпота, старість) Бога та його приземлено-людський пофігізм у поезії І. Римарука («Бо дивиться на тебе з висоти / Кризь лінзи хмар (о Господи, прости) / Старенький Бог, якому все це по...») («A la Villon») [532; 1004]. Смісловим підґрунтям вияву байдужості Бога в цих

ровому» (ліричний герой дискредитує Бога, викриває його зловорожість з позицій опору й пошуку альтернативної батьківської ідентифікації в емоційному спектрі ненависті, зневаги, гніву, образи, розчарування). У ліриці В. Стуса ці едипові за своєю психічною мотивацією «сценарії» активуються одночасно. Вони кореспондують відповідно з моделями покінності (депресії), утєчі (страху), агресії (гніву), визначеними А. Блу як вторинні від базового почуття тривоги, «джерела всіх негативних емоцій» [596]. Про психічну «драму» синівського «богоборства» ліричного суб'єкта В. Стуса більш докладно [550; 51 – 56].

112 Боже око – метонімія караючої «інстанції» Всевишнього в поезії Ю. Буряка – інтертекстуально референтна образу «Всевидящого ока» в поемі «Юродивий» Т. Шевченка передусім на ґрунті синівського богоборчого гніву.

поезій є заперечення Його любові, благості (хоч і цілком різними стильовими засобами), що симптоматизує зречення батьківського авторитету; властиве маскулінній едиповості.

У маскулінній техніці письма тема знецінення Бога, Його діянь відтінена глумливим, глузливим, панібратським ставленням до Нього ліричного Я (переважно поезій останніх десятиліть). Зниження авторитету батьківської фігури шляхом її осміяння (зведення до власного рівня) символічно рівноцінне батьковбивству, міметизує стадії маскулінної едиповості [158; 413]. Глум над Богом-як-батьком виявляється в ліриці в різних емоційно-сміслових відтінках: іронічно-панібратському («Хай Суддя за всім зорить!..») (А. Кичинський «Темним кроком конокрада...»), «...Бог працює, / засукавши рукави» (А. Кичинський «Лежимо на дні трави...»), «...стане – як напише божий стилос» (Т. Федюк «Ось і пташка прилетіла...»), нищівному, зневірливому («І, поглядом шукаючи Творця, / Єдиного і сушого над нами, / Угупишся у постать продавця, / Що в білому стоять над терезами» (Л. Талалай «Крилом по землі»), «я падаю / на коліна, / притискаю чоло / до підлоги, / перед Богом, / що з часом виявляється / великим / білим / холодильником» (Ю. Тарнавський «Безсонниця»)).

У маскулінній ліричній свідомості Бог-батько часом постає не всемогутнім, а неповноцінним, недолугим, божевільним: «Божевільний Пан-Господь мовчить» (В. Стус «Горить сосна...»), «...кожне питання це наче камінь кинутий у небо / а бог наш глухонімий» (Б. Щавурський «Реквієм для греко-католика»). Така характеристика батьківської фігури може супроводжуватися й жалістю до нього, однак в маскулінній техніці письма вона корелює зі зневагою, а у фемінінній, як зазначалося вище, – з емпатією. Така сама реакція у фемінінній ліричній свідомості й на поразку національного очільника. Так, образ Богдана Хмельницького – кам'яного істукана, безпомічного в розвої національної руїни, – у поезії О. Пахльовської «Зима на Богдановій площі» висвітлено почуттями болю й жалості. У поезії І. Малковича «Вшанування першоджерел» в унісон з узятими в якості епіграфа словами «батькоборчого» докору Т. Шевченка – «Якби-то ти, Богдане п'яний...» з однойменного вірша звучить звинувачення «Бога України» в байдужості або боягузтві: «Наш бідний Боже України / чи ти збайдужів, а чи спиш, / чи між богами ти, як миш, / тремтиш і злякано мовчиш» [280; 108]. У приписаних «нашому» Богу, тобто символічно – українській маскулінності, меншовартості й недолугості виражено граничну національну загроженість, бо «так плакав Бог вкраїнських днів».

Трансформація національної маскулінності внаслідок дискредитації батьківського авторитету в поезії І. Малковича «Вшанування першоджерел» помітна з часової віддалі в зіставленні з поезією Лесі Українки «І ти колись бо-

ролась, мов Ізраїль...». Батьківська фігура Бога в ній утілює ідею суворого випробування («Сам Бог поставив / супроти тебе силу неблаганну / сліпої долі»), а «дух часу» як «аналог» божества уособлює зло і смерть («якийсь дух часу, що волав ворожо: / “Смерть Україні”!»), «дух зрадив. / Знову тьма, і жах, і розбрат»). Образ Б. Хмельницького в поезії втілює національний маскулінний ідеал, бо «здолав» божество, забрав його право давати життя і смерть, тобто сам став «хорошим» батьківським об'єктом: « – Та знялась високо / Богдана праваця <...>. І дух сказав: “Ти переміг, Богдане! / Тепер твоя земля обітована”». Однак і в поезії Лесі Українки вже є натяк на деградацію колонізованої національної маскулінності, на втрату довіри до батьківського проводу: «Коли ж у їх з'являвся дух величний, <...> вони не вірили своїм очам», а також на відновлення маскулінної державотворчої потенції з поверненням батьківського авторитету й закону:

Тоді покаже батько своєму сину
на срібне марево удалині
і скаже: “Он земля твого народу!
Борись і добувайся батьківщини,
бо прийдеться загинуть у вигнанні
чужою-чуженицею, в неслав’ї”.
І, може, дасться заповіт новий,
і дух нові напише нам скрижалі [527: 24].

Національний маскулінний ідеал з домінантою відданої боротьби до загину (спроєктований не лише в минуле на образ Б. Хмельницького, а й у майбутнє) постає в опозиції до демаскулінованої колонізованої юрби («отара безпричальна»), покірної «ненависній чужинці», яка носить «України клейноди» – Росії, в образі якої втілено архетип «поганої» матері, Панування лихого (імперської) жіночості, як впливає зі змісту цієї поезії, симптоматизує остаточний крах (кастрацію) національної маскулінності. У цій поезії Лесі Українки домінує маскулінна референційна політика щодо батьківської фігури: акцентовано взаємини батька та сина в різних варіантах, відповідних маскулінній єдиповій матриці: Бог (Супер-его, яке «випробовує») – Богдан (гідний син), «дух часу» (лихий батько) – Богдан (батькоборець), Богдан (хороший батько) – народ (блудний, тобто поганий, син). Маскулінні стратегії у творі помітні й в експлікації суті синівського покликання – продовжувати справу батька, досягаючи маскулінної (батьківської) ідентифікації, а також способу синівської дії – смертельної боротьби (символічно – ініціації) та батькоборства.¹¹³ Водночас фемінінні поетикальні елементи в поезії «І ти колись

113 Маскулінна стратегія батькоборства актуальна також для поезій «Fiat nox!», «Напис на руїні» Лесі Українки. Цю стратегію пре зентує й концептуальний для її лірики образ Прометея. Недаремно

боролась, мов Ізраїль...» виявляються в риторичних запитаннях, звернених до Бога як захисника, переживанні власної віктимності й готовності прийняти смерть як покуту: «Чи довго ще, о господи, чи довго / ми будемо блукати і шукати / рідного краю на своїй землі? / Який ми гріх вчинили проти духа <...>? / Так доверши ж до краю тую зраду, / розбий, розсій нас геть по цілїм світі». Отже, ступінь авторитетності батьківської фігури в маскулінному поетичному мисленні оприявнює, зокрема, і стадію психорозвитку національної маскулінності: туга за «сильним батьком», особливо гостра в добу визвольних змагань, симптоматизує активізацію національного маскулінного ідеалу, а дискредитація й знецінення батьківської фігури означають демаскулінізацію національного характеру.

З іншого боку, дискредитація фігури Лихого Батька та опір його владі психічно наснажують *антиколоніальні / антитоталітарні мотиви* в еміграційній та дисидентській літературі й скеровують синівську ворожість на образи представників тоталітарно-імперського світу, владних структур СРСР, його очільника й основного «монстра» – Йосипа Сталіна.¹¹⁴ У значному масиві лірики В. Стуса зі збірки «Веселий цвинтар» викрито тоталітарний тиск на людину, облудність, «мертвотність», абсурдність радянського світу. Фігура Лихого Батька закодована в образах «вправного оператора», «третього», що «починає агітувати за рай» («Вертеп»), суфлера («Ця п'єса почалася вже давно...»), мумії з однойменної поезії. Серед атрибутів образу останньої – старечий рот, голова – «зайва» – заповнена спогадами й «вічним перемелюванням однієї істини», що асоціативно скеровує інтерпретацію цього образу на постать В. І. Леніна.¹¹⁵ У поезії В. Стуса «Ось вам сонце, сказав чоловік з кокардою на кашкеті...» у заголовковому образі закодовано постать Й. В. Сталі-

й саму поетесу називають «дочкою Прометей», бо її героїня явно успадкувала батькоборчий запал. 114 Ейфорія перемоги у війні, оптимізм повоєнної відбудови та хрущовська відліта позитивно вплинули на реставрацію українського маскулінного характеру, підточеного тоталітарним геноцидом – голодомором, репресіями тощо. Зміцнював маскуліний характер розтиражований у повоєнній радянській культурі тип воїна-героя. Крім того, непереможна, як здавалося, фігура А. Гітлера – «лихого батька» – зазнала краху, що вселяло повоєнному поколінню віру у власні сили. На ХХ з'їзді КПРС було розвінчано не менш грандіозну «батьківську фігуру» – Й. Сталіна. Викриття злочинів сталінізму сколихнуло почуття гніву, обурення (див. докладніше [550; 44 – 45]), які є важливими для «реанімації» маскулінного характеру. В українській літературі зарубіжжя, до слова, національне змушнення пов'язують з гостріше пережитим в екзистенційному плані обуренням антигуманізмом Другої світової [387; 42].

115 Характеризують образ мумії-В. Леніна й через неї – тоталітарної політики СРСР – «гримаси підлості, підлість підлості, / підлість підлості підлості»; прийомом тавтології в цій поезії В. Стуса транслюється дуже сильне переживання люті, гніву, розпачу безсилля подолати такий стан речей. Дискредитація постаті В. Леніна в поезії «Мумія» В. Стуса суперечить його позиції щодо викривлення загалом позитивної комуністичної політики Вождя його послідовниками, висловленої у низці звернень у відкритих листах до високого партійного керівництва під час слідства 1972 р. (наприклад, чернетка листа до П. Ю. Шелеста). Попри розвінчання культу особи в 1953-му концепція комуністичного здебільшого уникла дискредитації, тому В. Стус міг би справді думати так, як писав. Однак його поезія «Мумія», написана до його арешту, засвідчує розчарування й у ленінських ідеалах, а не лише в політиці сталінізму. Отже, його відкриті листи – компроміс задля самозбереження.

на – «батька народів» – за позицією ліричного наратора – «поганого». Його батьківські риси виражені в патрунуванні над людською масою, даруванні їй «блага» – життя в країні Рад, але в основі цього життя – показний добробут (не сонце, а п'ятак), фальшива радість («Щоб вам було радісно – вмикайте магнітофони, транзистори»), пісні, «дозволені цензурою для колективного співу». Платою за це «шасливе» життя є несвобода й смерть (на неї промовисто натякають «дві крапельки ртуті» очей «чоловіка з кокардою на кашкеті»). В облудній, абсурдній, «мертвотній» картині світу в поезії В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно...» «батьківська» влада нібито відсутня («чоловіка з кокардою немає), але її «непомітність» (що підтримує ілюзію «влади рад») для ліричного наратора ще загрозливіша. Ця влада репрезентована, зокрема, у просторовій деталі-метафорі – «око Поліфема угорі», що реалізує страх батьківського зловорожого нагляду.¹¹⁶ Мотив «невидимості», але присутності тоталітарного Іншого, який присвоює собі майно й життя ліричного наратора, – центральний у поезії В. Стуса «Я знав майже напевно...». Хоча ображеному радять зайти в порожню кімнату, де і є кат, і повторювати «до без кінця» все, що він хоче йому сказати, пошук кривдника безсенсовий, «Пустота» його образу може означати пустопорожність і фальшивість владної верхівки СРСР, її реальне «безсилля» й «небуття», але також і не реальну, а психічну природу конфлікту з кривдником.

Квінтесенцією тоталітарного зла в поезії В. Стуса «Колеса глухо стукотять...», присвяченій М. Зерову, є образ «іншого бога», «марксиста, расиста й людожера», який править у «рад-соц-конц-таборів союзі», заміщаючи і Бога, і диявола, ширячи смерть, – «споруджує нову добу на крові і кістках». Ліричний наратор, актуалізуючи в присвяті образ репресованого М. Зерова й солідаризуючись із ним, чинить опір тоталітарній владі вже самим фактом її викриття. У збірці «Веселий цвинтар» В. Стуса тема антилюдяної тоталітарної влади, уособленої в наснаженому архетипом Лихого Батька образі вождя, виписана досить відверто.¹¹⁷ Її можна розцінювати як свідомий виклик автора радянській системі, засвідчений реабілітацією колоніальної маскулітності, її претензією на гегемонію.

¹¹⁶ Можна говорити про міцно вкорінені в українській колоніальній психіці невротичний страх «недремного ока» КДБ як реінкарнації Лихого Батька. Цей страх відчуває навіть покоління 1980-х – останнє, сформоване в СРСР: так, у прозі Ю. Андруховича («Рекреації», «Московіада», «Перверзія»), О. Ірванця («Рівне / Ровно (Стіна)»), О. Забужко («Сестро, сестро...») та ін. розгортається мотив постійного нагляду КДБ з метою викриття й вербування.

¹¹⁷ Думки В. Стуса, висловлені у спілкуванні з друзями та знайомими, не лишають сумніву в його сприйнятті тоталітарного тиску як маскулітної ганьби. «Інфантильне» безсилля його покоління гнітило його, спонукаючи в листі до Б. Гориня від 12.1966 – 01.1967 звинувачувати в немаскулітності всю українську інтелігенцію: «Зрага незробленого, лютя перед неосягненим (ніби й неосягненим), нічні полюють натомість діянь – це наше», а трохи нижче: «Всякий (навіть український) інтелігент: без рук, без яєць, без учинків» [цит. за 443; 204]. У розмові з Р. Корогодським В. Стус розгортає думку, що колоніальність – це фактично «кастрація». Свої слова він супроводжував промовистими жестами.

Метафорично закодоване засудження радянського тоталітаризму – і в поезії М. Ореста (хоча в еміграційній літературній спільноті він був серед тих, хто обстоював естетичну самодостатність, а не національно-визвольну заангажованість слова): «У книзі старовинній...» «лихі батьки» – це «лжепророки», «жорстокі, владолюбні і підступні», ініціатори війн, голоду, терору, тобто тоталітарна влада, зняряддям якої є «банда синів» – «люди безумілий», «ватага дика», що («по-фрейдівському») розправляються з «останніми мудрецьями», «хто опирався злому чину» («хорошими батьками»). Протиставлення Лихого й Хорошого «батьківства» – тоталітарного й національного проводу, доповнене «несвідомою» й саморуйнівою агресією дезорієнтованих «синів» (народу), змістовно зближує цю поезію М. Ореста з Українчиною «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» відчуттям кризи національного батьківського характеру, що закриває шляхи до маскулітного психорозвитку, загрожує уполоненням («кастрацією») Чужим Батьком (імперією).¹¹⁸

Синівське знецінення батьківської фігури виражене й у досадливому, злостивому ставленні ліричного Я не лише до Бога чи національного напередовця, а й до письменника-авторитета. Ліричний суб'єкт поезії «Притиснутий» М. Семенка опротестовує тиск літературної традиції як аналога «батьківського закону»: «Ще нижче поклонись! Ще кланяйся, кланяйся! / Вони здобутки всі зараз тобі дали – / І Ігор, і Бальмонт, і Білий, і Чурлянис – / Всі хором і ретельно так гули: / Семенко – кланяйся, кланяйся! / – Ні, не схилось...» [40; 53]. М. Семенко протягом усього творчого шляху бунтує проти «батьківського» авторитету Тараса Шевченка (хоч і знімає про нього фільм, і зібрання своїх творів 1924 року називає «Кобзар»), подібно йому – й О. Влизько: «Не треба нам нових Шевченків, / Не треба нам нових Франків» (з циклу «Вам – безсилим» [59; 199]). У сучасній ліриці постать Тараса Шевченка часом зазнає демонізації (І. Андрус'як), профанації (О. Ірванець, С. Жадан) [554]; колажно-пародійний цикл «Кобзаріана» Н. Гончара, вибудований на вирваних з контексту Шевченкових поетичних рядках, «карнавалізує» творчість Кобзаря. Інший «духовний батько» нації – Г. Сковорода – розвінчується, зокрема, у поезії І. Малковича «Пійманий Сковорода» [280; 74]; епітети «блудний», «роздвоєний», які характеризують його образ, транслюють осуд ліричного героя, розчарованого у філософі, який служить імперії. У сучасній ліриці розвінчуються ті письменники, хто у свою чергу критично осмис-

118 В архетипно-символічній образності поезії «Видіння» М. Ореста віддзеркалені навзєм едиповий батькоборчий та анти тоталітарний смисл: Лихий Батько тут – «Отець Убивства» – панує в мертвотній пустелі, в імперії (його дублікат – живий скелет собаки, що обростає шерстю та згорав, означає «імперію зла», що постає знову і знову, водночас візуалізує психічний процес «інкарнації» архетипу в зримий образ), простір лісу – національний простір та разом з тим – материнський (його дублює образ козулі з ласкавим поглядом, провідниці до посмертного благодатного й прекрасного раю). Ліричний герой не виконав ще земного призначення – не бив Отця Убивства, зокрема й у собі, тому змушений жити знову, долати знову шлях становлення особистості.

лював попереднє «батьківське» покоління. Наприклад, у поезії С. Жадана «Музика для говстих» іронічно-поблажливо зображено авторитетного для покоління дев'яностих Ю. Андруховича: «юрій андрухович у цьому притулку для літніх / сварливий сімдесятирічний письменник / автор напівзабутих детективів / доглянутий містом і профспілками / він – із купою старечих заморочок...» [129; 613]. В іншій поезії С. Жадана «Продажні поети 60-х» з постколоніальних позицій дискредитується покоління радянських митців, змушених шукати компроміс із тоталітарною владою.

Отже, маскулінна поетикальна стратегія знецінення батьківської фігури Бога, пророка, святого, видатного діяча, глуму над нею, транслювання зневаги до неї, її профанування й осквернення є виявом батькоборчих маскулічних інтенцій, живлених едиповою ворожістю до батька, прагненням його усунути й посісти його місце. Дискредитація, профанація батьківської фігури, заперечення її вищості (влади) над суб'єктом в ліриці знаменують його «синівську» «перемогу», дають задоволення, зокрема й тим, що знімають «кастраційну» тривогу (тиск Супер-его). Форми розвінчання духовного авторитета в ліриці коригуються культурною ситуацією й доповнюються культурно-комунікаційними (інтертекстуальними), анти(пост)колоніальними смислами. Маскулінна техніка трансляції негативного емоційного поля, скерованого на батьківську фігуру і/або на себе, а також синівського бунту проти батька, попри варіативність форм текстуального вираження, ґрунтується на презумпції суперництва, протистояння, часто метафорично екстрапольованих у позааособистісні смислові сфери, експлуатує засоби вербальної агресії тощо.

Мотив батькоборства в маскуліній техніці письма часом розгорнутий через протиставлення позицій сина й батька, акцентуації їхнього конфлікту.¹¹⁹ У спогадах ліричного наратора поезії П. Тичини «Під моїм вікном...» (1911) ворожість до батька прямо не виражена, однак зафіксовані в дитячій пам'яті картини його жорстокого поводження з матір'ю, його смерті, яка чомусь не викликала жалю, вказують на едипову симптоматику синівської ворожості. Через три десятиліття сюжет захисту матері від батькових кулаків зрине в його поезії «Берізка» (1938): малий син тоді «кинувся до лави – отам, де сокира...» [472; 428]. Саморефлексія героя – «обмер тоді весь я», «той день не забуду» – відбиває стан психічної травми. У змістовому епіцентрі поезії Д. Фальківського «Зійшлись обоє на багнетях...» – ситуація зіткнення батька й сина як непримирених суперників у воєнному протистоянні: «В одного! – Сину! – з-під кашкета... / В другого: – Батьку, одійди!...» [492; 79]. Напружений момент батькового вичікування й синового страху – «Кашкет мовчить і жде на сина, / А син осикою тремтить. / На перекошені обличчя – / Не біль, не

119 Проблема «батьків і дітей» – одна з найактуальніших у художній літературі, при чому саме у варіанті протистояння «синів» і «батьків», – орієнтована, як видається, на міметизацію маскулічних едипових батькоборчих прагнень.

втома – дикий сказ» – «перериває» кулеметна черга, якою вбито обох. У цій драматичній сцені (що могла бути побачена автором під час його участі у воєнних діях) переломлюється її емоційна палітра синівської едипової ворожості до батька-супротивника. Проблематизація батьківсько-синівського протистояння в цих поезіях сублімує маскулітні едипові переживання.

Маскулітним батькоборством інспіровані образи чужого батька – вітчима (метафорично: «...сум – вітчим – / Присікався до серця гадюкою / Причин» (Д. Загул «Серце одчинене...»)) та його корелята байстриюка – чужого сина («байстриюк злютований із батьком» (С. Вишенський «Вбитий, що лишився без рани»)). Семантика «зчужілості» означає розрив синівсько-батьківського родового зв'язку, трансформацію батька й сина – в не-батька й не-сина. Менше перешкод на шляху до втілення мають агресивні почуття ліричного героя до чужого батька, тобто батька когось зі своїх знайомих. У поезії О. Сливинського «Батьки забирали її додому...» батьківсько-синівський (едиповий) конфлікт¹²⁰ реінкарновано в почуттях неприязні, ревності ліричного Я-хлопчика до батька дівчинки, яка йому подобалася: «а я / навіть не пішов попроситися, не хотів / дивитися крізь гілля, <...> / як її батько крокує попереду, перехилений під вагою / валізи, й розмахує вільною рукою, ніби заступає / на почесну варту» [295; 254].

Інтеграція батьківської фігури в загрозливий, містичний, демонічний світ є наслідком маскулітної едипової ворожості до батька та страху його помсти. Наприклад, у циклі І. Малковича «Все поруч» в активній позиції – інфантильні спогади героя, у яких страхітлива темрява асоціювалася з образами діда («Як я чорта боявся коли мене послали під вечір / набрати картоплі в пивниці <...> / а ще бачу як зараз: дідо сидить в глибині / при відчинених дверях / картоплю на дві половинки розрізує для садіння») та батька («...я кладки в чотири заходи не перейшов, / бо навпроти – незримий – не давав мені хтось перейти / та ще й татовим голосом остерігав: / “не оглянься”... / <...> озирнувшись, злякався я <...> підземного зблиску татових віч, / але я все ж припав, я закутався в татові руки – / чужим холоднуло») [280; 212, 213]. Така асоціативна палітра виявляє витіснену ворожість до батьківської фігури та зумовлені нею провини, тривогу, страх.¹²¹ Чітко наративізована едипо-

120 У поезії О. Сливинського: «То була для нас ризикована іграшка: / стати біля самого краю лісу і крикнути туди щось образливе, / а тоді бігти, не озираючись» [422; 84]. – оприявлено інфантильну (раціонально не вмотивовану, підсвідому) агресію до батьківської фігури (тут – ліс, де, як здавалося ліричному герою, «танцює хтось дуже великий»), яку можна пояснити лише активізацією едипових почуттів. Аналогічна психосимптоматика зафіксована в діях маленького Вані з однойменного оповідання В. Підмогильного, який у лісі дав вихід своїй агресії проти батька, шалено добиваючи палицею напівдохлого собаку, а потім з усіх сил тікав з лісу. Див. докладніше [562].

121 Невротична тривога, за З. Фройдом, виникає замість витісненого лібідозного потягу [511; 382], тому її симптоми, які ретроспективно переживає ліричний герой І. Малковича, можуть означати очікування покарання за лібідозний потяг до матері; водночас витіснення лібідозного внеску в материнський образ зумовлює не лише тривогу, а й компенсаторну переорієнтацію лібідо на батька, – схожу симптоматику З. Фройд описує у своїх лекціях із вступу до психоаналізу [511; 511].

ва психосимптоматика в наведеному фрагменті поезії III циклу «Все поруч»: у ретроспективній ситуації нічного рибалення сина з татом деталь «перейти кладку» в напрямі до батька (її психічна символіка – фалічна, означає сексуальну потенцію, має і похідні смисли – зв'язок із потойбічним, народження / смерть, загалом перехід [511; 457]) означає намір наратора подолати едипову синівську ворожість до нього й вийти на новий психічний етап ідентифікації з ним. Образ «незримого», хто цьому заважає, – є негативізованим батьківським імаго, джерелом кастраційної загрози, по суті, уособленим страхом. Деталі «не оглянься» є засторогою від психічного регресу, «підземний зблиск татових очей» – активізує демонічне в батьковому образі, амбівалентність ворожого й приязного ставлення сина до батька у виразнена й у деталі «холодноло» від татових рук, до захисту яких, зрештою, вдався хлопчик. Отже, у маскулінній ліричній свідомості часом (напевне, під тиском едипової енергетики) прямо, без кодування, оприявнюється ситуація батьківсько-синівського протистояння, «зчужілості» батька й сина, обернених на вітчима й байстрюка, транслюються синівська ворожість, роздратування, гнів, тривога. Маскулінну техніку маркує і прийом психічної ретроспекції, що передбачає актуалізацію інфантильних синівських переживань конфліктогенних едипових почуттів до батька (ревнощів, кастраційного страху), нелегітимність і дискредитаційний зміст яких пом'якшується інфантильною «несвідомістю» ліричного героя.

Отже, гендерні відмінності трансляції в ліриці ставлення до батька зумовлені передусім психічними особливостями маскулінної / фемінінної едипової ситуації. Відповідно до неї у фемінінній ліричній свідомості актуалізовано лібідозний потяг до батьківської фігури, на неї скеровано широкий спектр позитивних емоцій: ніжності, емпатії, туги, виражених в інтимно-родинному смисловому полі. Культурна заборона відвертої наративізації дочірньої любові зумовлює її перенесення на образи-аналоги доквілля, і найпродуктивніше – на Бога. Ніжно-інтимне, без субординаційної дистанції, часом і дитинне ставлення ліричного Я до Бога-як-батька реалізує психічну мету реставрації дочірньо-батьківської гармонії. Фантазія про смерть як возз'єднання дочки й батька-Бога на небесах корелює з мотивами добровільної жертви, покори й послуху. Переживання любові-як-смерті у фемінінній ліричній свідомості проектується й на інтимні стосунки, що часом дублюють едипову любов до батька, а часом спонукають до самоосуду за її «зречення».

Властиве маскулінній едиповості амбівалентно-конфліктогенне ставлення до батьківської фігури (у почуттєвому спектрі заздрості, ревнощів, гніву, страху, провини, поваги, захвату) енергетично наснажує рефлексію батьківсько-синівських взаємин у маскулінній ліричній свідомості. Витіснення ворожості під тиском культурних табу, а також політика ідентифікації з батьківською фігурою зумовлюють її позитивізацію в маскулінній

техніці письма. В українській ліриці батьківський ідеал утілений в образах духовного (письменники-авторитети, мислителі, пророки, старці, Христос, Бог) та військового (Київські князі, козацтво, ватажки й гетьмани) проводу. Ідентифікаційна стратегія ліричного суб'єкта полягає в наслідуванні «батьківської» справи – служіння Україні. Широкий спектр стосунків з батьком, вибудований на опозиції гідного / негідного служіння справі, відтінено в маскулінній техніці письма мотивами блудного сина, батьківської кари, синівського самознецінення.

В основі широкого спектра негативних синівських почуттів, актуалізованого в маскулінній ліричній свідомості, лежить суперництво з батьком (ядро маскулінної едиповості), що провокує психостратегію батькоборства – психічного «вбивства» сином батька з метою посісти його місце. Ця стратегія реалізована в ліриці в мотивах дискредитації батьківського авторитету шляхом демонізації, знецінення батьківського об'єкта (часто – Бога), повалення його влади. Маскуліна техніка письма передбачає розгортання в межах цих мотивів підтекстового смислу «стати замість батька і перевершити його», навіть і нівелюючи його зверхність, зводячи батька до власного «рівня», а також широкий арсенал прийомів вираження агресії до батьківської фігури, глуму над нею. Рефлексія негативних батьківсько-дочірніх взаємин в ліриці представлена обмежено (що пояснюється специфікою фемінінної едиповості), базована на фрустраційних переживаннях, підсилених презумпцією батьківсько-дочірньої гармонії, з емоційною домінантою не так агресії, як образи. Едипові стратегії батькоборства в маскулінному психотипі та фрустраційного відчуження у фемінінному розхитують батьківський ідеал, однак його врівноважують маскулінні ідентифікаційні прагнення дорівнятися до нього, отже, і зміцнити його та фемінінні лібідозні бажання. Ставлення до батьківської фігури більше проблематизоване в маскулінному художньому мисленні, ніж у фемінінному, внаслідок конфліктогенності батьківсько-синівських едипових взаємин.

4.3. Специфіка вираження батьківського почуття до дитини в маскулінній / фемінінній ліричній свідомості

Висвітлена в психоаналізі проєкція взаємин з батьками на взаємини з нащадками, а також фактор ініціативи дорослого в розгортанні більш теплих стосунків з дитиною протилежної статі, яка часом заміняє йому втрачений лібідозний об'єкт [511; 199, 317], спонукає диференціювати поетикальні стратегії вираження в ліриці ставлення суб'єкта до дитини тієї самої та протилежної статі.¹²² *Фемінінна стратегія вияву любові ліричної героїні-як-*

122 З. Фройд зазначав, що стосунки між батьком та донькою, матір'ю та сином демонструють

матері до сина ґрунтується на (хоча й підданому критиці) фрейдистсько-му постулаті долання жінкою кастраційної неповноцінності й заздрості до пеніса лише за умови народження сина, що задовольняє також і її витіснені едипові бажання мати дитину від батька [511; 550 – 551], тому син для матері часто уособлює її батька й стає об'єктом її лібідозної інтенції. У поезії Л. Забашти «Ой не мед я пила...» почуття ліричної героїні лібідозно-материнське: «Надивлялась на тебе наостанку, / І ти був, наче хлопчик, радий, / Молодий, молодий, молодий...» [145; 156]. Адресат почуття – чи то син, бо порівняний з хлопчиком, з «котигорошком», чи то коханець, адже зізнання героїні: «Ти хотів мені щастя трошки, / А приніс лише згубу-біду», – активізують інтимний смисл.¹²³ Стилізація фольклорної поетики в цій поезії Л. Забашти частково дегендеризує її смисл.

У патріархатній культурі суспільна «цінність» жінки-матері зростала з народженням нею сина – нового громадянина, робітника, тому часом в радянській поезії, особливо орієнтованій на тему війни, активується мотив гордості матері гідним сином як «внеском» у розбудову маскулінного світу. Так, на перший погляд, тривіальний жест матері у поезії М. Пригари: «Ідуть бійці, лунає спів, / І ти до них здіймаєш сина / Безсмертним рухом матерів» («Мати») [527; 86] – з психоаналітичного погляду є спробою долучитися до маскулінного тріумфу за допомогою сина як віднайденого «фалоса». Материна гордість дорослим сином нерідко артикулюється в ліриці другої половини століття (Г. Гордасевич, Л. Кульбак та ін.). З. Фрейд (теж невільний від едипової фантазії про гармонію сина з матір'ю) відзначав різну реакцію жінки на народження сина або дочки, зокрема явне її вдовolenня від народження сина, на якого вона переносить власне витіснене честолюбство [511; 555 – 556].

Душевна близькість і взаємна любов матері та сина – у смисловому епіцентрі «триптиху з епілогом» «Три коліскові і зоря» І. Жиленко. Жанрова форма поезії триптиху – коліскова – у виразноє інтимність взаємин матері й сина. У материній колісковій маленькому синові акцентовано щастя її материнства

«найчистіший приклад незмінної ніжності, не порушеної жодними егоїстичними міркуваннями» [511; 197]. Дж. Рейнгольд, навпаки, піддав сумніву ширість любові між дитиною та її матір'ю. Це почуття, на його думку, компенсує витіснену ворожість, підстави для якої є як у психіці матері, так і її дитини [373; 295 – 298].

123 Х. Дойч зазначала, що жінка сприймає майбутню дитину амбівалентно: як частину Я та як об'єкт, на який спроектовані лібідозні і нарцисичні бажання. Дитина втілює новий Ідеал-Я, сформований на ґрунті інтроектованого батьківського, відтягує на себе лібідозні об'єктні інтенції жінки, сублімуючи їх. Народжений син, який представляє батьківське імаго, стає для жінки об'єктом іщестного потягу на стадії психосексуального регресу [119; 78 – 79, 98]. Із цією теорією кореспондує фемінінна техніка проєкції любові до чоловіка на сина, зокрема, у поезії Н. Кашук «На прощання з коханим», де розлука героїні з чоловіком у деталях перенесена на ситуацію з її уже дорослим сином, який на певний час замінив її відбулого, але й сам покинув матір: «Як в синовій – моя воскресне юність, / І берег, де прощаюся з тобою, / Стає для мене берегом надії» [527; 227]. Деталь «випадкового» збігу імен оприявнює витіснену лібідозну прив'язаність героїні до батька-чоловіка-сина і в поезії Г. Крук «Голомозий сусідський хлопчак...», яка «помітила раптом», що її син «називається так само», як і її перше дівоче кохання [240; 21].

(«...щасливо стогне лікоть / од солодкої ваги», «світиться твоя колиска, / наливаючи мене / шастям, істиною, смыслом / і божественним вогнем» [140; 185]). У синовій колісковій померлій матері виражені його безмірні ніжність і вдячність («Не збудить ні цілунком тебе, ні сльозою. / Спи спокійно, голубко, за всі свої ночі безсонні» [140; 186]). Біль сина пробуджує материнське серце й у посмерті; «Я з тобою. / На все безсмертя, на безмірність всю / мені доставе муки і любові» [140; 188]. Циклічність композиції триптиху – перша й остання коліскові материні – реалізує ідею «перетікання» любовної інтенції від матері до сина й навспак, ніби мати й син є наповненими любов'ю, ніжністю «посудинами», що «сполучаються».

Є підстави твердити, що З. Фройд помилявся й *материні любов і ніжність не залежать від статі дитини*.¹²⁴ У фемінінній ліричній свідомості ці почуття адресовані не лише сину, а й дочці, як, наприклад, у поезії Я. Сенчишин: «...прокинулася / маленька донечка / прийшла до мене / і ми вдвох не спали / розганяли тривогу <...> цілувати / тоненькі зап'ястки / й солодкі долоньки» [527; 844], а також у широкому корпусі лірики жіночого авторства (С. Йовенко, О. Шалак, Н. Стефурак та ін.). Часто в тексті материні теплі почуття адресовані дитині як такій без конкретизації її статі (яка в цьому аспекті не важлива). Вираз суперницьких, ворожих почуттів ліричної героїні-матері до своєї доньки в українській ліриці не виявлений. Хіба от в поезії «Дочка» Г. Тарасюк, вибудованій у формі розмови матері-ліричної героїні та її дорослої дочки, під час якої остання досить категорично наполягає на неможливості повторного шлюбу своєї матері, аргументуючи її віком: « – Ти ніколи більше не вийдеш заміж, <...>. / Весільні шовки до лица молодим» [456; 25].¹²⁵ У такій аргументації неважко вловити суперницький реванш дочки, який її мати, безсумнівно, відчуває, переживаючи водночас заздрість до її краси й молодості та гордість за неї, легке обурення від втручання в її особисті справи й покірливу втіху доччиним прагненням «володіти» матір'ю. Материна офіра власного жіночого щастя заради дити-

124 Ніжність і любов до сина й до дочки – в епіцентрі поезії М. Фішбейна «Онде росинки...»: у вираженні «материнської» безумовної любові до дітей ліричного наратора експлікована фемінінна техніка: демінутиви («донечко», «синочку», «дітоньки», «росинки»), уривчасте мовлення оприявнюють високий рівень експресії ліричного наративу, у якому відверто озвучено дуже інтимні переживання [504; 29].

125 Водночас (свідома й підсвідома) ворожість матері до дитини – науково підтверджений факт (Г. Зілберг, Дж. Рейнгольд, А. Чепмен, С. Фанті та ін.). Відповідно до єдиного ситуації негативні почуття матері потужніші до дочки як потенційної суперниці, ніж до сина (хоча А. Чепмен наголошує на індивідуальності інфантициду [600]). Ворожість матері до дочки – актуальна тема Шевченкової творчості (найяскравіше – у баладі «Утоплена»), а також окремих поезій В. Голобородька («Посадила мати донечку», «Балада»). Психічною основою її художнього втілення, однак, можуть бути й активізовані фемінінні домінанти єдиного комплексу, оприявлені в деструктивно-ворожих почуттях до материнської фігури, за законом таліону обернених навспак на джерело агресії – на дочку. Ця сама психосимптоматика експлікована й у фольклорі, хоча й раціоналізована в мотиви ворожості мачухи до падчерики.

ни, очевидно, і так уже принесена й дає вдовolenня, тому еґоїстичні тиради доньки більше смішать, ніж сердять ліричну героїню. Фемінінну техніку вираження психоемоційної багатоплановості реалізує накладання сказаних реплік і думок героїні, поданих у дужках, що оприявнює неартикульовані грані материнської любові. Дуже подібна техніка діалогів-з'ясування стосунків матері й дорослої дочки використана в повісті О. Забужко «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» (2017).

Маскулінна техніка наративізації почуттів ліричного героя-батька до своєї дитини розроблена слабо. У вираженні почуттів любові, ніжності до дочки (здебільшого без інцестного підтексту), часто у відповідь на її «любов», переважають турбота про неї, прагнення її захистити, замилювання нею. Катализатором виразу любові батька до дочки є й вимушена розлука з нею. Підсилена тугою й провинною батькова любов – в епіцентрі «епістолярних» поезій репресованих М. Драй-Хмари («Лист до Оксани»), І. Сокульського («Листи до Марієчки»). Я. Козачок, С. Черіпка пов'язують особливу ніжність М. Драй-Хмари до дочки з ранньою втратою ним матері [216], що суголосне гіпотезі З. Фрейда про заміну втраченого лібідозного об'єкта дитиною протилежної статі. Як «оазис» щастя серед «отрути гіркої» та «дум страшних» – батьківські ніжність і любов до маленької Оксани в однойменній поезії відтінені мотивом пестошів: «тоді голівку злотокосу / я до грудей своїх тулю, / дитячий лепет п'ю, як росу, / і оживаю, і люблю» [123; 90]. Екстраполяція любові до матері на батьківські почуття до дочки зафіксована в поезіях В. Підпалого, зокрема у виражених сподіваннях ліричного суб'єкта, що його дочка успадкує материні риси: «Дочку, можливо, матиму... Хто зна, / про що в гаю зозуля накувала... / О, як я хочу, мамо, щоб вона / твоє велике, щедре серце мала!» («Матері»), «в твоєї онуки голос шовковий, / твої очі великі, над лобиком вихор...» («Вечірне») [356; 40, 57]. Цей мотив у ліриці В. Підпалого, враховуючи превалювання в ній теплих почуттів до матері, можна пояснити, послугуючись вище наведеною гіпотезою З. Фрейда про заміщення дитиною протилежної статі втраченого лібідозного об'єкта – матері: «Вдвох сьогодні посидимо ввечері, мамо, / як сиділи б удвох, якби ти не померла...».

Слабо вписується в маскулінний профіль віддано-ніжна любов до дочки В. Свідзінського, у віршах якого відверто транслюються ніжність до дитини, туга за нею. З дочкою пов'язано й основний життєвий стимул:¹²⁶ «Вже ані

126 Зі спогадів М. В. Свідзінської стає ясно, що її батько, розлучившись з матір'ю, шодня (!) навідував дитину, приділяв їй час. Намагався часто приїжджати, щоб бути з нею, і у Вінниці, куди згодом її перевезла дружина. Забравши доньку до себе після смерті З. Свідзінської, батько намагався створити їй максимально комфортні умови, не одружився знову лише через її незгоду на те, зрештою, не сваякуювався вчасно, щоб не лишати її саму в Харкові – вона відмовилася виїжджати, через що, як відомо, і наразився на передчасну загибель [406]. Мирослава Свідзінська зовні схожа на матір, дружину поета, напружені стосунки з якою могли компенсаторно «перенаправити» його любов на дочку, укріпити установку на спокуту вальне служіння їй. На постать дочки могли екс-

словом, ні співом, ні блиском очей не приваблю / Юного серця. Та є в мене доня, мій паросток ніжний, / Буде любити мене і вечірнього...» [407; 149]. Від невпинного проминання-втрачання життєвого часу в поезії «Маятник натовмився...» рятуює лише спілкування з донькою: «А чом я не чув в його [Маятника, що лічить «кожну мить»] брязку, / Як моя дівчинка була зо мною?» [407; 156]. У трансляції ніжних почуттів до дочки (і не лише їх) у ліриці В. Свідзінського складно виділити гендерні маркери (див. зноску на с.229), настільки вона природна, відверта, вільна від усіляких соціальних умовностей і «оглядки» на оцінку Іншого (читача, як слушно зауважив В. Стус, поетом не передбачено [440; 368]). По-фемінінному виражено безумовну любов до внучки Орисі в низці поезій В. Сосюри 1957–1958 років: сцени гуляння, гри, почуття ніжності, радості спілкування з дитиною вказують на зміну ціннісних пріоритетів старіючого митця, водночас на інвестування в її образ любовних імпульсів: Факт виховання синів у його поезіях попередніх десятиліть хоч і згадувався, але без душевного «ентузіазму». У центрі поезії Ю. Андруховича «Її пальтечко радісне й червоне...» – образ неназваної адресатки – однак у ньому вгадується дочка поета Софія. У поезії розгортається мотив взаємної приязні дочки й батька («біжить мені назустріч»), виражені почуття батькового радісного замилювання дочкою («З її ім'ям римується «сопілка» / і «свічечка» – мов геральдичні знаки») і його бажання її захистити («...я услід її тягнуся рукою, / і чим я заслоню, і як загою?».) [13; 41]. Хоча прецедентів ліричної трансляції батькового «поклоніння» власній доньці не так багато, але стає очевидно, що не так зовнішні (як-от розлука), як внутрішні фактори – перенос на її постать любові до матері, виплеск любовних, «материнських», почуттів – стимулюють розвиток цієї теми, хоча часто із запозиченням фемінінної техніки.

У поезії І. Малковича «А тепер стань і дивися...» зображена ситуація гри дорослого (ліричного суб'єкта) з маленькою родичкою (аналог дочки), яка супроводжується демонстрацією влади дівчинки й побожним захватом та покорою чоловіка: «... – плач так щоб мені сподобалось – / наказує мені моя улюблена / трирічна племінниця Яя». У цій грі, суть якої – задовольнити едипові бажання дівчинки підкорити батьківський об'єкт, ліричний герой радісно бере участь, хоча й свідомий її психічного «підкладу»: «У кожній інтонаційці / маленької цієї дівчинки / струменить чарівлива / й безжальна жінка» [280; 120–121], що свідчить про те, що його самого тішать лібідозні інтенції дівчинки. Попри маскуліну психосимптоматику любові батька до дочки як: а) відповіді на її «любов»; б) перенос на взаємини з нею синівської любові до матері, техніка трансляції цього почуття в ліриці здебільшого фемінінна, адже емпатія, ніжність, тривога ліричного героя-батька не приховані, ліричний нарратив ґрунтований на демінутивних формах і ласкавих прізвиськах

траполоватися й едипові почуття до матері, що в текстах однак не оприямино.

(«ластовенятко» (М. Драй-Хмара), «Марієчка» (І. Сокульський), «пальтєчко» (Ю. Андрухович) тощо); на автобіографічних мотивах, на зверненні до інтимно-родинного проблемного поля.

У вираженні *ставлення ліричного героя-батька до сина* «проступає» едиповий досвід взаємин з батьківською фігурою, тобто він чекає від сина того, що сам давав батькові. Патріархатна культура вибудовує батьківсько-синівські стосунки на засадах навчительства, ієрархії, субординації та ідеалізує їх за логікою «інвестування – виплата дивідендів», що задовольняє й ідентифікаційні устремління сина, який рано чи пізно посяде місце батька, і «сенсожиттєві» бажання останнього «продовжити» своє життя за рахунок уподібнення сина до себе. Патріархатні патерни переважно відтворюються в маскулінній ліричній свідомості й зумовлюють міфологізацію стосунків суб'єкта із сином як спадкоємцем, гідним продовжувачем батькової справи. «Мій син – продовження моє», – пишається сином-воїном ліричний герой В. Сосюри («Який то гул пливе над нами...» [426; 342]), так само й наратор циклу «Синові» Юрія Клена, який воліє бачити нащадка «дужим», «твердим», «упертим», сподівається на його «подвиг і чин» – він « кине порив, тиск і силу / У завойований простір» [209; 52].

Постать сина важлива в художній моделі родини М. Рильського. У поезії циклу «Любов» з триптиху «Дошова трилогія» ніжність до дитини та радість батьківства, передані в спогаді про перше відчуття її руху в дружининому лоні, «перебиваються» сподіванням на її активне включення в соціалістичне будівництво й боротьбу: «Я й тепер іще не знаю, хто ти, / Мій маленький, милий чоловічку, / Але вірю: ручки ці – для праці, / Ніжки ці – ходити тільки прямо, / А голівка – до кінця змагаться / Попліч із трудящими братами» [376; 218]. У поезії «Грибок» «перепад» від ніжності до сина-школярика до пафосних «загальників» про «людську мисль» і «людську творчість» також спричинений ідеологічними вимогами. У віршах М. Рильського «Ми збирали з сином на землі каштани...», «Останній день» змальовано картини спільної діяльності батька-ліричного наратора та його сина, що оприявнюють їхню близькість. У зверненнях до сина рядках поезії «Медитація» артикулюється прохання продовжити справу батька: «Милий сину! Коли я цю землю хвилинку покину, – / Мій недоспів візьми і, як пісню, його понеси» [377; 170]. (Ліричний наратор А. Малишка мріє про те саме – онук виросте й «візьме слово, наче зброю з рук») («Встають мої світанки...») [277; 441]). Дидактична ідея експлікована в поезії М. Рильського «Синові»: «...хай у час останній свій про сина / Спокійно я подумаю: людина!» [377; 204], де виконання «завіту» вирости гідним батька є умовою його любові, бо на відміну від материнської безумовної, батьківська любов до сина зумовлена його відданістю справі предків, отже, є гордістю, а не любов'ю. Техніка вираження батьково-

го ставлення до сина в поезії М. Рильського має маскулінні елементи: дидактичність, інвективність, якими акцентована зверхність батька над сином, а також екстеріорна рефлексія їхніх стосунків як «правильних», обіпертих на ідеологічні кліше: «будь вірним слову», «хай веселять тебе любов і праця».

Маскулінний «асpekt» батькової любові до сина в поезії В. Симоненка «Кирпатий барометр» передусім помітний у здивуванні наратора своєю прив'язаністю до безпомічної дитини: «Ну до чого мале й чудне! / А до тебе незримі віжки / Прив'язали цупко мене». Однак інтеріорна рефлексія власних почуттів швидко переходить у поезії в екстеріорну: наратор міркує про призначення синів покращити життя на землі («Кирпатий мій! Дивлюся я крізь тебе / У завтрашнє страдалиці землі») і, зрештою, про призначення людини продовжувати свій рід: «Ми народились в муках, щоб родити, / Синами обезсмертити свій рід, / Щоб квітував на диво всього світу / Козацький геніальний родовід!» [416; 93, 99]. Властива маскулінній техніці екстеріорна наративна форма колективного «ми» камуфлює вразливий інтимний досвід суб'єкта: образи батька й сина вже уособлюють національну спадкоємність, де сини є нащадками козацького (українського) менталітету. Екстеріорно осмислена чоловіча спадкоємність у поезії Б. Олійника «Батьки і діти!...», балансує між особистим переживанням та поколіннєвим досвідом дефіциту спілкування з батьком ліричний наратор поезії «На березі вічності», фантазуючи про зустріч із загиблим на фронті татом, про його віру в успадкування сином (поколінням «синів») його (усіх захисників Вітчизни) справи. Батьків заповіт ліричний герой передає й власному синові, у певнюючись у такий спосіб і в «продовженні» свого життя, і в його позитивній реалізації.

В одній з редакцій поезії В. Стуса «Верни до мене, пам'яте моя!» ліричний герой у заклику-зверненні до сина прагне, щоб той його «почув», тобто продовжив батькову справу, бодай зберіг пам'ять про нього: «І я гукну! І син мене почує».¹²⁷ У поезії В. Стуса «Синочку мій, ти ж мами не гніви...» образ сина-власної дитини («Синку мій, / ти вже не йдеш мені в розкриті руки») транспонується в узагальнений образ нащадка, якого ліричний герой просить «зустріти» його «і мертвого», «знайти» його «під чорною ганьбою, / межі слідами чорних підшов» [446; 120], тобто реабілітувати його добре ім'я й зберегти пам'ять про його чесне життя. Попри відомі біографічні обставини написання цієї та інших табірних поезій В. Стуса, звернення його ліричного героя до сина виходить далеко за межі особистих переживань митця й набуває екзистенційно-національного звучання як заклик до «синів» – молодого, не-тоталітарного покоління відродити ментальну «пам'ять». У ліриці В. Стуса відчитується й мотив вини перед сином-як-поколінням нащадків, зокрема

¹²⁷ В іншій редакції цієї поезії слово «син» замінено на «край», що означає не лише смислову кореляцію цих понять у художній свідомості В. Стуса, а й переведення інтимно-родинних почуттів до сина в громадянсько-патріотичний план.

в рядку: «...син біжить, як з горла кров біжить!» («Наснилося, з розлуки на-верзлося...» [448; 120]). Отже, у маскулінній ліричній свідомості позитивне ставлення батька до сина часто сфокусоване на почутті гордості як своєрідної форми любові, яку сину треба «заслужити» гідним продовженням справи батька.¹²⁸ Ліричний наратор своє інтимне ставлення до сина часто приховує, зокрема й переведенням його в громадянський смисловий план – наступництва «батьків» молодим поколінням.

Зрідка попри культурне табу наративізується *почуття суперництва ліричного суб'єкта із сином*, як, наприклад, у поезії Б. Бойчука «Фото з синами»: «Стою у невизначній позі / між двома високими синами, / наче втиснутий у землю, / мов відсунений на крок / в минуле» [43; 189]. Лірична рефлексія локалізує суперечність між очевидним старінням, «змалінням», утратою провідних позицій, тобто демаскулінізацією, та суб'єктивним (бажаним) відчуттям тривання молодості. Каталізатором переживання цього конфлікту в поезії Б. Бойчука є порівняння ліричного суб'єкта себе із синами – по суті, реставрація едипового суперництва, де батько «програє» синам, як колись «програв» йому його батько. Домінантна емоція ліричного наратора – гіркота поразки, але можна відчитати й нотки гордості за синів, які «продовжують» життя батька своїм.

Едипове бажання заступити батька, зокрема, як і він, мати сина означає для ліричного героя поезії Т. Мельничука «Розкрий своє лоно» не так утворення повної, щасливої родини, як доведення власної маскулінності. Мольба до неназваної жінки, швидше – до символу жіночості: «Розкрий своє лоно / не для любові / не для пустошів / не для жаги», – спонукана сенсожиттєвим покликком продовжити себе в дитині.¹²⁹ «я хочу риси свої передати / бо я не Бог <...> і матері я внука не приніс» [291; 91]. Невигідне для ліричного героя порівняння з Богом, який володіє вічністю, підспудно виражає смисл суперництва з батьком. Страх залишитися без сина, тобто

128 Материнську безумовну любов до дитини та батьківську – зумовлену її готовністю продовжити родинну справу – розрізняє Е. Фромм («Мистецтво любові»), Материнської любові дитині не треба добиватися – достатньо просто бути дитям своєї матері. Батько любить сина (а не дитину будь-якої статі – учений у своїх роздумах не завжди послідовний, але його слова мимохіть підтверджують едипові пріоритети батьківства) за те, що він «подібний до нього», тобто відповідає його очікуванням, солідарний з ним. Любов батька можна заслужити, але й утратити. Е. Фромм розглядає передусім синівську переорієнтацію любовної інтенції з фігури матері в перші роки життя на батькову – із дорослішанням. Ці любовні інтенції однак зливаються у свідомості дорослої людини, визначаючи її ставлення до себе, своїх дітей і світу загалом.

129 Бажання мати сина так часто транслюється в ліриці Т. Мельничука, що видається ідея фіх: «Синьо... Синьо... / Народися, сину!» (назва за наведеним рядком) [290; 186]: «Де ти, мій сину?! Мій ти!.. Мій! <...> Там тільки ти, мій син русьвий, / І та, котрій я не зумів / Вино з троянди принести», «А в мене знову буде син. / Не той!... Не той! А від Марії... / Не буде, ні... Не сміє бути» (поема «Калинові ключі») [291; 27 – 29]. У Т. Мельничука народилося двоє дітей від двох шлюбів – донька й син (хоча той і не носить його прізвище), отже, проблема продовження себе в нащадках у його поезії не біографічного, а психобіографічного плану, породжена його психічними комплексами, а не життєвими реаліями.

не стати батьком, оприявнює «кастраційну» тривогу. Це почуття візуалізоване у фантазмагоричному образі стіни, що набуває архетипних рис Лихої («каструючої») Матері, яка з докором проклинає сина, передрікаючи йому безпліддя: «стіна дивилася / здригалася / і пальцем вказівним / у груди тикала: / ти жодного листочка не народиш / ні черв'яка ні сонця / ні очей / і – замикалась». Деталь «замикалась» щодо стіни (що сама вже означає «непрорхідність», «замкненість») асоціюється із закритим для «кастрованого» сина жіночим (материнським) лоном, тому ліричний наратор і просить жінку розкрити лоно, тобто дати шанс його маскуліності: «тоді просив я землю / як отепер тебе я прошу / розкрий для мене своє лоно / і поглини!»¹³⁰ У психосимптомагніці ліричного суб'єкта поезій Т. Мельничука, отже, бажання мати дитину – принципово сина – дорівнює бажанню пересвідчитися у власному фалічному потенціалі.

Часом у поезіях чоловічого авторства зафіксовані елементи фемінінної техніки коліскової як специфічної фольклорно-ритуальної форми трансляції любові до дитини-немовляти. Так, у поезіях М. Йогансена «Моє, моєньке миле», М. Вінграновського «Перша коліскова», І. Малковича «Синові» виражене почуття безумовної любові до сина, трансляція якого більше властива фемінінній техніці письма. У колісковій М. Вінграновського не акцентована стать дитини (хоча, судячи зі звертання «мій маленький чоловік» в останній строфі, ідеться про хлопчика), що підкреслює її неважливість для ліричного суб'єкта, вище відзначену як таку, що характерна для фемінінної свідомості. Водночас вираження ніжності й любові до сина в поезії супроводжується сподіваннями героя на продовження ним батьківської справи – служіння Україні («так в тобі не спить хай Україна» [564 166]), що реалізує аспекти маскуліної свідомості. У поезії І. Малковича експліковане бажання ліричного героя захистити маленького сина («Такого єдиного, аж невимовно, / як тебе вберегти?» [280; 71]).¹³¹ Пріоритетність ніжного, емпатійного ставлення ліричного суб'єкта І. Малковича до дітей підкреслена референцією концептів Бога й дитини в поезіях «Сіна зелена кутя» (з циклу «Синочкові на першу його коляду»), «Сад різдвяний», «Лубок»: «дитинність» Бога / Христа метафорично корелює з переживанням «дитинності» – незахищеності, первозданої чистоти – світу, що потребує емпатії, турботи, опіки.

130 У цій фразі образи жінки й землі паралелізовані, мотив поглинання землею / материнським лоном оприявнює інцестно-танатальний потяг розчинитися в материнському лоні. У дуже відвертому в плані виразу вайпотасмішних глибинних порухів ліричному наративі Т. Мельничука останній жест – бажання бути поглинутим жінкою / землею – означає і пренатальне воз'єднання з матір'ю, і її запліднення, і западання у смерть. Три іпостасі суб'єкта цього бажання – немовля, коханець, жертва – об'єднані едиповою ситуацією синівської любові до матері. Недаремно «внука не принесено» саме матері (а не батькам), що означає – посісти місце батька біля матері сину так і не вдалося.

131 В автобіографічних матеріалах відображена трілетня любов І. Малковича до сина, що не поступається материнській. Це частково пояснює фемінінні елементи й у ліриці митця. Трансляція безумовної любові й турботи про сина – одна з них.

Отже, у маскулінній ліричній свідомості ставлення ліричного героя-батька до його дитини визначає її стать. Домінантними у ставленні до дочки є бажання її захистити й відповісти ніжністю на її «любов». Брак маскулінної «мови» для виразу ніжно-любовних почуттів зумовлює звернення до фемінінної техніки письма, а також обмежену експлікацію в ліриці цих інтимних переживань. Натомість батькове ставлення до сина значно частіше знаходить текстуальне вираження, але у форматі екстеріорної рефлексії, де образи батька й сина уособлюють патріархатну наступність поколінь. Гідне продовження сином справи батька є «умовою» його любові-гордості. У фемінінній ліричній свідомості в межах інтеріорної рефлексії материнства наративізовані ніжно-турботливі почуття до власної дитини незалежно від її статі й життєвих досягнень. Водночас в експонованому в ліриці любовному ставленні ліричної героїні-матері до сина помітна реставрація фемінінної едипової психоматриці. Культурно табуйованим є вираз почуттів суперництва, ненависті батьків до дитини одної з ними статі, що фактично виключає їхню експлікацію в ліриці.

Ідентифікаційні й світомоделюючі стратегії в ліриці визначають її основне смислове поле – художню концепцію Я і світу (Іншого). Ці стратегії залежать від гендерно-психологічних констант ліричної свідомості, базованих на едиповому досвіді синівських / дочірніх стосунків із материнською / батьківською фігурою та їхній проекції в інтимно-родинну, громадянсько-патріотичну, релігійно-культурну смислові сфери. У такий спосіб концептуалізація рефлектуючої свідомості й світу навколо неї здійснюється за едиповими параметрами: Я (як батько / як мати) – світ (батько / мати). Природно зумовлена та культурно скорегована маскулінна / фемінінна диференціація цих параметрів становить, отже, об'єктивний критерій гендерно-психологічної типологізації поетичного мислення та техніки письма.

Висновки до розділу 4

Виражене в ліриці ставлення до материнської фігури (власне матері, жінки, природи, України) ґрунтоване на едиповій психоматриці, тому має гендерно-психологічні відмінності, переважно зумовлені напруженою маскулінною едиповою ситуацією суворого тамування сильного лібідозного потягу до матері. У ліриці (часто в межах одного твору) можуть відобразитися різні стадії едипового конфлікту, увиразнюючи амбівалентність синівського / дочірнього ставлення до материнської фігури. Водночас вираження цієї амбівалентності корегується культурними нормами вшанування матері й материнства.

У маскулінному художньому мисленні оприявлене позитивне ставлення до материнської фігури, у якому з різним ступенем відвертості реалізовано синівський лібідозний потяг. Любовні інтенції ліричного наратора-сина до матері виражаються в мотиві піднесення її найкращих якостей, у глоризації, сакралізації її образу, що заохочені культурною традицією й представлені в текстах таких поетів, як В. Підпалій, В. Симоненко, М. Фішбейн, В. Стус та ін. У її надрах сформувався й архетипний образ «наджинки» – богині, чарівниці, феї, мотиви захоплення якою, служіння й поклоніння якій, страху перед якою відрізняють маскулінний наратив (М. Вороний, Г. Чуприка, П. Карманський). Фігура «наджинки» означає й душевний вимір (Аніму) ліричного Я й часто інспірує вираз його платонічної любові до недоступної обраниці без надії на її відповідь (куртуазна любов). У материнській фігурі «наджинки»-Богородиці освячено жертовно-любовні стосунки матері й сина за умови усунення фізичного батька, відповідні маскулінним едиповим фантазіям, модифікованим у ліриці у властивому епосі культурному полі (П. Тичина, Юрій Клен, Л. Кисельов, Є. Маланюк, С. Жадан).

У маскулінній ліричній свідомості лібідозні едипові амбіції інспірують мотиви гармонійних стосунків сина й матері, її турботи про нього, її жертовності й «вірності», її гордості досягненнями сина (О. Олесь, Д. Фальківський, В. Свідзінський, В. Симоненко, В. Стус, Ю. Липа, Б. Олійник, І. Малкович) і реалізуються, зокрема, у наративній формі інтимного діалогу матері з сином. Материнська любов (обернене синівське лібідо) відтінена в маскулінній ліричній свідомості ситуацією героїчної загибелі сина, що дає, крім іншого, сатисфакцію едиповій фрустрації. У ліриці такого смислу психічний план переважно накладається на історичний, національно-політичний. Легітимізує виплеск лібідозних синівських почуттів до матері ситуація її старості, смерті, як у поезіях В. Чумака, А. Малишка, Б. Олійника, Б. Бойчука. У фемінінній ліричній свідомості, наприклад, у текстах Л. Палій, Л. Голоти аналогічна ситуація актуалізує почуття провини, адже у фемінінному фенотипі материнська фігура акумулює Супер-его.

У фемінінній ліричній свідомості позитивне ставлення до материнської фігури експліковане в мотивах тривання душевного зв'язку з матір'ю / бабусею, наслідування її долі під впливом ідентифікаційної фемінінної політики та патернів культури (О. Шалак, П. Плитка-Горлицвіт, Л. Голота, Н. Поклад, В. Малишко, М. Савка). Образ бабусі – значущий у фемінінній ліричній свідомості, бо звільнений від едипової суперницької ворожості до матері, утілює чільні фемінінні ідентифікаційні орієнтири: наснажений архетипом Баби-Відунки, він втілює цінність житейської мудрості, як у поезіях Л. Кульбак, Л. Голоти. У фемінінній ліричній свідомості безконфліктні ма-

теринсько-дочірні взаємини можливі, отже, за подоланої ворожості до матері (її «слідами» є почуття вини, розкаяння, жалю, тривоги, особливо в разі її смерті), за ідентифікаційної солідаризації з нею.

Фемінінна едипова неприязнь до матері (через заздрість і суперництво) у ліриці культурно притлумлена, але все ж наративізована в мотиві фрустраційної (фертильної) загрози, часто спрофільованої на аналогах материнської фігури, закодованої в онейричних образах-символах (С. Жолоб, Л. Палій, Л. Кульбак, А. Малігон). Страх материнської атаки виражає й мотив суперництва за любов чоловіка (батька). Цей страх корелює у фемінінній ліричній свідомості з віктимним відчуттям «третьої зайвої», реставруючи едипову образу (Н. Давидовська, Г. Турелик, А. Малігон), і компенсується солідаризацією із суперницею. Фемінінна техніка наративізації прогративної позиції, мазохістського самоприниження в любовних стосунках ліричної героїні артикулює дочірнє (едипове) ставлення до материнської фігури як ворожої та водночас близької.

В основі маскулінної стратегії виразу в ліриці негативних синівських почуттів до матері лежать едипові сепараційні механізми. Культурний і психоеволюційний примус роз'єднання з материнською фігурою змушує маскулінну психіку замінити лібідозні інтенції ворожо-деструктивними, негативізувати материнський образ як жорстокий, смертельно небезпечний, демонічний (наснажувати його архетипом Поганої (Каструючої) Матері). Водночас ліричне вираження синівської ворожості до матері культурно цензурується архетипно-міфологічною символікою, імперсональним нарративом, перенесенням негативу на аналогах її образу (долю, смерть) (В. Свідзінський, Д. Павличко, Ю. Липа, В. Стус).

У превенції жорстокості, підступності, смертоносності жінки в маскулінному художньому мисленні активізовані деструктивні синівські імпульси й страх матеріної помсти; мотив бажаної розлуки з коханою також наснажений синівськими сепараційними інтенціями та прагненням реваншу в окремих поезіях М. Семенка, М. Рильського, Юрія Клена, Д. Павличка, Б. Олійника та ін. Маскулінна стратегія збереження душевної незалежності від коханого об'єкта й легкої розлуки з ним компенсаторно втілена й у ліриці жіночого авторства. Компромісна синівська стратегія сепаруватися від материнської фігури, але й зберегти любовний зв'язок з нею інспірує мотиви платонічної (отже, «безпечної» для ліричного суб'єкта) любові до жінки, відмови від її сексуальної пропозиції. Ця маскулінна стратегія кореспондує з християнською етичною вимогою цнотливості, тому легко артикулюється в тексті.

Маскулінна референційна політика сакралізації, уславлення материнської фігури, служіння / жертвопринесення їй, а також її негативізації (знецінення, демонізації), сепарації від неї актуальна й у вираженому в

українській ліриці ставленні до її чільних аналогів – природи (В. Свідзінський, Т. Мельничук та ін.), хати (В. Голобородько), землі, Вітчизни (переважна більшість поетів ХХ ст.). У маскулінному художньому мисленні на образ землі часто проєктуються материнські репродуктивні, сексуальні функції, переломлені, зокрема, у міфомотиві ієрогамії (в едиповому плані – шлюбу батьків). Фемінінній ліричній наратор схильний солідаризуватися з репродуктивністю землі-матері. У матеріалізований образ землі в маскулінній ліричній свідомості без психічних і культурних перепон інвестуються синівські лібідозні бажання, зокрема, «запліднювати» землю, бути з нею, біля неї, повернутися в її лоно, що тотожні психічному регресу в смерть-небуття (О. Олесь, Є. Маланюк, М. Драй-Хмара, В. Симоненко, Т. Мельничук, В. Стус, В. Кордун). Прагнення злиття з рідною землею-матір'ю метафорично оприявлено в «комплексі Антея» маскуліного ліричного суб'єкта. Агресивно-деструктивні випадки проти материнської фігури землі / Землі посилюються в ліриці після 1960-х років переважно у зв'язку з психоеволюційними проблемами національної маскулінності.

Материнська фігура батьківщини-України в маскулінній ліричній свідомості часто фемінізується за аналогією з жінкою-коханкою, зокрема концептуалізується її «тілесність», але ще частіше (відповідно до культурної традиції) – з жінкою-матір'ю. У проєкції в ліриці материнсько-синівських взаємин на образ України ключовим стає фактор колоніальної травмованості національної маскулінності, яка, ідучи за концепцією О. Забужко, має вибирати між «типом сержанта» й солідаризуватися із сильним батьком-чужинцем у гвалтовній нарузі над Україною-матір'ю та «типом байстрюка» й у розпачі картати себе за безсилля й Вітчизну за «зраду». Проблематизоване в такий спосіб ставлення до України зумовлює в маскулінному художньому мисленні компенсаторну ідеалізацію (репараційний варіант) або негативізацію (деструктивний варіант) її образу. У ліриці доби революції й громадянської війни окремі поети знаходили компроміс у розщепленні образу України на «поганий» (дореволюційний) і «хороший» (радянський). В українській радянській ліриці допускався лише перший варіант ідеалізованого образу України й то за певних історичних умов (як-от ейфорія перемоги над фашизмом, хрущовська відлига) (В. Сосюра, М. Рильський, П. Тичина, А. Малишко), в еміграційній ліриці широко практикувався й другий, загострений почуттям провини перед покинутою батьківщиною (Є. Маланюк, Юрій Клен, О. Тарнавський). У ліриці 1960–1980-х рецепція України стає більш індивідуалізованою, розгортається в широкому спектрі (едипових синівських) почуттів від любові до відчуження (В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Стус, Т. Мельничук, П. Гірник). У ліриці 1990 – 2000-х років зі зняттям моральних табу, карнавалізацією культури, інфан-

тилізацією національної маскулінності виразно посилюються деструктивні синівські інтенції щодо материнської фігури України (О. Ірванець, Н. Гончар, А. Бондар, Т. Федюк, І. Андрусак). Дочірнє ставлення до материнської фігури України рідко артикульоване в ліриці, йому властиві емпатія до неї і солідаризація. Часто в патріотичній ліриці жіночого авторства експлуатується маскулінна техніка вираження ставлення до Вітчизни.

У ліричній свідомості фігура батька потрапляє у фокус дочірніх лібідозних інтенцій та амбівалентного синівського ставлення з (імплицитною) ворожістю, але й ідентифікаційною солідарністю. Фемінінній стратегії ліричної рефлексії позитивних батьківсько-дочірніх взаємин притаманна любовна емоційна палітра, відтінена жалем і тугою в разі втрати батька (В. Малишко, Л. Кульбак, О. Романчук, М. Ревакович, А. Малігон). У маскулінному наративі ситуація смерті батька, окрім жалю й туги, корелює з мотивом продовження сином його справи. Інтроєкція батьківської фігури в Супер-его актуалізує провину й страх у ставленні до нього (М. Йогансен, В. Стус). Позитивізація батьківської фігури в маскулінній ліричній свідомості реалізує ідентифікаційну політику маскулінності – уподібнення до батька та його заміщення передусім у продовженні його справи, що активує у тексті мотив спадковості по чоловічій лінії, редуплікацію батьківської фігури в образах предків (В. Кашка, І. Малкович, Л. Костенко, М. Влад).

У фемінінному наративі під тиском культурної цензури лібідозні почуття до батька профілюються на його аналоги (маскулінізовані об'єкти навкільця типу лісу, саду, божества). Подібне профілювання в маскулінній ліричній свідомості реалізує ідентифікаційні задачі. Запобіганнями в українській ліриці є батьківські образи воїнства (часто козацтва, його гетьманів, ватажків опришків) та духовних лідерів (письменників, філософів, князів Київської Русі, славних й воїнською доблестю), з якими ліричний суб'єкт солідаризується в справі служіння Україні зброєю і словом (представляють названу стратегію неокласики, «пражани», А. Малишко, В. Симоненко, В. Голобородько, Д. Павличко та ін.). Найбільший ідентифікаційний потенціал в українській ліриці має постать Т. Шевченка як Духовного наставника, Пророка, Мученика: проєктуючи на неї синівські як лобожно-шанобливі (Б. Лепкий, Є. Маланюк, С. Гординський, І. Драч та багато інших), так і батькоборчі прагнення (М. Семенко, О. Влизько, карнавальна поезія 1990-х), маскулінна лірична свідомість «визначає» свій національний (і маскулінний) «статус».

Батьківські іпостасі духовного лідера, Учителя, Мученика зливаються в образах Христа, Його пророків, апостолів. У маскулінній ліричній свідомості постать Христа часто концептуалізується в ракурсах Його стосунків з Богом-батьком (тоді ліричний суб'єкт солідаризується з Христом-

як-Сином, зокрема і в плані колоніальної віктимності, приреченості на жертву, прагне розділити з Ним його високий статус Божого Сина, Месії) та з людством, щодо якого Христос постає Батьком, часом акцентовано мотив Його (неоціненої) жертви (О. Стефанович, С. Гординський), що межує з дискредитацією Його образу як не-маскулінного (слабкого, покірного Батьковій волі, розп'ятого («кастрованого»)). У фемінінній ліричній свідомості образ Христа через відсутність ідентифікаційного «інтересу» малопродуктивний.

У маскуліній ліричній свідомості амбівалентне ставлення до Бога-як-батька інспіроване синівським єдиновим досвідом, хоча його вираз у тексті корегується моральними / релігійними культурними нормами. За позитивного ставлення до батьківської фігури Бога експлікована готовність ліричного суб'єкта-слухняного сина підкоритися Йому (Ю. Липа, С. Гординський, В. Стус), а також його самознецінення перед Усевишнім як «блудного», але розкаяного сина (В. Кашка, В. Герасим'юк), очікування заслуженої Божої кари (О. Стефанович, С. Гординський, Т. Осьмачка). Негативне, батькоборче («Люциферове») ставлення до Бога в маскуліній поетикальній стратегії виражене в мотивах непослуху Його волі, повалення божества (референтних, зокрема, і темі антиколоніальної боротьби з імперією як аналогом негативного батьківства), викриття Його жорстокості, злочинності, безсилля, байдужості до людей, Його неповноцінності, недолугості, божевілля. Маскулінна техніка знецінення Бога, Його діянь у глумливому, панібратському ставленні до Нього ліричного Я (переважно поезій останніх десятиліть, позначених кризою батьківського національного характеру) конгруентна батьковбивству.

На батьківську фігуру Бога у фемінінній ліричній свідомості профілюється дочірня лібідозна енергія й концентрується в мотивах Божого захисту, турботи, віри в Його піклування, а також в інтимно-родинному, часто без субординаційної дистанції, молитовно-сповідальному характері нарративу, зокрема й у формі довірливої розмови з Творцем (І. Жиленко, М. Кіяновська, Б. Матіяш). У фемінінній техніці письма артикулюються слабкість, залежність ліричного Я від Божої волі, почуття вдячності Йому (Н. Лівницька-Холодна, Г. Гордасевич, І. Жиленко та ін.) та емпатії до Нього (Г. Осадко). Сподівання на захист Бога-батька у виражене в мотивах Його співприсутності, споглядання за життям героїні в поезіях О. Слоновьської, С. Богдан, посмертного возз'єднання з Ним – у Г. Турелик, М. Кіяновської та ін. Перспектива Божого-батьківського нагляду активізує тривогу ліричного суб'єкта з приводу відповідності Його волі, отже, й втрати Його любові, зокрема й через інтимні взаємини з коханим, що набувають смислу «зради» Бога-батька, наприклад, у віршах Н. Шейко-Медведєвої,

О. Голоти, Г. Крук. Така почуттєва палітра відтінена у фемінінній ліричній свідомості скерованим на Бога любовно-сексуальним бажанням, закамфльованим релігійним екстатичним почуттям (В. Вовк, О. Луцишина, О. Степаненко). Дочірні едипові стратегії профілюються у фемінінній ліричній свідомості й на стосунки з коханим (проекція батьківської фігури) у мотиві добровільної офіри йому. Негативізація батьківської фігури Бога у фемінінній ліричній свідомості як наслідок фрустраційної образи виражена в почуттєвій градації від легкого розчарування, розгубленості до відчуження, страху в мотивах сумніву в Божій могуті й благості, недовіри до Його захисту (Н. Шейко-Медведева, О. Сандига, Г. Крук, І. Новіцька) за збереження родинно-інтимного характеру батьківсько-дочірніх взаємин.

Маскулінна поетикальна стратегія рефлексії негативних батьківсько-синівських стосунків інспірована едиповою синівською ворожістю до батька як суперника, карної сили й супроводжується виразом емоційної палітри агресії шляхом прямого осуду або глумливого знецінення, висміювання батьківської фігури, яка «інкарнована», окрім образу Бога, в образах державних лідерів, політичних діячів, літературних авторитетів тощо. В українській дисидентській ліриці синівське батькоборство сфокусоване на образах радянської партноменклатури, Й. Сталіна, зрідка В. Леніна. Значно ширша експлікована в ліриці смислової палітри синівського ставлення до постаті письменника-авторитета, на яку, окрім пієтету, скеровано й батькоборчий негатив. Культурне табу лишає мало можливостей для радикального знецінення образу батька в ліриці, окрім часів революційних та національно-визвольних змагань, що актуалізували мотив суперництва батька й сина як ідеологічних супротивників. Під «прикриттям» ретроспекції часом артикулювалася едипова ворожість до батька наратора-маленького сина. Синівська ворожість у маскулінній ліричній свідомості кодується в мотиві «зчужілості» батька й сина – вітчима й байстрюка. У фемінінному художньому мисленні вороже ставлення ліричної нараторки-дочки до її батька не проблематизується.

Гендерно-психологічні відмінності ліричного виразу батьківського / материнського ставлення до дитини теж обіперті на едипову психосимптоматику, підсилену культурними нормами. У фемінінній ліричній свідомості любовно-ніжне почуття до дитини переважно не залежить від її статі, однак ставлення нараторки-матері до сина все ж вирізняє гордість, самовдоволення, часом проекція на його образ почуттів до чоловіка (М. Пригара, Л. Забашта, Н. Кашук, І. Жиленко). Маскулінна техніка трансляції почуттів до дитини розроблена слабо. Їй притаманне диференціювання ставлення до дочки – любовно-ніжного, турботливого, з прагненням її захистити, з перенесенням на її образ лібідозних почуттів

до матері (М. Драй-Хмара, В. Свідзінський, І. Сокульський, В. Підпалій, І. Малкович, Ю. Андрухович) та до сина, щодо якого актуальні навчительство, субординація, очікування гідного спадкоємництва (М. Рильський, Юрій Клен, В. Симоненко, В. Стус). Зрідка попри культурне табу наративізується почуття суперництва ліричного суб'єкта із сином. Попри більшу готовність транслювати ніжні почуття до дочки маскулінний наратор часто бачить у народженні сина, його гідному зростанні сенс власного життя.

РОЗДІЛ 5. ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ СЕНСОЖИТТЄВОЇ ПАРАДИГМИ «ЖИТТЯ – СМЕРТЬ» В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Едипова психоматриця з інтроєктованими батьківською та материнською фігурами закладає підвалини не лише ставлення особи до Іншого, до світу, а й орієнтує її в сенсожиттєвому плані, прямо пов'язаному, крім того, з її Я-концепцією. Уявлення індивіда про сенс, призначення, цілі власного життя, а також повнота їхньої реалізації зумовлюють і його ставлення до перспективи смерті. Усвідомлення цінності життя (передусім залежно від його віднайденого сенсу) перед лицем смерті суттєво корегується соціальними, культурно-історичними, ментальними установками [19], однак залежить і від гендерно-психологічних особливостей, зумовлених маскулінним / фемінінним едиповим досвідом.

Проблема пошуку сенсу життя й вироблення ставлення до смерті – одна з важливих у філософії різного спрямування. Феномен смерті як сенсожиттєвого «стимулятора» осмислювали, зокрема, М. Гайдеггер, Г. Маркузе. По-іншому, як нівеляцію життєвого смислу, смерть трактував Ж.-П. Сартр. У психології сенсожиттєва й танатальна проблематика досліджена різноаспектно: а) з погляду вікових особливостей усвідомлення власної смертності (С. Белорусов, Д. Райгородський, І. Кулагіна, Л. Сенкевич та ін.); б) через екзистенційні установки свободи вибору, відповідальності щодо реалізованих життєвих цінностей (В. Франкл, І. Ялом); в) у плані культурно-історичних, ментальних засад усвідомлення цілей життя й сенсу смерті (Ф. Ар'єс); г) вивчення трансформації психіки на різних етапах помирання (Е. Кюблер-Росс). Глибинні механізми інстинкту смерті як регресивного стремління психіки до віднайдення первинної стабільності «небуття» обґрунтував З. Фройд. Проблеми смерті й суїциду досить широко осмислені в психоаналізі. Окремі гендерні відмінності у сприйнятті смерті фіксують психоаналітики Х. Дойч, Дж. Рейнгольд.

Гендерні особливості сенсожиттєвих устремлінь висвітлені фрагментарно, переважно в їхній пов'язаності не з психічними, а із соціальними установками (стереотипами), у студіях з гендерної психології (Ш. Бурн, Є. Ільїн) та науково-популярних нарисах (Дж. Грей, А. Щоголев). Учені зазвичай не заглиблюються в едипові підвалини становлення позиції особи щодо її життя і смерті. З окремих робіт З. Фрейда («Тотем і табу», «Ми і смерть») впливає ідея зв'язку уявлення про смерть та формування Супер-єго (актуалізації батьківського авторитету, почуттів вини і страху покарання), що, отже, зумовлює й сенсожиттєві орієнтації.

Теми смерті й пошуку сенсу життя – одні з основних у ліриці. Переживання власної життєвої реалізації, перспектива власної смерті особистості¹ – найпопулярніші збудники ліричної рефлексії. З огляду на стереотипний пошук сенсу життя в щасті, а щастя – в любові слушним є спостереження О. Забужко про те, що «з незапам'ятних часів <...> одинокою «темою» [поезії] незмінно залишалися дві речі – <...> любов і смерть» [149; 44]. У ліриці ХХ століття сенсожиттєва проблематика, яка реалізується в межах парадигми «життя – смерть», особливо зазнає культурно-світоглядної трансформації, що вмотивовує звернення під час її дослідження до гендерносоціологічного, історико-культурологічного наукових полів, однак не заперечує пріоритету гендерно-психологічного підходу до її осмислення. Сенсожиттєва проблематика в ліриці цього періоду включає рефлексії ліричного суб'єкта щодо: а) якості власного життя (аксіологічні, евідемонічні, гедоністичні, екзистенційні смисли); б) власного материнства / батьківства як внеску в продовження роду; в) цінності власної дитини як нащадка; г) власних життєвих практик з «перетворення» світу як сенсожиттєвих; ґ) власної творчості як реалізації життєвого покликання; д) любові, дружби як джерел сенсу життя; е) перспективи смерті, передусім власної, як завершення життєвої «програми». Інтеріорний, особистісний (хоча поширений і екстеріорний морально-етичний, філософський) характер рефлексій такого смислового спрямування дозволяє окреслити гендерно-психологічні відмінності їхньої реалізації в ліриці, отже, диференціювати маскулінну / фемінінну специфіку трансляції сенсожиттєвої установки, зокрема якості життя, життєвих практик, репродуктивності, творчості, смерті. У літературознавстві «сенсожиттєві» теми щастя, любові, смерті, творчості в ліриці, зокрема і ХХ ст., з огляду на їхню безумовну пріоритетність широко розглядаються в різних аспектах, окрім гендерного. Гендерно-психологічне маркування поетикальної стратегії рефлексії сенсожиттєвої парадигми «життя – смерть» в українській ліриці наразі відеутне.

5.1. Фемінінна специфіка художнього осмислення сенсожиттєвих стимулів і перспективи смерті

Одним з «межових стовпів» маскулінної та фемінінної психостратегії є *вітальність як вектор сенсожиттєвої установки*. Вітальність домінує у фемінінній психостратегії, що зумовлено потенційно доступним репродуктивним досвідом, ідентифікацією з матір'ю, зокрема в бажанні мати дитину, опікуватися життєзабезпеченням її й усієї родини. Участь у продовженні

1 Дж. Рейнгольд зазначав: «...для індивідуума не є значущими ні сутність, ні мета, ні механізм [смерті], ні якась інша абстракція, а лише його власна смерть або смерть близьких йому людей. Про смерть не думають, її уявляють або відчувають, а образи її емоції надають смерті смисел. Смисел смерті – це її значення в контексті життя» [373; 7 – 8].

роду підвищує для жінки цінність життя, що проектується у фемінінному фенотипі на інші його форми – флору й фауну й виявляється в життєвих практиках, націлених на його збереження, відтворення та естетизацію. «Репродуктивність» фемінінності веде до солідаризації з навкіллям (природа – теж «жінка», бо «народжує»). Не можна сказати, що в маскулінній психостратегії присутній антипод вітальності – танатальність; просто фактор вітальності менш значущий. Вітальність як домінанта фемінінної психостратегії визначає рефлексію сенсожиттєвих прерогатив і у фемінінній ліричній свідомості.

Вітальна домінанта виявляється в *мотиві краси довкілля*, актуальному для фемінінної світомоделюючої стратегії; концептуалізація в ліриці краси природного світу переконує суб'єкта в його позитивній життєвій реалізації. Він із захватом, радістю, трепетом переживає красу природи, буяння в ній вітальних сил,² наприклад, у рядках: «Шумить, шумить зелений гай, / Його цілує ясна днина, / Сльозами першої грози / Була омиа ця хвилина...» (Х. Алчевська [9; 43]), «Я впізнаю цей день і йому / посміхнуся, мов чуду, / Білий світ, як тебе, обійму, / а про чорний – забуду. / Стільки сонця! І стільки тепла / у крилатому вітті, / щоб на камені я зацвіла / білим цвітом!» (С. Жолоб «День справжньої весни» [142; 41]), «За що ця розкіш нам? Ця благодать? / Цей шал бузковий, цей ліловий безум» (Г. Тарасюк [455; 46]), «Лежиш на траві / і слухаєш жайворонка / в церкві неба, / який змиває / зажуру з віч» (В. Рябий «Живеш...» [394; 29]). Однією з домінантних тем лірики (здебільшого збірки «Вікно у сад») І. Жиленко є вираз захвату красою світу, радості душевного й домашнього затишку. У вірші С. Йовенко «І кожна квітка кетяга бузку» експлікована фемінінна психостратегія інтродекції краси навкілля як знаку життєвого успіху, повноти життєвої реалізації героїні, її злиття зі світом: «...усе – в мені – благословлю й приємлю! / І благовісна вранішня пора / зорею сходить / в душу, / в вірш, / на землю» [184; 6], – образ-символ зорі інтегрує смисли краси світу, душевної краси та краси поезії, оприявнюючи сенсожиттєві

2 Гендерна психологія приписує жіночій психіці більш розвинені естетичні потреби, що виявляються в чутливості до прекрасного, у прагненні дати предметам естетичну оцінку [32; 20]. Хоча евідемонічне переживання краси навкілля притаманне ліриці як жіночого, так і чоловічого авторства, пошук сенсожиттєвого стимулу в пасивному, релаксовому спогляданні краси природи за відмови від її підкорення, за умови радісного злиття з нею кореспондує з фемінінним психогендерним профілем. Піднесена душевна реакція на щедроти рідної природи українських поетів особливо символісько-акмістичного спрямування: П. Тичини («Гаї шумлять – / Я слухаю, / Хмарки біжать – / Милуюся, / Милуюся-дивуюся, / Чого душі моїй / так весело» [471; 39]), М. Рильського («Почервонило сонце віти / І стовбури високих груш... / Як може серце не радіти / Серед людських веселих душ?» [375; 96]), О. Олесея («...Душа моя / Скрізь в повітрі розлилася... / Степом, небом пройнялася, / Світ в мені і в світі я» [326; 13]) та ін. зумовлена, окрім їхніх індивідуальних психобіографічних факторів, а) актуалізацією материнського культу в національній культурі, асоційованого з неіспустим, щедрим природним простором; б) інфантильно-ескапістським відстороненням від «маскулінного світу» з його соціальними, громадянськими викликами й порятунком у «фемінінному світі» природи; в) кордоцентричним українським менталітетом з притаманною йому чутливістю до природної краси; г) потребою репарації материнської фігури України, ушкодженої колоніальною наругою.

пріоритети. У поезії Л. Голоти «У цьому світі...» мотиви краси навкілля та радісного «розчинення» героїні в ньому («...при цій красі я буду і не буду... / Де я – ще я, а де вже сад, ріка?») відтінено мотивом самодостатності природи як вічного, незмінного першосвіту: «А в світі – і не зникне, й не прибуде. / А буде світ, цей дивний білий світ» [527; 440]. У рефлексії його пишної краси героїня переживає власне життя як позитивне, сповнене смислу.

Ключовим у поезії Б. Матіяш «А потім часом здається...» є мотив повернення до першоджерел, а саме – до природного досконалого першосвіту, спорідненого зі світом дитинства й водночас благосного посмертя (раю): «вже не буде нічого крім світла нічого / Крім вдячності нічого крім радості й спокою вже зовсім». Наративний ракурс розгортання цього мотиву – любовання навкіллям і любовне єднання з ним:

...бігти босоніж улюбленою стежкою через ліс
майже не торкаючись ногами землі й моху
роздивляючись птахів біля води і вужів на стежці
багато мовчати багато говорити до людей і до звірів
багато обіймати і дякувати дивитись як змінює колір
вода від берега як росте трава бентежно
і тонко як усе собі є щасливо і просто як усе собі дихає [285; 56].

Вдячність, радість, спокій, легкість, щастя, які переживає лірична героїня Б. Матіяш, транслюють її задоволення власним життям (що знімає проблему пошуків його сенсу), його позитивну вивершеність, референтну посмертному раюванню. Це ті почуття, які визначають гармонійний зв'язок дитини з батьками. Отже, домінантний у поезії Б. Матіяш мотив повернення, єднання з «першосвітом» – природою, Богом, дитинством, батьками (де природа – «аналог» матері, Бог – батька, дитинство і є «раєм», бо там панують гармонія і щастя) – реалізує вітальну світовідчуттєву й сенсожиттєву домінанту, притаманну фемінінності.

Суб'єкт лірики останніх десятиріч – носій урбаністичної культури – виражає своє захоплення красою міста: «Я рада, що все це збулось: / весна у місті дощів, <...> / золотава протяжність липової алеї / у вересні...» (Г. Петросаняк «Я щаслива мешкати в місті...» [354; 21]), «над сірими будинками із блакитними очима щоранку встає / сонце / і щоранку воно розливається по їхній тверді / будинки прокидаються від своєї холоднечі / розтирають припухлі від сну очіці / відкриваються навістіж» (К. Хаддад «Серце, що розливає себе» [519; 15]), «а онде весна розлітає березам кучері / на древнім узвозі ручай простягнувся ливною / і місто дзвенить вітрами як море текучими» (І. Новіцька «11,12» [527; 1059]).

Фемінінній техніці письма властиве «коливання» між цінностями рукотворної та нерукотворної природи: героїня сучасної лірики здебільшого «вписана» в простір міста, тому сприймає його як органічну життєву сферу (раніше її презентували природа, простір села, приватного помешкання), водночас ще відчутний її потяг до нерукотворної природи як «справжнього» джерела вітального. Так, у ліриці Ю. Стахівської (зокрема, збірка «Verbe») накладаються природний (флора, вода) та урбаністичний простори. «Флороорієнтованість» концептосфери її лірики оприявнює її тугу за вітальністю природи. У її поезії «Ніч підбита сльивою...» «неймовірно живі ліхтарі» (підкреслена антропоморфізація неживого більше властива фемінінній техніці письма) «поставлені на місце» «старих дерев»: така ситуація, імпліцитно засуджена героїнею, означає витіснення нерукотворної природи з міського простору зокрема, і з її життя загалом. «Зміщення» адективу «живий» з образу справжнього дерева на ліхтар – його урбаністичний «аналог» – симптоматизує в цій поезії втрату міською цивілізацією вітального первня, що особливо болісно для фемінінної свідомості.

У поезії О. Сандиги «Жоржина» рефлексія осені в місті наснажена дисгармонійними, депресивними емоціями: «Знов осінь місто сповила / Кусючою мокрою ковдрою. / І ранок б'є усі рекорди / З безпросвітності». Їх «перекриває» здивування, захват, радість ліричної героїні, яка побачила на мокрому асфальті жоржину: «Аж раптом – / Скуйовджена безкровна жоржина / Притулилася щокою / До асфальту / І витягла безсило тоненьку лапку. / Як гарно: Неначе вчора напилося / Вихололе листопадове сонце» [527; 1048]. У безбарвному осінньому місті жоржина, «інтервент» від «справжньої» природи, постає для героїні символом краси, вітальності, а для її психічного стану – потужним сенсожиттєвим стимулом.

Проблема втрати зв'язку з природою наративізована в поезії Н. Давидовської «Діти трав»: «Ми губимось поволі у містах. / Ми – діти трав, народжені у травах... / А уночі ми плачемо крізь сні. / Звемо когось приречено та марно» [527; 541]. Глибинний зв'язок з природою виражений у метафорі «діти трав, народжені у травах», ним зумовлене бажання краси як «первісної безпорадності», якої не досягти «загубленим у містах». Опозиційні образи міста й трав експлікують у цій поезії проблеми розриву між природним й урбаністичним середовищем, «розщеплення» людини як водночас природної і цивілізованої істоти.³ Фемінінним елементом у ліриці є, отже,

³ Видається, першою в українській літературі актуалізувала з фемінінних позицій проблему боротьби природи й цивілізації О. Кобилянська («Битва»); явно фемінінні доміанти в художньому осмисленні цієї проблеми – зближення образу незайманої хащі з жіночим лоном, мотив гвалтовного винищення, спотворення природної стихії маскуліною силою – прогресом, імпліцитна солідаризація нараторки з природною стихією. Зв'язок жіночого з природним закріплено на рівні архетипу Великої матері. Він виявляється, зокрема, в органічному переживанні єдності всього живого на тлі його трансформації в річному коловороті.

почуттєва фіксація цієї дуальності, підсилена активним вітальним, репродуктивним началом у фемінінному психотипі, що зумовлює переживання туги за природою, болю через її витіснення з урбаністичного простору, але й здатність наділити останній природною красою.

Маскулінна та фемінінна стратегії ставлення до природи різні. Тяжіння до природи, солідаризація з нею (ідентифікаційна, емоційна, репродуктивна) аж до злиття з навкіллям як осередком «справжності», краси характерні для фемінінного психотипу [332; 145]. Представникам маскулінного психотипу важливо відділитися від природи, підкорити її, освоїти її ресурси та застосувати їх у створенні «рукотворного» простору культури. Глибинні причини цієї диференціації криються в едиповому ставленні до матері, фігура якої часто проєктується на природу: сепараційні стратегії маскулінності та зумовлений ними страх «відштовхують» від материнського світу природи, змушують шукати захисту в культурі, фемінінні стратегії ідентифікації з материнською фігурою, навпаки, зближують суб'єкта зі стихіями природи. Вияв у ліриці цих стратегій культурно цензурований: практично відсутня негативна рефлексія природи як загрозливої, всепоглинаючої, «каструючої» «матері», хоча і в маскулінній, і у фемінінній психіці вона можлива.

Фемінінна солідаризація з природою оприявлена в мотиві спорідненості з природними об'єктом, явищем, стихією, часто реалізованому в переживанні ліричного суб'єкта ідентифікаційної тотожності, «злиття» з ними, як це безпосередньо висловлено в поезіях Л. Костенко: «Я дерево, я сніг, я все, що я люблю» («Послухаю цей дощ...»), «Я їх люблю. Я знаю їхню мову» («Мене ізмалку люблять всі дерева...»). У вірші «Вишневий клей» Л. Таран мотив «упізнавання», «пригадування» синонімічний ототожненню, «злиттю» героїні з вишнею як символом пробудженої навесні жіночності:

Вишню стару і вохристого клею напливи
Я упізнала, згадала – я знову живу!
Знову належу набряклій розмореній кроні,
Знову жива і залежу тепер од весни
Поштовхами

невситимого

голоду щастя [527; 591].

Як і у вище наведених поезіях, дотичність до природи, її вітальної сили переконує героїню в її позитивній, щасливій життєвій реалізації. У поезії Г.Осадко «Кропива дводомна» персоніфікований образ кропиви – як самодостатньої, недоторканної, «наїжаченої», але сповненої любові дівчини – ідентифікаційно близький героїні:

Росте
 завжди самотою, <...>
 руками – як дівчинка, високо вгору,
 смутна одиначка вовкувата,
 синя-аж-зелена панчоха:
 “тільки без рук, будь ласка.” <...>
 Сестре моя найжачена,
 джигуха золотоока,
 розкажу тобі казку дівчачу
 про лебедів зачарованих –
 одинадцять братів сердешних,
 і про Ельзу, як я, маломовну,
 що любов'ю і кропивою –
 (бо кохання – і слів не треба)
 що зелено-червоною кров'ю
 і жалкими голками у пучках
 їх-своїх від біди рятувала... [333; 156 – 157].

Душевна спорідненість героїні Г. Осадко з кропивою підкреслена комунікативною інтенцією – розповіддю «дівчачої» казки про Ельзу та її братів, де інтертекстуальний образ головної героїні «Диких лебедів» Г.-Х. Андерсена теж виступає ідентифікаційним «зразком», адже її жертвна любов пройшла успішне випробування завдяки її вмінню перетерпіти біль від жалкої кропиви в бажанні допомогти братам. Отже, у поезії експлікована потрібна ідентифікація: лірична героїня – кропива – Ельза, які ототоженні в мовчазній готовності жертвувати життям за любов. Мотив посестринства, відтінений мотивом материнсько-дочірньої приязні, презентує ідентифікаційну солідаризацію героїні поезії С. Йовенко із сосною: «Ти, сосно, подруга. / Ти – мати. / Ти – сестра...», «...прийшли у світ, як сестри – / двійниками» («Соснам в Ірпені»), де почуття спорідненості із соснами доповнене переживанням вдячності, ніжності, симпатії до них: «Спасибі, сосно, – / близько підійшла... / Спасибі, – / віти простягла до мене...».

Фемінінне переживання *емоційної солідаризації* експліковане в *мотиві подяки природі за дари* (поширеному ще в прадавніх замовляннях, фольклорі тощо), нерідко відтіненому переживанням провини й проханням простити за мимовільну «кривду». Так, перебирає на себе всю вину за спотворену людиною природу – «дерева не ростуть і квіти не цвітуть» – лірична героїня поезії Л. Кульбак «Ставка віч-на-віч», каючись перед мертвою ластівкою. Лірична героїня «Пісні трави» Л. Голоти вибачається за «потолочене, скошене, зжате у вашім [трави] роду», сподівається віднайти дароване природою, але нею

«розтрачене й згублене» в їхньому «корені», «цвіті і плоді». У цій поезії, як і в наведеній вище – «Мале шерbate глеченя...», розгортається мотив уклінної шанобливості природі, на образ якої спроектовано бажання повернутися до першосвіту: « – Трави, розрадьте, прийміть мою душу і тіло» [90; 74]. Риторика цієї фрази націлена на сакралізацію образу трави як материнської, Божественної субстанції.⁴ Прохання про прощення в стятих рослин супроводжене обіцянкою відплати їм теплими сестринськими почуттями в поезії С. Жолоб:

Пробач мені, сестро ялино, за свято
моє, за коріння твоє перетяте.
Пробач мені, брате полине, за муку –
цілющий ти, брате з зеленого лугу,
Усе поверну я, усе поверну –
землі, і ялині, і долину... [142; 19].

Почуття емпатії до природи увиразнює емоційну солідаризацію з нею. Емпатію часто стимулює *переживання завданої їй шкоди*: «Себе пам'ятаю дитиною квітів, і нині / Болить, як зелену молитву здіймають на глум» (М. Людкевич «Я озираюсь...»), «глухо валять дерева / і чути соку воляння / крізь пошматовані вени» (О. Степаненко «Березень»), «Немовлятко моє ялинове! / Тільки спалах і попелу жменька» (С. Майданська «Зрубане ялинятко»). Почуття емпатії до природи відтінено *мотивом турботи, піклування про неї*: «...я за душу яблуні молюсь» (Б. Криса «Порічок там оскомина зелена...»), «Я собі завела горобців і синичку» (О. Слоньовська, *приятного ставлення до всього живого*: «Посміхнуся кішці і собаці. / Дереву вклонюся у вікні» (Н. Стефурак), «“Мундирчики” відкидаю, цілую її [картопельку] золоту» (Л. Кульбак «Одна зоря спочиває...»), «До зойку ніжного, до болю / я тиху землю цю люблю» (І. Жиленко).

Переживання *приятні*, емпатії лірична героїня поезії Я. Сенчишин «Гра» скеровує не на природу, а на шахові фігури, які у її свідомості одухотворені на кшталт тварин, постають її друзями-соротниками в шаховому бою: «Хотілося погладити / улюбленця слона». У поезії Г. Осадко «Ірит» емпатія, любов до міста, яке гине, коштує жінці життя:

Вона йшла останньою – і спиною відчувала своє місто:
тисячі обпечених пальців тягнули її за поли,
чорними обвугленими сірничками-руцями
кликали її діти,

⁴ Схоже смислове навантаження образу трав у сонетному вінку М. Кіліївської «Палестина. Пори року», у низці поезій зі збірки «Князь роси» Т. Мельничука та ін.

і волосся їхне шпїло,
і запікалось дрібнесенькими гульками [333; 67].

Образ палаючого міста конкретизовано у свідомості Іріт в образі дітей, які кличуть її сгораючи: у цій візії підкреслено материнську домінуючу образу жінки, її готовність до самопожертви заради дітей, навіть чужих, її душевну спорідненість з містом, що, як дитина, волає до неї по допомогу.

Репродуктивний потенціал природи – «матері» всього живого – загалом часто наративізується в ліриці. Однак фемінінній техніці письма притаманна *солідаризація ліричного Я з її здатністю до репродукції*. У «Молитві» Л. Палій («Шукай власної молитви, / щоб подякувати Богу / за хмари, / та за дерева, / за траву, / за жолудь, / в якому вже дуб кільчиться» [349; 60]), поезії О. Слоньовської («Високий день, який тремтить від щастя / І відчуття, що Бог присутній днесь / Отут, в цих злаках, у гаях, в роздоллі, / В серпанках всього, що зав'яже плід» («Люблю, люблю...»)) [527; 698]) та ін. репродуктивність природи виражена в мотивах весняного відродження, проростання, цвітіння, що провокує в ліричного обсерватора позитивні емоції, зокрема радість, надію, захват. Загострення уваги ліричного Я на природній репродукції, а тим більше – її оспівування, означають його емоційну солідаризацію зі світом флори, що навіть за відсутності в тексті артикульованих сенсожиттєвих рефлексій переконують у його позитивній оцінці власної життєвої реалізації. Способом солідаризуватися з природою є також її репарація, захист, турбота про її відновлення, як у поезії Г. Паламарчук «Червень. Печена картопля під хмизом»: «Ти піднімаєш задихану бджілку, / Ти оживляєш надламану гілку». В екстеріорній рефлексії життя горців у поезії І. Малковича «Буколїка з евшаном» підкреслено узгодженість їхнього життя з природою: навмисно подані в тексті парами образи пастухів і коней, їхніх дружин і лошиць, які щорічно народжують дітей і лошат, уподібнені як такі, що, слідуєчи своєму життєвому призначенню, живуть щасливо. Природна проста закономірність і гармонійність життя горців відтінена лаконічною констатативною нарацією, позитивним емоційним фоном, домінуючою якого є задоволення, радість. У поезії І. Малковича сполучаються фемінінні й маскулінні світовідчуттєві елементи, а саме: солідаризація з природою, утвердження вітальності, сенсожиттєвої важливості народження нового життя – фемінінні, а апологія патріархатного укладу, батьківська амбіція збереження власного генофонду в дитині (пастухи й коні, повернувшись з полонин, «цілуватимуть риси свої / У синів і лошат») [280; 29] – маскулінні.

Фемінінна психостратегія солідаризації з природою реалізується й у *проекції людських стосунків, передусім пріоритетних для фемінінності емпатії, турботи, любові, материнства, на навколишній світ*. Так, материнська

турбота – домінанта персоніфікованих природних реалій у поезії Р. Ліші («...очерет співав / коліскової небу» («Небо в густому...»)), Л. Клименко («Землю ніч сповиває» («Вікна мої – на захід»)), у згаданих вище поезіях В. Малишко, В. Китайгородської. Любов і ніжність єднає землю й небо в поезії М. Людкевич – «земля й небеса обіймаються» («Смеркання»), світ із материнською турботою опікується вужням у поезії Т. Мельник («вишите небо <...> брало на руки ще тепле дурне гаденя... / і відпускала земля у кілечко тоненько звите / зовсім безпомічне, боже маля...») («Навіть у вужів стається лихо (З їжакового щоденника)») [8; 171]).

Фемінінна психо- й поєстостратегія рецепції довікля експлікована в метафоричному перенесенні здатності народжувати на природу, передусім на землю (як чільний для нашої культури «аналог» материнської фігури) за умови солідаризації з нею. Важлива для фемінінного художнього мислення проєкція (власного) материнського досвіду на образ землі-породіллі зафіксована в поезії С. Йовенко («...велика простерлась земля, / наче жінка після положів... / ...вся натомлена і волога, / кулаки розтулила доріг» («Осінь») [186; 47 – 48]), Н. Білоцерківець («Ти [мати-земля, Україна] сидиш, непорушна й важка, / притуливши долоні – / то горбка, то ставка, то ліска – / на порожньому лоні, <...>/ розкажи про зачаття, і тяж, / і спустошеність дона...») («І сніги – не сніги...») [39; 156 – 157]), І. Шу валової («ноги земля розсуватиме лігши на спину / здатна ще й досі кохань і народжень хотінь» («Вежа дощу осідає...») [527; 1259]). Метабола «жінка-земля» синтезує сексуальні й репродуктивні конотації в поезіях С. Майданської: «Земля набрякає моїм молоком» («Над склепінням вогню...»), «Тобою створена, / відчула власне тіло, / з якого вже давно / зійшли сніги, / і вкрились квітами / всі гори і долини» (назва за наведеним рядком), «Мое лоно, / як плід у росі, / тверде і солодке. / Ти руку на нього кладеш, / як на землю весною, / і чуєш: сади проростають» («Народження») [273; 32, 65, 68]. Очевидно, що незалежно одна від одної М. Тарнавська й Г. Осадко концептуалізують цю саму метаболу в промовистому самовизначенні – «Я-земля»: лише досвідченіша поетеса акцентує на життєдайності землі-жінки, з якої черпає життєві сили чоловік, та водночас її залежності від солярного маскулінного начала («Тепло моє життєдайне – не власне – позичене: / я вся – у полоні сонця:/ я – насичена сонцем, / <...> Не забирайте тільки в мене сонця» («Das ewig weibliche») [458; 28]), а її молодша колежанка – на сексуально-репродуктивній аурі жіночної суті землі («Тількино перший рискаль цноти її позбавить, / захланно вривється в чорну плоть, / солодку, важку, пахучу – / і земля Жінкою стане, / і вродить, / і колісатиме на колінах – / люлечки» [333; 29]). У фізіологічних, психічних деталях і подробностях репродуктивного досвіду в цих поезіях оприявнюється солідаризація ліричного Я з образом землі-матері всього живого, на відміну від

маскулінної техніки письма, де на образ землі проєктуються тілесні, репродуктивні ознаки жінки (матері)-як-Іншої. У фемінінній техніці письма образи землі та – ширше – природи, її стихій як таких, що «народжують», рефлекуються не як Інші, а як Такі Самі, тобто близькі ліричному Я – у психічному, ідентифікаційному, буттійному плані, як-от: «Червнево, липнево пливу / і вереснево жду при надії. / Вже чекання на лезі крику: /<...> Листя – скривавлене. / змучене родами» (О. Сенатович «Карта року пливе під ногами») [411; 161], «...перше червня родить літо» (Л. Кульбак «Це місяць-будень, місяць-грудень...») [246; 15], «весна народить сто дітей» (С. Йовенко «Стократ зваблива») [527; 328]. Звичайно, відмінності між маскулінним та фемінінним варіантами презентації образу землі (природи) як породіллі не чіткі й оприявнюються в цілісному смислово-контексті твору.

Фемінінній техніці письма притаманна проєкція репродуктивності не лише на землю, природу, а й на інші реалії довкілля, з якими лірична героїня готова солідаризуватися. Передусім здатністю до материнства наділяється Україна як аналог материнської фігури. В образі України в поезії Н. Поклад «Обруси» уособлено весь материнський родовід, готовий піклуватися про немовля героїні, дарувати йому любов і захист: «...Слухай тихий голос вишиття / і в негожу, і в ясну годину, – / в ньому ти почувеш Україну, / що твоє вилюлює дитя...» [527; 517]. Материнські конотації має образ хреста «в конопляній сорочці», що «на руках заколисує сина. / Наче клятву, шепоче слова / колісанки, / що мати співала» в поезії С. Майданської «Відчинені вікна лісу...» [273; 46]. Деталь «конопляна сорочка», як і вишиття в поезії Н. Поклад, є атрибутом материнського родоводу, знаком матері. Підкреслено материнськими в обох поезіях є дії, спрямовані на дитину, – «вилюлює дитя», «заколисує сина». Отже, в обох поезіях ліричні героїні проєктують свої материнські інтенції і / або материнське імаго на сторонні, але духовно близькі їм реалії – Україну, хрест, які асоціативно оприявнюють ідеї материнського родоводу, матріархатного первня, материнської жертвності.

В аналогії стара церква – покинута мати в поезії Н. Шейко-Медведевої «Чур і Пек» актуалізовано проблеми втрати дітей, самотності на схилі літ, материнської любові як посвяти свого життя нащадками. Лірична нараторка з емпатією, жалем оповідає про «старіння» «древляної церковниці», яка «стратила голос», «до пня присіла», але «не вмирає» в останній надії дочекатися повернення «дітей» [573; 129]. У розгорнутій у цій поезії аналогії концепти церкви й матері однаково важливі, та основним збудником ліричної рефлексії є материнська «прив'язаність», любов до дітей та їхня невдячність. Феномен материнства, суть якого – у жертвній, безумовній любові, відданості матері своїм дітям, – у змістовому й емоційному епіцентрі поезії

Н. Шейко-Медведевої. Переживання самотності, туги за ненародженою чи втраченою дитиною в поезії Л. Голоти «Остання вовчиця в степу», «вкладене» у свідомість старої вовчиці, емпатійно близьке ліричному наратору. Персоніфікація образу вовчиці в поезії зорієнтована на трансляцію материнських відчуттів, зокрема бажання годувати дитинча, «що ссе молозиво й молюки, / солодкий біль над вим'ям учиня», «зацикленості» на потребі мати дитину, що опосередковано підтверджено асоціацією дитини з місяцем у «свідомості» вовчиці / жінки – «сховався місяць, наче вовчєня» [91; 70]. Особливістю фемінінної техніки метафоричного перенесення репродуктивності на доквілля є концептуалізація материнства як доступного для ліричної героїні психічного переживання, як інстинктивної, спрямованої на дитину поведінкової активності, як сенсожиттєвого стимулу, що засвідчує її позитивну життєву реалізацію, зокрема й завдяки вивершеній ідентифікації з матір'ю, що «запрограмована» фемінінною едиповістю.⁵ Маскуліний варіант концептуалізації материнства здебільшого передбачає його скаралізацію – і як не психічного переживання, а соціального явища.

Отже, вітальна домінанта фемінінної поетичальної стратегії рефлексії світу й власного призначення в ньому виявляється:

а) у позитивному емоційному переживанні навкілля (нерукотворної та почасти урбаністичної природи) як джерела краси, відродження, що переконуює суб'єкта в його позитивній життєвій реалізації, навіть євдемонічні почуття;

б) в ідентифікаційній та емоційній солідаризації суб'єкта з природою, зокрема вираженій в мотивах його «злиття», ототожнення з навкіллям, поєднання, вдячності, провини й спокути мимовільної шкоди, турботи, емпатії, приязні, а також у переживанні репродуктивної подібності до природи як життєдайної субстанції, що сприймається не як «інша», а як «така сама».

Домінанта вітальності у фемінінній ліричній свідомості найяскравіше виявляється в *переживанні причетності до створення нового життя, на-*

5 Едипова неприязнь до матері у фемінінному фенотипі, відповідно до наведених вище аргументів психоаналітиків, може продукувати страх / відразу до материнства, зокрема і як способу життєвої реалізації індивіда. У ліриці вираз цих почуттів довго був табуований, однак у доробку посток останніх десятиріч він зафіксований. Вагітна жінка в поезії Л. Таран «Ця жінка не при розумі...» «заклякне враз, як зашклена, Сама / Охоплена і ввергнута собою / До темної, груквої глибини / Сства, в якім вмішано усього, / Немов у ґрунті» [527; 592]. Її утроба – «темна, груква глибина» – подібна до безодні, яка «затягує», «деіндивідуалізуючи» її. Звершений у себе душевний зір жінки не тішить і дитина, що «росте безвинна в тихім лоні», яка мимовільно спричиняє її саморозотожнення. Розбита життям і материнством жінка, персонаж поезії І. Новіцької «Жіночий сказ», своїм незнищенням материнським інстинктом нагадує зомбі, страхітливий механізм: «вона хитає дітей на жилих ногах / і з заплющеними очима стирає залишки молока / з жилих грудей / погоду вавши найменшого серед глибої ночі» [527; 1062]. У назвах обох поезій актуалізований мотив божевілья жінки-матері, що відтілює ставлення ліричного наратора до материнства – (потенційної) життєвої реалізації, ідентифікаційного «зражак» – як до девіації. Інший смисл аналогії материнства й «сказу», закодований у цих поезіях, – позараціональна сила материнського інстинкту (знайома ліричному суб'єкту), що штовхає жінку-матір до самозречення.

ративізації психічного досвіду материнства. Значущість теми материнства для фемінінного поетичного мислення (його можуть демонструвати й поетичоловіки, які ідентифікуються з матір'ю, фантазують про репродуктивність) опосередковано оприявнена: 1) у концептуалізації образу дитини як об'єкта екстеріорної рефлексії («Перон, дівчинка з мамою, поїзд, що відходить» (Г. Паламарчук «Усе життя, по суті, безглузде»), «То хто біжить до тебе? То дитя. / То дівчинка в шипшинових коралях» (Г. Паламарчук «В траві посидіти...»), «Хай усім воздасться: <...> За сльозу самотницьку – / дитиною» (Г. Тарасюк «Заклинання»), «...породіллі вишитий рукав / Прикриє личко сплячої дитини» (Л. Голота «Вечір»)); 2) у використанні концептів «дитина», «діти», «немовля» у якості метафоричного референта («Снилися – пелюстки, як діти безгрішні, / Рож, що розквітли вночі в садках» (Н. Лівницька-Холодна «Сон»), «Та покинули проліски землю / і, мов діти, до серця прийшли» (Л. Кульбак «Вже дарунків давно не приємлю...»), «червоне / голодне / вічності голе дитя» (Р. Лиша «Калино-серце...»), «щось обірвалось в серці, – / мов дитя перелякане» (С. Йовенко «Осінь»), «...і танцює незграбно своїх дослухаючись ніг / мов дитя церебральне й так само сміється відкрито / цей безпомічний світ» (К. Калитко «Смерть речей»), «Росте-росте цвинтар швидко. / як чуже немовля» (О. Сандига «Лічилка») та ін.). В аналогізації широкого спектра явищ (світу, вічності, землі, цвинтаря, пролісків) з дитиною в наведених цитатах, окрім актуалізації концептосфери дитинства-материнства, очевидною стає смислова та емоційна перевага метафоричного референта «дитина» над означуваною ним реалією у фемінінній техніці письма. Позитивні конотації метафоричного референта «дитина», часто підсилені означеннями «безгрішна», «щаслива», «спокійна» тощо, сугестують позитивний емоційний імпульс означуваній реалії і навпаки – негативна конкретизація метафоричного референта «дитина» («чужа», «голодна», «хвора», «гола», «перелякана») відчутно негативізує її внаслідок потужної емоційної асоціативності. Аналогізація реалій докільця з дитиною дає можливість виразити в ліриці широкий спектр емоцій, потенційно пов'язаних з материнством: радість (Н. Лівницька-Холодна, Л. Кульбак), жаль, тривогу (Р. Лиша, С. Йовенко, І. Новіцька), огиду, жах (К. Калитко, О. Сандига).⁶

Мотив дитячого запаху в ліриці асоціативно активізує інстинктивні рефлексії материнства – сильну ніжність, прагнення захистити, пестити, що

6 Негативізація дитини й дитинства, зафіксована в сучасній ліриці, закорінена, напевне, у міфомислення (образи потерчат та іншої дитиноморфної нечисті), де психічно наснажена неусвідомленою взаємною ворожістю матері й дитини. Дж. Рейнгольд говорить про надсильний страх суб'єкта зі знатися собі в цій ворожості, усвідомлення якої рівноцінна психічній «катастрофі» [373; 295 – 298]. Отже, витіснене «знання» про ворожість матері й дитини надається до сублімації в культурному полі лише через метафоричний код. Відносно прямо виразити негатив стосунків матері й дитини, зокрема шляхом знецінення останньої, стало можливо за послаблення культурного «табу», за ревізії патріархатних цінностей.

трансляються, зокрема, у поезіях Л. Голоти («Як світиться твоє волосся, / як пахнеш ти, моє дитя!» («У тихім німбі рук дитячих...») [91; 51]), Н. Білоцерківець («Нема нічого крашого, ніж запах / дитячого волосся <...> лиш пелюстка / непевно-синьоока на тонкій / стебельній шийці... і, як двоє пліч, / два делікатно склеєних листочки...») («Гербарій») [39; 120]). Дитячий запах є метафоричним референтом у поезії Т. Мельник «Пішохідна граматика» – «Земля пахне снігом, як немовля – молоком». Поширений мотив дитячого плачу в якості метафоричного референта увиразнює емоційні реакції жалю, емпатії, ніжності, як у рядках: «Сміється й плаче щемно, як маля» (В. Малишко «Такий ясний, такий умитий світ»), «новотисячний день заходиться раптово – / розколосане немовля» (Ю. Стахівська «Серед піней постелей»), «Країна, як розгублене дитя, / скривила губи й проситься на руді» (М. Савка «Остання втеча»). У фокусі наведених метафор і порівнянь – різні реалії (країна, світ, день, хмара), але ставлення ліричного суб'єкта до них таке, як до дитини, яка плаче. Отже, функція референції до мотиву дитячого плачу полягає у виразі щемливої ніжності, співчуття, любові – суто материнських почуттів. Факт їхньої трансляції характеризує фемінінну техніку письма. Для неї властива й актуалізація материнних дій щодо немовляти – переважно колисання – теж як метафоричного референта: «...смуток, мов дитину, колишу» (І. Жиленко «Зелений шум»), «Пірни у його долоні, як вперше / несуть дитинча до ку пелі» (Т. Мельник «Та не на землю...»). Материні дії, скеровані на дитину, виражають її турботу, піклування, любов, тому в проекції на інше, досить широке коло життєвих явищ вони підкреслюють самоідентифікацію ліричної героїні як матері, готової піклуватися про світ, як про дитину, а отже, характеризують фемінінне світовідчуття з домінантою вітального.

*Інтеріорна рефлексія ліричного суб'єкта власного материнства*⁷ – чільний маркер фемінінного модусу осмислення життєвого призначення – оприявлена у вираженому складному комплексі «автентичних» материнських почуттів (радості, любові, тривоги, болю, жалю, ніжності, страху тощо), зумовлених багатогранністю материнського досвіду, поліемоційністю ставлення до дитини. Інтеріорна рефлексія материнства передбачає *фокусування уваги на образі дитини та трансляцію любові, ніжності, турботи про*

7 Г. Гордасевич вважає оприявлений у ліриці поетес 1970–1980-х років, зокрема С. Йовенко, «погляд на материнство не “збоку”», «зображення внутрішнього стану жінки-матері», вираження забутого материнського досвіду – тобто інтеріорний ракурс рефлексії материнства – маркерами жіночого авторства [95; 69], що цінно і для гендерно-психологічного вивчення фемінінних творчих стратегій. Екстеріорна (десуб'єктивована) рефлексія материнства, скажімо, як позитивного її почесного явища в гендерно-психологічному плані нейтральна. Так можна прочитати декларативні пасажі з поезії С. Йовенко «Чоловікам не заздрила віколі...», де піднесена цінність материнства, яке робить жінку Людиною, єдине реалізує її життєве призначення, вивиснує над чоловіком: «...перше слово – «мама» – перше слово», «З моєї ласки ти живеш на світі, / З моєї ласки зवेश ти Людина» [186; 57 – 58]. У цій поезії однак є й фемінінні нотки невідомого материнського ставлення наратора до власної дитини: «дитиночка твоя й моя шовкова».

неї, як у поезіях Я. Сенчишин («Шукає барвисті камінчики / Дана Богдана доня / дитя дівчатко промінчик»), І. Жиленко («...з криком червоним, / як старші в роду, – / я сина в тюльпановім полі / знайду!» («Тюльпани»⁸)), Н. Стефурак («...пестиш сумними очима / голівку дитини, / котра тобі ще не чужа» («Ворожиш на каві...»)). Наративізація бажання здоров'я і блага власній дитині – «І стала би донечка наша здорова» (І. Жиленко «На мотив Тувіма»), «Лишень дитинка була б сита і щаслива» (Г. Паламарчук «Життя минає...»), «Щастя / повертається / разом з посмішкою дитини / яка видужує» (І. Малкович) – більше притаманна фемінінній техніці письма – уже в силу значно більшої проблематизації материнства та сенсожиттєвої значущості дитини у фемінінному фенотипі.

У фемінінній техніці письма любов ліричного Я до власної дитини, турбота про неї сконцентровані в мотиві її присипляння.⁹ Спокій і вдовolenня відчуває лірична героїня, мати дитини, що заснула, у поезіях С. Йовенко («Спокійно спить на лагідній півкулі / Івасик мій – мала моя Іванка» («Материнство»)), І. Жиленко («Спи під крилечком серця, любе моє дитя...» («Не зачиняю вікна»)), Г. Гордасевич («Мій син заснув, / уткнувшись носиком в подушку»). Для порівняння: у поезії О. Веретенченка «Увійшов, обійняв дружину...» мотив сплячої дитини («В маленькій кімнаті / Спить дитина моя») у плані змісту не самостійний, а протиставлений мотиву зовнішньої смертельної загрози («А надворі біліють завої. / А вино червоніє, мов кров») у межах опозиції приватне – громадське, рефлексія якої більше притаманна маскулінному поетичному мисленню.

Ставлення ліричної героїні до власної дитини безпосередньо розкривається в ситуації комунікації з нею, у межах якої виражено її любов, ніжність, турботу. Лірична героїня в поезії Л. Кульбак «Право пальчиків» умовляє свою дитину заспокоїтися, утішитися («Не плач і не бійся нічого, / я тільки гу-

8 У центральному образі тюльпанів у цій поезії І. Жиленко метафорично означено стан *joissance* – любовно-сексуального бажання – через тактильно-тілесні асоціації: «гарячі тюльпани / в мені вибухнуть, / горять і не в'януть», через екстатичне переживання радості, щастя: «коли я сміюся – від щасливого сміху / не можна пройти / од тюльпанових віхол», нарешті через дельтавуальовану фантазію про коїтус: «Заграє на флейту / рубіновий пан – / тоді я розкриюсь, / мов ніжний тюльпан» [140: 45]. Водночас епіцентром сексуального бажання героїні є зачаття й народження сина: у заключному образі – «...буду з порога / на тебе гукати / з тюльпановим сином / на білих руках» – помітна її ідентифікація з Мадонною.

9 Ситуація інтимного усамітнення матері й дитини під час укладання спати вже сама по собі активізує їхні взаємні лібідозні імпульси, особливо підсилені годуванням грудьми, пестощами. Материнський досвід присипляння дитини є потужним гедоністичним та евдемонічним джерелом. Батько, укладаючи дитину спати, може переживати лише сурогат материнського задоволення від цього процесу. Крім того, спокійний сон дитини як знак її здоров'я теж є джерелом задоволення для батьків, особливо матері, чия життєва реалізація часто зосереджена на благополуччі її дитини. Тож природно, що ситуація присипляння дитини внаслідок сублімованої психічної енергії концептуальніша для фемінінної ліричної свідомості, зокрема втіленої і у фольклорному жанрі колисковій. У розділі 4.3 зазначалося, що в маскуліній «версії» колискової виражена любов до дитини відтінена мотивами настанови їй, зокрема й щодо продовження батькової справи.

бами зігрію, зголублю, сховаю турботливо./ дитяtko моє, твої пальчики...»), а потім вдається до м'якого материнського виховання шляхом переконання її не ворогувати й не боятися («Дитяточко, / не бійся так, так поламаєш пальчики, / не штовхай сині кулачки в ридаючий ротик так глибоко, <...> / не носи кулачків ні в ротуку, ні під льолею, ні по кишеньках сердитих»), натомість пізнавати світ, бути доброю і вільною («є право пальчиків / все пізнавати, від "що це" до "хто це" / – до безконечності, – / жити, / розправлятися п'ятірками / в дивний, добрий, довірливий, вільний, сміливий пальчик» [527; 218]).¹⁰ Прийомами фемінінної техніки презентації позиції мати – дитина є «нанизування» дієслів на позначення пещення й розради («зігрію, зголублю, сховаю турботливо», «не берегла їх, не гріла, не пожаліла»), пестливе звернення до дитини, імітація розмови з дитиною завдяки демінутивам, персоніфікації окремих частин її тіла (пальчиків), переконання її «за формулою» «не роби так – бо буде так». Суб'єктивований материнський досвід ліричної нараторки виражено в наративізованих деталях поведінки її дитини – «Не штовхай сині кулачки в ридаючий ротик так глибоко», у відтворенні ситуації гри з пальчиками дитини типу «Сорока-ворона...» (часто застосованої для її відволікання, розради, навчання рахунку) – тут назви пальчиків, які має запам'ятати дитина, замінено бажаними для неї якістьми: «дивний, добрий, довірливий, вільний, сміливий пальчик». Метонімія «в кишеньках сердитих» у наведених рядках оприявнює тонке відчуття, розуміння матері-нараторки психічного стану її дитини, її затаєних страху й агресії.

Ситуація комунікації з дитиною у «форматі» ніжного ненав'язливого наставляння зафіксована й в поезії Г. Осадко «П'ятий океан», хоча центральні в ній образи «маломовної дівчинки», яка «будує замок на березі океану», та «кирпатого хлопчика» – «шибайголови з облізлыми плечима» – і не названі як власні діти нараторки. Однак у характеристиках дітей переважають демінутиви, ніжні, доброзичливі інтонації типу («...не бійся своєї ніжності, хлопчику-галабурнику, / не бійся своєї вразливості, дівчинко-тонкослізко»), засвідчуючи її приязнь. Явно материнська природа останньої відчитується в порівнянні – «любов прибуває, як молоко у грудях», яке навіть фізіологічним досвідом материнства, актуалізує емоційно-інстинктивну домінанту материнської любові (відомо, що переживання ніжності до дитини збільшує приток молока).¹¹

10 Прикметно, що у формулюванні такої життєвої концепції в розмові з дитиною лірична героїня поезії Л. Кульбак апелює до досвіду своєї матері: так оприявлена материнсько-дочірня «наступність», зокрема у вихованні дитини.

11 Інстинктивний характер материнської любові Е. Фромм помічає в її «сліпому обожненні», «безжорстливій», не розрахованій на відповідь малюка турботі, ніжності. Така любов – преседент жіночої психіки – корелює з нарцисизмом у тому плані, що жінці, яка сприймає дитину як частину власного «Я», складно «відпустити» її «від себе» з її дорослішанням [517; 46 – 48]. У ліриці однак бажання материнського Я «володарювати» над своєю дитиною, приборкуючи її волю, не виражене.

Материнське ставлення ліричної героїні до власної дитини наративізується в її *переживанні стану вагітності, у готовності до неї*. Лірична нараторка поезії Л. Скирди «Передчуття (тема вибору материнства)» фантазує про бажану вагітність із щасливим нетерпінням: «Я ще не знала, що дитя, / Моє дитя ладнає кроки / По листю, по воді глибокій...». Її рефлексія дитини як невід'ємної складової тіла матері, «розлитой» в ній: «У пальцях рук моїх живе / І на губах – легке, мов подих...» [419; 34] – підкреслено фемінінна. Ця інтеріорна рефлексія психічного стану готовності до материнства «вмонтована» в цій поезії в епізод гостини, де точиться розмова про дітей і гостей негласно засуджується бездітна жінка. Їй співчуває лірична нараторка, зближуючи стан відсутності дітей з «каліцтвом», «сирітством». Лірична героїня поезії «А я сказала: “Більше не грішу...”» І. Жиленко – у стані щасливо-настороженого прислухання до нового життя, яке зародилося в ній: «...білих вільх такий спокійний шум / вже віддаляв мене (твою!) від тебе. / Та й що тобі, чужому, розкажу / про теплу тишу нерухомих стебел?» [140; 43]. У настрої героїні помітні характерні для вагітних відчуження від чоловіка й концентрація на дитині.

Любовні й материнські переживання тісно злиті в ліриці М. Матіос, зокрема, у її поезії «Із днів свята»: дитина в утробі ліричної героїні-матері – ніби «гарант» любовного зв'язку між закоханими – «Вона мені скаже, що ти любив / Мене понад все. / Їй безсмертно», «Вона тобі скаже, що я тебе / До смерті люблю. / Як мама» [284; 69]. Фемінінні стратегії переживання вагітності актуалізуються в цьому тексті в проєкції материнських почуттів на чоловіка, у наративізації тілесного досвіду («Поклади руку на мій живіт – / Там б'ється твоя дитина»). Утрату любові й разом шансу народити дитину в поезії «Із днів спогадів» М. Матіос пережито з болем, нюансовано фізіологічними деталями: «...І чую, як крізь сорочку просочується / Крапелька молока для незачатого сина» [284; 58]. Досвід материнства визначає іконічний план її поезії «Неначе перед пологами...», де ритуали вивільнення волосся від вузлів і шпильок, убирання в легке й біле, які полегшують народження дитини, метафорично маркують турботливе ставлення ліричної героїні до світу, підкреслюють її материнський профіль [284; 114].

У «містерії» зачаття й народження дитини в поезії С. Майданської «Народження» шляхом уподібнення, як вище зазначалося, материнського лона й плідносною землі зародження дитини постає космогонічним дійством: «дитина / ще тільки-но зайнялася / у небі нічному, / під серцем, / і світить, / далека». Зачаття уявляється тут як гармонія водяної й вогняної стихій, закріплена в сексуально-матримоніальному ритуалі: «чиню узливання / на жертвовний вогонь твоїх рук, / і губ, / і рамен, / щоб дитина до мене прийшла / <...>, щоб собою по вінця наповнила / весело / засмагли мої / засмолені сонцем / бочівки

грудей». Ситуація народження немовляти транспонована в тексті в метафізичну площину виринання з потойбіччя («вже ріка підземна / її [перлу-дитину], ще сонну, ще незрячу, підхопила / і понесла у сповитку багрянім, / в заграві сонячній моєї муки»), а вираження болю схвату і пологів метафоризується в когнітивному полі природного катаклізму («полум'я обпалює склепіння», «буревій з корінням рве дерева», «в передчутті життя димує кратер, здригається земля»). Момент народження – емоційний вибух болю й торжества: «Та раптом з полум'я / моєї серцевини, / із клетку розпеченої лави / я крик метнула / радісним знаменням, / і народилася нова людина» [273: 69–70].¹² Широта задіяних концептосфер у цій поезії дозволяє метафорично закодувати й водночас повноформатно відтворити в завуальованій формі багатогранний досвід зачаття й народження, радість материнства. «Нутряне» письмо, експлікація не так психічних, як тілесно-фізіологічних станів жінки (коханки, породіллі) – фемінінний диферент лірики С. Майданської такого змісту.

У поезії Г. Петросаняк «Вагітна» замість занурення в інстинктивно-почуттєві глибини лірична нараторка фантазує про дорослішання її сина, який ще не народився, але за вісімнадцять років вона ледь сягатиме його плеча. Бажання все «дати» дитині, наповнити схований у власній утробі «всесвіт» красою і добром: «Мій погляд вбирає для тебе квітневі поля, / танець метелика над водоймою, тріумф вишні», як і трансляція душевної благодаті, гордості, радості – материнського щастя: «...мудро і лагідно якір мого корабля / у гавані материнства опускає Всевишній» [354: 63]. – оприявнюють фемінінні доміанти свідомості ліричної героїні. У поезії І. Малковича «У передчутті» переважає фемінінна техніка виразу граничної ніжності до майбутньої матері, турботи про неї, яка інфантилізує її образ: «І наслухає – ще не мама – / ще маменятко лиш, однак / тривоги тої – повне море...». Ліричний герой-майбутній батько, ясно, лише спостерігає за переживаннями жінки, але не відсторонено, а із сильною емпатією: «Вслухаюсь в серденько так само: / тулось, шепчу йому про гори» [280: 70]. Фемінінна техніка вираження в цій поезії ніжності й тривоги у зв'язку з очікуванням дитини, турботи про неї й любові, на відміну від маскулінної, не має психічних і соціальних обмежень.

У фемінінній техніці письма вагітність, пологи постають метафоричним референтом стану ліричного Я, наприклад, «Так, як дитя носила, / прозора вся до дна...» (С. Йовенко «Скляна елегія»), «Хтось пуповину снам її перерізав» (Н. Новікова «Пташині сни (є)»), «Спатимеш, доки травам відійдуть води...» (Н. Новікова «Тобі – дорослому – колісанка»). Актуалізується в ліриці й мотив перерваної вагітності, хоча здебільшого він підлягає металогічному кодуванню, адже інтер'юрна рефлексія втрати ліричною героїнею власної

¹² «...Пластично, захоплено, сміливо», за словами Д. Павличка, описано «акт появи немовляти» в цій поезії. Він окреслює образ жінки, який «живе в душі» С. Майданської, як «геній жіночості, який не боїться відкритися» [338: 11].

дитини – дуже болісний досвід, який не підлягає омовленню, крім того ще й під тиском морально-етичних табу.¹³ За майже евфемізмом «зробила вакуум» приховано мотив абортів як результату юного необачливого кохання в поезії Г. Крук «Мжичка у спальних кварталах...» [240; 79]. Емоційна палітра розчарування однак «не зачіпає» гетеродієгетичного наратора, якого ця біда наче й не стосується. У поезії «Викидень» із циклу Т. Мельник «Земне і зірчає» концепт викидня метафорично означає «відторгнення» чоловіка від життєвих принад, ліричної героїні зокрема. Отже, мотив очікування дитини, як і мотив її втрати, характерні для фемінінної стратегії рефлексії власного материнства, що передбачає експлікацію глибинного психічного досвіду, доступного лише жіноцтву, зокрема в інтер'юріній рефлексії вагітності або її передчуття та відповідного душевного стану (щастя, тривоги, надії).

Сенсожиттєва орієнтація жінок на материнство, міцно закріплена патріархатною культурою, дозволяє їм (без особливих фізичних і вольових зусиль) реалізувати креативну сенсожиттєву стратегію й у такий спосіб «зняти» проблему пошуку смислу існування.¹⁴ Присвячене дитині життя, за фемінінною психостратегією, убезпечене від самотності, абсурдності, неприхищеності у світі, від кар'єрних поразок тощо, переконує в позитивній життєвій реалізації. Бездітність же є болісною, травматичною для фемінінної психіки. Отже, проблематизація материнства ліричної героїні як здійсненого, так і відкладеного, недоступного маркує фемінінний модус рефлексії сенсожиттєвих перспектив.

Мотив нереалізованого, але бажаного власного материнства (не вмотивованого раціонально, але інстинктивно необхідного) притаманний фемінінній техніці письма. У поезії-ламентатії С. Майданської «Плач» бажання мати дитину експресивно загострене аналогією «ялове тіло – цвіт, побитий морозом, наче жорстоким нелюбом», якою акцентоване самобичування на-

13 Табу на концептуалізацію абортів, викидня натомість порушене сучасними прозаїками феміністичного, феміноцентричного спрямування (О. Забужко «Сестро, сестро...», М. Матіос «Щоденник страченої» та ін.). Тема абортів в їхніх творах підкреслює проблемність буття жінки в патріархатному соціумі й, більш «відсторонена» від авторського Я, ніж у ліриці, артикулюється легше.

14 Е. Фромм в осмисленні сенсожиттєвої потреби людини трансцендувати, тобто відчувати себе творцем, «виходити за власні межі», щоб не лишатися лише створеною істотою, підкреслює легкість і природну простоту задоволення такої потреби жінкою в її любові до народженого малюка; вона «виходить за власні межі в дитині, її любов до неї надає значення, смислу її життю»; чоловік же, позбавлений репродуктивності, компенсує потяг до трансцендування «у витворах своїх рук та ідей» [517; 47]. У студії «Людина в пошуках смислу» В. Франкл натомість відчутно недооцінює репродуктивну креативність жінки в сенсожиттєвому плані. Свою позицію учений аргументує безцільністю такої природної репродукції: «...життя, смисл якого – у розмноженні, таке ж безглузде, як і розмноження, а продовження роду має сенс лише тоді, коли життя має сенс» [505; 195]. У загалом логічних міркуваннях В. Франкла однак помітна мізогініська тенденція применшувати репродуктивний потенціал жіноцтва (що К. Хорні пов'язала б із елементарною чоловічою заздрістю). У його студії, як і в багатьох інших такої тематики, поняття «людина», яка, зокрема, шукає сенс свого життя, кореспондує з чоловіцтвом. Часом поряд з проблемами «людини» помічені й проблеми «жінки», але частіше – ні.

раторки, крім того – її рецептивним прагненням «наповнитися дитиною» і водночас віддати себе їй: «Я ж гукала її: / “Ти прийди, прилини / на мою кароокість, / на родючість <...>. / Ти прийди і зірви моє серце, / <...> увійди, / як вода молода / до нової криниці. / Щоб тяжка я була тобою, / і повна тобою, / і глибока тобою...”» [273; 71 – 72].

Проблема нереалізованого материнства загострена в сучасній ліриці: її героїня, емансипована жінка, цілком здатна контролювати власну репродуктивність, часто нехтує нею заради професійних, кар’єрних устремлінь через власні егоцентризм, індивідуалізм, але інстинктивно й вона прагне дитини, відчуває провини, сум, тугу через її відсутність. Про непосидючого, «невгомного» сінка фантазує лірична героїня поезії «Маленький хлопчик...» С. Жолоб – пестливі демінутиви («маленький хлопчик», «золотий горобчик», «синочок мій ненароджений») увиразнюють, крім ніжності, почуття туги, суму за дитиною. У поезії К. Оніщука «Березень. Тюльпановий хлопчик» фантазія про майбутню дитину інспірована архетиповим уявленням про появу дитини з квітки (пор. казка «Дюймовочка» Г. –Х. Андерсена): «Жовті тюльпани у вазі – три сонячні білки – / в тім, що середній, легенько гоїдаєшся Ти», а також релігійним – про дарування дитини Всевишнім: «Чищу картоплю і думаю: де той ангелик, / котрий комашок таких припина до пупка» [527; 1139]. Нереалізоване бажання материнства героїні провокує її переживання суму й самоти. Подібні відчуття, відтінені вірою в Божественний «провід» власного материнства, зокрема й в «у часть» Бога-батька в (не)народженні дитини, зафіксовані в мініатюрі М. Савки: «діти ішли по небесному пругу / бог їх провадив / а що до нас не звернули – / то про щось забалакали з ним / та й минули» [399; 15]. Уже описане вище (у поезії Л. Скирди) відчуття «розлитості» дитини в тілі героїні-майбутньої матері в поезії О. Мамчич «Зло – банальне...» – «діти мої діти мої / на руках на серці на плечах і на волоссі / і одне дитя – ще не зачате – / у обручці згубленій дрижить / ручками личко затуляє» [527; 1067] – поєднане зі страхом так і не народити дитину, «загубити» її: «загублена обручка», пов’язана з її образом у цих рядках, означає невдалий шлюб ліричної героїні, деталі поведінки дитини – «дрижить», «руками личко затуляє» – виражають обопільні (матері і дитини) страх, непевність. Лірична героїня Б. Матіяш, навпаки, не хоче мати дітей, бо їм ще загрожують пережиті нею тоталітарні та колоніальні «травми»: «...навіть якби / нам пощастило мати сина / не хочу щоби в нього було / стільки ліній на руках як у мене / не хочу щоби він приходив / у ці божевільні київські школи <...> / я не хочу своїм ненародженням дітям / мовної дискримінації і національної / теж не хочу» («Оркестр Клари Ц») [527; 1111]. Небажання передати «у спадок» сину своїй долі (метафорична деталь ліній на руках) драматизує в цій поезії поклик до материнства, якого насправді героїня прагне.

Переживання материнства як передачі «частини» себе дитині, що акумулює у фемінінному фенотипі почуття не лише гордості, а й відповідальності, страху, тривоги, відтінене й страхом тілесної деструкції, смерті під час пологів. Трагічне передчуття, страх материнства в поезії Т. Винник виражені через метафоричний образ «ангела чорної пісні», співвіднесеного з образом «ангела моєї крові», де «кров» означає і передану дитині «у спадок» частину себе, і тілесну деструкцію породіллі:

Ангел приніс дитинку.
 Ангел чорної пісні.
 Ангел моєї крові
 На волосинці
 Дитинку
 Тримає.
 Вийди із тіла, мамо,
 Вийди до мене – вгору, <...>
 Дай мені руку, мамо,
 Дай хоч вхоплюся за пальчик. <...>
 Я, мамо, до тебе – так близько [527; 1167].

Деталь «на волосинці дитину тримає» має семантику смерті / народження дитини або, навпаки, її скорого зачаття. Семантика смерті поглиблюється невластно-прямим «закликом» дитини до ліричної героїні-матері «вийти з тіла» «угору». Материнські емпатія й турбота про дитину сильніше страху смерті: лірична героїня поезії готова й у просторі потойбіччя приєднатися до своєї дитини, яка прагне материнської любові й «там» – «дай хоч вхоплюся за пальчик». Отже, притаманне фемінінній ліричній свідомості бажання материнства, нереалізованого з різних причин, супроводжується (залежними від цих причин) почуттями в спектрі від спокою, надії до тривоги, суму, страху. Експліковане в ліриці бажання материнства наснажене фемінінним психічним досвідом, зокрема едиповим, – заздрістю ліричної героїні до матері, яка має дітей від батька, бажанням самій мати дитину, страхом за власну фертильність і цілісність тіла. Фемінінна техніка трансляції бажання / страху мати дитину актуалізує мотив передачі героїнею «у спадок» дитині «частини» себе, трансформований як передача їй: а) власної долі, способу життя; б) її душі, тобто любові й турботи; в) буквально – її тіла. Відчуття ліричної героїні «кровного» зв'язку з дитиною, їхньої тілесної та духовної «злитості» – фемінінні, бо віддзеркалюють доступний лише жіноцтву материнський досвід.

Героїня сучасної лірики здебільшого бажає мати дитину задля реалізації свого життєвого призначення, але часом суперечність між материнством та іншими способами життєвої реалізації викликає у неї дискомфортні почуття суму, неприхищеності, провини. У циклі А. Позднякової «Нікуди ДІТись» художньо осмислена дилема між материнством і бездітністю та її «похідними» – самотністю, цнотю, творчістю. Графічно виділений сегмент у назві циклу – «ДІТИ» – визначає його тему, що водночас є ніби «закодованою», «прихованою», як і інстинкт материнства емансипованої жінки. Її від інстинкту материнства – «нікуди дітись». У поезії циклу «Шуберт» лірична героїня фіксує не цілком щасливе родинне життя сусідки, але наповнене клопотами про дітей, невибагливими побутовими радостями, протиставляючи їм власну самотність і відстороненість від життя. Її дисгармонійне, деструктивне самопочування виявляє підсвідому заздрість і бажання родинного щастя, попри позірне викриття його ілюзорності. В іншій поезії циклу «Пальці» деталь «пальці схудли і спала каблучка» асоціативно означає неготовність, нездатність ліричної нараторки до материнства, бажання якого опосередковано виражене у фінальній онейричній фантазії: «Спала каблучка. Її снилась тиша, / В котрій ти брала дитя за руку» [527; 1152]. У поезії «Чернетки наших дітей» з циклу «Нікуди ДІТись» концепт чернетки як «ескізу», «незвершеного проекту» означає не лише начерк вірша, а й любовний акт без зачаття: «Чернетки наших дотиків. Чернетки наших дітей». У циклі А. Позднякової узагальнений, деперсоналізований образ дітей презентований як незалежна від волі жінки «сила», «стихія»: «Діти на голову, мов штукатурка, валяться» («Нікуди ДІТись»), «Тільки діти-драже, ці поважні дражливі судді, / Кажуть дівам "уже"» («Діти-драже»). Амбівалентний образ дітей асоціативно оприявнює страх і бажання материнства ліричної нараторки.

У фемінінній ліричній свідомості проблематизація материнства як життєвого покликання зумовлена не лише соціокультурно, але й психологічно – передусім породженим амбівалентним едиповим ставленням до матері страхом за власну фертильність як запоруку «нормальної» фемінінності. Підсилюють страх і огиду до фізіологічного аспекту материнства невідомість, перспектива болю тощо. Водночас ідентифікація з матір'ю, реваншистське прагнення теж мати дитину (зокрема від батька), утвердити в такий спосіб власну «нормальну» жіночність стимулюють вибір материнства. Нереалізованість материнства підспудно переконує жінку в її «ненормальності», «зіпсованості» (матір'ю), що зумовлює її відчуття життєвого краху (навіть попри свідому націленість на емансипацію). У маскулінній ліричній свідомості батьківство як життєве покликання ліричного суб'єкта не проблематизоване (унаслідок відмінної едипової ситуації). На екстеріорну рефлексію в ліриці материнства, зокрема й нереалізованого,

впливає чинна культурна установка, тому гендерно-психологічні відмінності її художнього втілення стираються.¹⁵

Експліковане в ліриці переживання материнства як сенсожиттєвого, евідемонічного, вітального стимулу реалізується в мотиві роду – передусім у сенсі *покоління власних нащадків*: дітей, онуків, правнуків. У фемінінній ліричній свідомості рецепція героїні *власного роду* корелює з вираженими почуттями радості, душевного вдоволення, надії, загалом задоволення життям, гордістю народженими нею нащадками. У звертаннях до сина, онука ліричної героїні поезії Г. Гордасевич «Вірш для нащадків» звучить радісне зачудування ситуацією, коли «стало нас багато / У світі, де була лиш я одна». Вона пишається дорослим сином, якого *вона* народила й виростила: «Ану, мій сину, трохи відійди – / Нехай на тебе збоку подивлюся. / Подумати: була така малюся, / А виріс з неї хлопець хоч куди!», також радіє підрослому онуку й покладає надії на правнуків: «Що ж, виріс гарний ти, нівроку. / Хай Бог тебе побереже. / І ти мені правнука приведеш...». У переживанні героїні поезії Г. Гордасевич успішно виконаного материнського призначення – множити життя на землі, окрім вітальної домінанти, актуалізується архетип Великої Матері, з якою імпліцитно ідентифікується героїня як засновниця роду. Пишається власними нащадками – хлопцями – і лірична героїня поезії М. Пригари «Онуки»: «Онуки мої, онуки! / Від прикорня щедра парость», – при чому означення «прикорень», корінь стосуються саме її образу як засновниці роду, У фразі – «...вгадую в личку кожнім / Любові своєї знаки...» – транслюється не маскуліне бажання продовження власного генофонду, а фемінінне задоволення від успішно реалізованого материнства, адже «знаки любові» дали гарний результат – онуків.¹⁶ У поезії С. Майданської «Похвала кроснам» цінність материнської турботи про своїх нащадків – дітей, онуків, правнуків – утілена в ситуації тkania на сорочки для них, має також і метафоричний смисл – тkanie «простого полотняного світу», тобто життя, адже «ткати нитку» на «сорочки» символічно означає «давати тіло», народжувати, що актуалізує архетипний зміст материнства як розгортання «нитки» роду (кросна – символ материнства, а жінка, як Мойра, володіє «нитками

15 В українській культурі, як уже зазначалося, переважає уславлення, сакралізація материнства як вітальної, життєствердної цінності, наприклад, у поезії Л. Кисельова («І мати молода, і сонце юне, / І в неї на колінах немовля» [200; 339]), І. Малковича («... в цих струнких, величних молодич / <...> – хоробрих воїнів полки / дозрівать в їхніх животях» («Український південь») [280; 65]). Уславлення материнства як такого, крім того, ослаблює едиповий страх матері, переконує в її любові до дитини. Під тиском культурних стереотипів негативізація материнства як деперсоналізованого феномену в ліриці не представлена.

16 Вельми значущою в розгляді тих поезій є деталь народження героїнею саме сина, а не доньки. Народження сина, за фройдівським психоаналізом, компенсує «кастраційну неповноцінність» жінки, значно підвищує її «статус» у патріархатному світі, як було зазначено в розділі 4.3 (див. с.340). Той факт, що героїні поезій М. Пригари, Г. Гордасевич дали життя цілому *чоловічому роду*, подвоює їхню гордість і задоволення собою.

долі)): «ткала вдень і вночі, / не знаючи втоми, / щоб дітям, онукам і правнукам / стало білого світу / на нові сорочки» [273; 50].

Мотив роду актуальний у літературі, зокрема в ліриці, бо акумулює позитивний сенс коловороту смертей і народжень, який обіцяє безсмертя в нащадках. Особливо актуальний мотив роду в українському етноментальному просторі, бо компенсує брак трансформованих тоталітарним, колоніальним минулим автохтонних культурних традицій, державних устоїв. Родовий лад був первинною формою існування прадавнього суспільства. Окремі його елементи, передусім матриархальний ієрархічний первень, ще активні у свідомості сучасної людини й віддзеркалені в художніх текстах. Попри відзначену в розділі 4.2, перевагу мотивів духовного навчительства, продовження сином справи батька в маскулінній поетикальній стратегії, мотиви родинних стосунків, історії роду інтенсивніше експлуатуються у фемінінній ліричній свідомості – але в межах рефлексії суб'єкта власного життєвого призначення. Лірична героїня відчуває себе «ланкою» в безперервному процесі життя роду, покликаною народжувати нащадків: «...мамо й тато – / миттєва зустріч / на святі дитинства, / сама я – / непрочитана книжка, / моє дитя – / мурашинка / в дорозі проти вітру» (Г. Кирпа «Всього-на-всього день» [527; 479]), «О полчища минулих поколінь / над ніжною фігуркою твоею! <...> / еднають нас, померлих і живих, / в одній надії і одній печалі / з дітям, що задрімало біля ніг» (Н. Білоцерківець «Дитинство» [39; 93]). Лірична героїня збірки «Квіти цмину» М. Савки переживає свою причетність до роду, любовно вибудовуючи його «історіософію» в образах-портретах своїх предків («Бабуні Стефі», «Сестри», «Амарилісів дзвони у сутіні...», «В когось багатства...», «Жінки мого роду...»), шукаючи витоків своєї особистості в духовній наступності: «я дитина / я світло / я тінь / я квітка із вузликом зав'язі / люби мене завше / моя найдорожча прамамо» («Будь мені ангелом...») [399; 8].¹⁷ Фемінінна техніка обсервації образів батьків, родини в часовому колообізі від минулого до майбутнього ґрунтується на мнемонічно-ретроспективних наративних прийомах реставрації патрунування батьками (предками) повернутого в дитинство ліричного суб'єкта, його ідентифікаційного взорування на них. Для фемінінного фенотипу едиповість значно менше конфліктогенна, тому рефлексія власного дитинства та постатей батьків з її гедоністичним потенціалом не блокується й вільно виражається у творчості.¹⁸

17 Збірка «Квіти цмину» М. Савки присвячена «бабуні Ані та всім ангелам-охоронцям» – рідним й ілюстрована світлинами із сімейного архіву.

18 Душевна боротьба між маскуліною незалежністю, гордістю, емоційною стриманістю та фемініною прив'язаністю до рідних – основа ліричного сюжету в поезії Г. Фальковича «Спокусою чи заповітом...»: попри настанову «голосів» – «Не вір, не бійся, не проси!» – ліричний наратор «боявся, що не стане мамин» (акцентуація її втрати за час відсутності сина актуалізує цінність гармонії їхніх взаємин, синівську провину перед матір'ю), вірив «у свою родину, / В дружину, у дочку єдину, / І не-народжених синів» [493; 23] і зрештою дійшов висновку про сенсожиттєву цінність любові до роду, родини, вірності їм.

Фемінінна стратегія обсервації в ліриці теми власного роду кореспондує з вираженням почуттів гордості героїні за свій рід, любові, емпатії до предків / батьків, ностальгії за родинним прихистком дитинства, суму за померлими родичами. Така емоційна палітра поезій В. Вовк зі збірки «Писані кахлі» («Родовід», «Предки», «Могила предків» та ін.). Т. Карабович відшукує в них міфосмисл повернення додому в широкому сенсі особистісного, родинного, національного, сакрального простору [191; 245 – 247]. *Гордість за свій рід*, своїх предків, любовне замилування ними виражені в поезії Н. Шейко-Медведевої «Своя держава (стара знімка, 1926 рік)»:

Прабабця – пучка духу в едваній шали, <...>
міцно стискат в ручках-підпеньках
півонію, ніби булаву.
За нев войсько – зятя, синове,
гінки, як буки – жовніри, газди.
Одесну й ошую – челяд –
невістки в розвишиваних строях,
доньки, гейби в молоці купани,
а перед єї запасков –
на споришевім килимі – внуки-правнуки:
дівочки-квіточки, хлопаки-джури.
Помежди нима – мій тато,
малий, як джмелик, <...>
Над нима – прадідо, як ворел,
руки розкрилив...
Лем го не видно,
бо він юж Божий [573; 66].

У цій поезії віддзеркалені ще збережені на західноукраїнських теренах скалки прадавнього матриархату, де покоління, народжені матір'ю-прородителькою, – здорові, сильні, гарні – «своя держава». Порівняння рід – держава, прабабця – її голова розгортаються в ніжно-любовному, злегка жартівливому за тоном описі роду, «війська» синів і зятів та передусім прабабці, яка «міцно стискат» «півонію-булаву». Образ прабабці втілює земне материнське начало через породжений чоловічий рід, до якого причетна й лірична нараторка, духовне начало уособлене в образі вже померлого прадіда (семантика цього образу має вже патріархатні корені), який, «як ворел, руки розкрилив», захищаючи свій рід. Гармонія материнського й батьківського начал як земного й небесного (духовного), людського й Божого створює в поезії Н. Шейко-Медведевої позитивну

емоційну ауру образу роду як мікромоделі всього українського народу. Водночас образ роду описано у творі як особистісно-інтимну цінність нараторки, основу її «світу». Лірична рефлексія-обсервація власного роду в поезії реалізована у фемінінній тактиці опису світліни, що акумулює мотив пам'яті, зберегти яку вона покликана.

Аналогічна тактика опису світліни роду, супроводжувана почуттями любові, суму, емпатії, зафіксована в поезіях Г. Тарасюк «Сімейний портрет 1948 року», О. Пахльовської «Фото 1945», Б. Матіяш «Родина» та ін. Гендерний пріоритет використання цієї тактики зумовлений тим, що фемінінному фенотипу більше властиві саморефлексія, об'єктність, що стимулюють обсервувати себе, своє життя (і життя свого роду) «зі сторони», зокрема на фото. У поезії Г. Тарасюк «Сімейний портрет 1948 року» виписано образи молодих, красивих, сповнених надій тата і мами нараторки. Її власна дотичність до роду виражена через натяк і на її присутності на фото, адже «тато скоро стане татом», «на лиці шасливім жінки / мамин погляд сяє» [527; 430]. Той самий мотив незримої присутності на фото поряд з батьками розгортається в поезії О. Пахльовської «Фото 1945»: «і я там теж присутня вже незримо, / і мовчки так, наосліп, навздогад, / серед руїн незнамого ще міста / іду вже, йду до матері своєї...» [352; 59]. В обох поезіях тактика опису світліни батьків у їхній молодості націлена на самопізнання ліричної героїні, її підсвідому ідентифікацію з ними. Зіставлення (залишене «за кадром») звичного образу батьків та їхнього «незнайомого» молодого виду, у якому однак вже вгадується їхня доля, зумовлює вираз зачудування, «сплаву» жалю-любові-суму ліричної героїні, яка усвідомлює плин часу, невідворотність долі й продовження себе в дітях, що корелює з її життєвим призначенням – розгортати родовий «ланцюг» у майбутнє. Лірична нараторка поезії Б. Матіяш «Родина» описує світліни батька, матері в молодості із наміром пізнати глибше їхню долю, яка може бути повторена нею. Психологічна деталь – мати «перед смертю дивилася на своє фото / і плакала, / Виглядала через хворобу зовсім інакшою. / Очі ті самі» – поглиблює розвиток мотиву жіночої солідарності героїні з матір'ю, розуміння її болю й туги через втрату молодості й краси. В обсервованому в поезії власному фото нараторки: «Моє перше дитяче фото у чотири роки. / Дуже серйозна. Схожа на діда» [527; 1107] – експліковано її дотичність до роду, генетичну пов'язаність із ним. Прийом опису родинної світліни використовує і В. Кордун у вірші «Давня фотокартка», але увага його ліричного наратора сфокусована не на батьках, а на собі колишньому, що «ще зовсім білявий» «примостився зі своєю конячкою із соняшничиння» поблизу рідні. Домінує тональність не любові, а розгубленості, зумовлена «втраатою» себе колишнього, покинутості на життєвих дорогах – «Стою з чемоданом в руках / навпроти порожньої лавки» [227; 37].

Мотив чоловічого родоводу розгортається в поезії В. Кашки «Чоловік у спортивному костюмі»: ліричний герой є його ланкою, але не репродуктивною, а такою, що була народжена й у свій час піде в безвість. Така ідея виражена в анафоричній «варіації» – «Діти і молоді діди, / і ми – середні, розгублені, просто дорослі», «Діти і старі вже діди, / і ми – все ще середні, але самовпевнені», «Старі діти і ми – молоді діди», отже, «коловорот» поколінь неодмінно завершиться старінням і смертю. Мотив родової непам'яті, контрастний до фемінінної цінності родової пам'яті, репрезентований у поезії в образі «жовтих фотографій» померлих родичів, тихої розмови яких герой не розуміє: «...жовті фотографії зі стін / тихо про щось говорили, / ніби самі до себе; / з невиразної їхньої мови / не второпали ми нічого» [194; 26]. Рецепція роду, світлин з пращурами начебто реалізує фемінінні моделі поетичного мислення в поезії В. Кашки, однак ліричний герой не бачить свого життєвого призначення в продовженні роду, не здатний зберегти родову пам'ять, не відчуває любові, ніжності, емпатії до пращурів, загалом переживає рух родового «ланцюга» не в перспективі вітального – до майбутніх народжень, а в перспективі танатального – як рух до власної смерті.

Нечіткою є межа між фемінінною і маскуліною стратегіями рефлексії в ліриці історії власного роду, передусім через її переважно екстеріорний характер, зокрема і її екстраполяцію на долю краю, України, людства загалом. Історія роду як народу під впливом патріархатної традиції здебільшого постає в рефлексії ліричного Я життя предків-чоловіків – воїнів, трударів крізь призму історії краю, наприклад, у поезії Г. Гордасевич (« – Чуєш подзвін? / А по кому ж це він? – Він по наших прадідах, / Людях мудрих і праведних, <...> / Він по наших дідах, / Що високий зводили дах, <...> / Він по наших батьках, / Що носили нас на руках, / Як уміли і як могли, / Від лихого нас берегли» («Діалог») [527; 203 – 204]), У поезіях В. Лучука «Родовід» («Мій пращур жив над Бугом <...> і хліб / вирощував, і боронив свій Волин / від чужака <...> / а родовід не зупиняє плин: / кінчає внуком – починає дідом... / І я, зерня, понесене за Буг / рвучкими історичними вітрами, / тебе, мій кореню, душею не забув» [267; 177]), Ю. Назаренка «Відлуння роду» («Мій родовід, спиняючи навали, / Кістями стоїть, І я у нім стою... / О, як мене б ви люто катували / За родову прикаяність мою!...») [312; 66]) акцентується історична тяглість чоловічого роду як покоління воїнів-захисників, бунтарів, до якого відчуває себе причетним і ліричний герой. В епіцентрі його почуттів – гордість за маскуліну потужність власного роду. Ідентифікаційна спорідненість з родом чоловіків-пращурів, гордість за них знайомі й ліричний героїні поезії Л. Костенко «І засміялась провесінь...»: одним із значень метафори «іти за часом, як за плугом», що від діда-прадіда властиве її роду, є витривалість перед життєвими випробуваннями, уперте долання перешкод й утвердження своєї

переваги, права на життя (концепт плуга тут означає не лише чоловіче хліборобське знаряддя, а і символічно – здобування хліба, життя). У «Рядку з автобіографії» О. Забужко лірична героїня також пишається незламністю власного роду («Ох і мощна була порода – / Соловки, Магадан, Колима...») і своєю належністю до нього («І цупким, наче нить основи / Крізь віки однієї сім'ї, / Невразливим – пронесли слово / І внизили в легені мої...») [150; 85 – 86]. Переживаючи непросту історію власного роду крізь призму національної, лірична нараторка акцентує маскулінні риси його вдачі як бажані і для неї: мужність і звитяга («Мої предки були не вбогі / На пісні та свячені ножі»), шляхетність й лицарська честь («Дарували від батька до сина / Честь у спадок – як білу кість!»), безкомпромісність («З моїх предків, хвалити Бога, / Заволокам ніхто не служив»). У названих поезіях В. Лучука, Ю. Назаренка, Л. Костенко, О. Забужко стратегія рефлексії власного роду маскулінна, бо ґрунтується на маскулінному едиповому бажанні ідентифікуватися із сильним батьківським началом, переживанні власної належності до роду не так в особистісному, як у суспільно-історичному плані, супроводжується почуттями гордості, впертості, завзяття, затятості, готовністю до випробувань тощо, трансляція яких більше властива маскулінній техніці письма.

Історія людського роду в коловороті смертей і народжень, кохань і втрат емоційно близька ліричній героїні поезії Л. Повх. У вірші «Пороги» символом пам'яті роду є образ каменя, що віками служив порогом у хаті, де розгорталася життя цілих поколінь: «Вигребли його з намулу / І понесли до воза, / І вклали на пахучу папороть, / І розпочали писати / Імена свого роду». Міцність каменя, що протистоїть часу, символізує невмирущість роду, хоча на ньому й закарбовано народження і смерть його членів:

Камені.
Літопис босих ніг,
Що ступали до хати,
Що шурхотіли так ніжно пухкими пальчиками
І рожевими коліньми –
Ма-Ма...
І човгали з останніх сил – востаннє – до черешні... [527; 728].

У такому розумінні історії роду смерть його членів постає закономірною ланкою, урівноважується появою нащадків. Образ каменя в поезії Л. Повх, крім того, символізує пам'ять роду, яка складається з важливих подій індивідуальної (і людської) історії – весіль, похорон, кохання, розлук: «Камені. / Кожен носить у собі / Згадки про нічні обійми, / Прощання перед війнами, / Весільні танці / І поховальні плачі». Для ліричної героїні Л. Повх важливо

відшукати «камінь свого роду», щоб відчутти причетність до його історії, щоб дати йому продовження. Як і в поезії Н. Шейко-Медведевої, у вірші «Пороги» Л. Повх образ померлих родичів («...над тінню обійстя / Хмарами – тіні пращурів») асоціюється з верховною батьківською інстанцією, що нагадує про обов'язок нащадків перед предками. У її поезії «Столи» символічне значення заголовкового образу те саме, що й образу каменя в поезії «Пороги»: утілює пам'ять роду, карбує плин подій його історії, коловорот дитинства й старості його членів:

Столи.
З зарубками часу
на чорнім потрісканім тілі.
Віддзеркалення ротів,
що бережно приймали піднесені ложки –
беззубих, зарослих, ніжних – дитячих –
і передсмертно синіх»[527; 733].

У поезії С. Майданської «Похвала тесовій лаві» ця деталь інтер'єру батьківської хати, «тверда», «змита жіночими руками і сльозами», опоетизована як свідок життя роду, карба родинної історії. Перевага приватного, родинного над суспільним, громадським у рефлексії історичного плину в поезіях Л. Повх, С. Майданської відбиває особливості фемінінного мислення, як і емпатійна чутливість нараторки до лімінальних стадій життя людини – народження й умирання.

Фемінінна техніка вираження емпатії ліричного наратора до померлих родичів, образи яких у його свідомості «живі», вони «відчувають», «тужать», «страждають», експлікована, наприклад, у поезії Н. Білоцерківець «З листопадних небес...». У межах рефлексії-роздуму про родичів у далекому селі, про їхнє безрадісне життя нараторка висловлює здогад, що «там, на сільських кладовищах, / Кілька рідних могил гомонять до сусідів своїх». В епітеті «рідні (могили)» оприявлено її любов до померлих, а страх і біль викликані знанням про те, що «коріння кущів з кожним літом спускається ближче / У підземний вогонь, до колишніх облич дорогих», що означає для неї необхідність змиритися з їхньою «остаточною» смертю. Причиною суму ліричної героїні є усвідомлення невідворотності смерті й забуття – не лише своїх померлих родичів, а і її самої: «Ми не в силі забути, що скоро, немов павутина, / Обірвуться зв'язки і пороша шляхи замете» [39; 77]. Єдиною її надією на продовження життя є народження нащадків. Отже, фемінінна поетикальна стратегія рефлексії роду може розгортатися в загальнолюдському філософічному ключі в словому полі опозиції проминальності життя – безсмертя в нащадках, збе-

реження пам'яті – її втрати за умови особистої емоційної участі ліричного Я в житті роду – народженні та вмиранні його членів та інших подіях його історії, а також трансляції емпатії, любові до померлих родичів, суму за ними, готовності продовжувати рід народженням нащадків.

Часто в українській ліриці *мотив недолі, руйнації роду екстраполюється на трагедію колонізованої України*. Гендерні відмінності його художнього втілення залежать від багатьох контекстуальних нюансів. Фемінінні елементи виявляються в переживанні трагедії конкретного роду / України крізь призму особистої долі ліричного Я, долі його родичів з наративізованими почуттями емпатії, любові, туги, жалю. У поезіях із циклу «У тім селі» Г. Турелик спогад про померлих родичів (образ яких конкретизований переліком їхніх імен: «Я чую вас, я бачу вас й крізь камінь, / чолом до теплих тулячись імен: / Юрко Андрій Григорій Рузя Анна / і знов Юрко і Катря і Євген...» [478; 140]) корелює з рефлексією роду в загальнонаціональній площині – як нескореного ворогами: «Мій роде, не потурчений спредвіку, / не куплений гонорним шляхтичем...». У такий спосіб у поезії поєднуються фемінінний «голос» – емпатійний, центрований на індивідуальній історії, на переживанні кривого зв'язку й душевної приязні до родичів («чолом до теплих тулячись імен»), та маскулінний – сфокусований на історії країни, на переживанні гордості її нескореністю. У диптиху Л. Голоти «Імена» використано подібний прийом – перелік імен померлих предків, друзів, тих, хто давно пішов у непам'ять: «Чом заклинання – імена шепчу – / Василь... Ігор... Наталія... Тетяна... / І кожне, мов оплавлену свічу, / несучу до серця. І молюсь до рана» [90; 115]. Лише жіночі імена – тих, хто жив і пішов у непам'ять, – закарбовані в поезії Г. Тарасюк з такою самою назвою – «Імена». За допомогою цього прийому транслюються почуття туги, болю, емпатії до конкретних людей, близьких героїні та навіть її незнайомих, бо всі вони – її «рід», її народ, а також її бажання затримати повне їхнє забуття шляхом омовлення їхніх імен – як «молитви», яка «повертає» їх до життя, бодай у її пам'яті.¹⁹

У фемінінному поетичному мисленні трагедія роду (України) конкретизована в *мотиві не-народження, втрати нащадків, українських дітей*. У поезії Н. Шейко-Медведевої «На Сухій горі – Красуля...» метонімічний образ старої хатини експлікує трагедію Лемківщини як позбавленої дітей матері: «Сповита в дикий виноград хатина / чекає сорок років бузька, / що принесе

19 У фемінінному фенотипі, отже, і поетичному мисленні коммеморація (колективне запам'ятовування) більш «персоніфікована», ніж у маскулінному, де вона націлена на зовнішні події, відбиває причетність до спільноти, що їх переживала. Такий висновок випливає, зокрема, зі специфіки его-текстів [367; 297]. Імена загиблих людей, хоча й без прив'язки до власного роду, експресивно насажують мотив тоталітарного геноциду в поезії Вадима Лесича «Катарсис війни». Названо на ім'я померлих родичів, єдиновірців у поезіях Г. Фальковича «Єврейське кладовище», «Хай перед тобою завиню...»: цим прийомом виражені не лише емпатія, любов до них, а й біль за винищене єврейство.

їй лемківча / із України». Рід обірвано, бо нащадки лемків втратили родову пам'ять, «ім'я твоє [батьківщини] забувши заповіди / своїм онукам» [573; 167]. У циклі Г. Турелик «Мандри української душі» різнопланово втілено ідею неприкаяності української душі, позбавленої своєї землі, рідних теренів. У поезії з цього циклу «Дівчинко моя...» образ душі української дівчинки представлений як такий, що не може знайти матір-українку, у лоні якої зможе народитися, адже українці розсіяні по світу, багато з них знищено на північних лісопвалах, а ті, які ще лишилися, – «вбогі духом», тому не матимуть нащадків. Лірична героїня, болісно переживаючи деградацію свого народу, прагне все-таки зберегти його – народити цю дитину-Україну. Мотив відродження України в новонароджених дітях, отже, й утвердження цінності материнства як вітальної сили, що зберігає рід від винищення, прочитуються в поезії О. Слоньовської «Пряно пахнуть весною городи...»: трагедія України ретроспективно оприявлена в мотивах депортації українського села й винищення роду, трагічність смислу яких сконцентрована в деталі згасання немовлят «зі скорботним старечим лицем», відірваних від рідного краю. Опозиційними є мотив повернення на батьківщину («Та мине півстоліття – голос крові поверне нащадків до предківських спадків») та мотив відродження, розгорнутий через образи із семантикою вітального: вагітна жінка, юна яблунька, сад («...молодесенька жінка вагітна, що добілює яблуньку юну в вечірнім саду») [527; 708]. Концептуалізація материнства, появи дитини як вітального стимулу, який дає життя роду, народу, Україні, поглиблена бажанням героїні продовжити «ланцюг» роду, притаманна фемінінній ліричній саморефлексії.

Отже, мотив роду стратегічно важливий для фемінінного модусу художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив, адже: а) пов'язаний з репродуктивним потенціалом фемінінності: лірична героїня відчуває себе «ланкою» родового «ланцюга», прагне продовжувати свій рід у народжених дітях; б) утілює домінанту вітального, бо рід як зміна поколінь потенційно безсмертний, він живий, допоки збережено родову пам'ять. У силу того, що у фемінінній свідомості рефлексія батьків, спогоди про дитинство рідко реставрують негативний едиповий досвід, фемінінна техніка розгортання мотиву роду ґрунтується на вираженні емпатії, любові, ніжності до (померлих) батьків, предків, суму, туги за ними, ностальгії за дитинством. Лірична героїня солідаризується з родичами, намагається досягнути їхнє життя, долю, зберегти пам'ять про них. Така її референційна політика відтінена прийомами опису світлин, звертання до предків / роду, анімізації («оживлення») померлих, персоніфікації предметів-носіїв родової пам'яті тощо. Мотив роду актуалізується в маскулінній ліричній свідомості переважно у зв'язку з обсервацією синівсько-батьківських стосунків в межах ідентифікаційних намірів суб'єкта продовжити справу батька (предків) та частіше спроектований у загальнона-

ціональний вимір. У маскулінній техніці вираження причетності ліричного героя до роду переважає концептуалізація слави предків (часто в протистоянні ворожим силам) в емоційному полі гордості, зятягості, рішучості тощо. Мотив роду в українській ліриці часто розгортається в межах теми колоніальної травмованості України, де доля роду є мікромоделлю національної долі. Фемінінний варіант художнього осмислення цієї теми більше сфокусований на мотиві народження дітей як шансу на майбутнє. Для фемінінного художнього мислення важливішою є індивідуальна історія представників роду, країни, для маскулінного – загальнонаціональна.

Приналежність до роду підкреслена в ліричній рефлексії *власного дитинства*, переважно притаманній фемінінному поетичному мисленню. Дитинство як «ланка» між власним народженням і народженням нащадків є значущим у фемінінному фенотипі, адже увага до виховання дитини, до її потреб змушує родителя (частіше – жінку) звертатися до власного дитячого досвіду. У фемінінній техніці письма концепт (власного) дитинства часто постає метафоричним референтом, наприклад: «Помаранча пахне дитинством» (О. Шалак), «На той покіс впадеш, як у дитинстві» (Г. Турелик «У тім селі...»). В останній з названих поезій асоціативно зіставлений теперішній психічний стан ліричної героїні з пережитим нею в дитинстві: свіжий покіс пробуджує її спогади про дитячу гру, колишні фантазії про козака й коня, пригоди й подвиги [478; 138]. Не лише в поезії Г. Турелик, а й у низці текстів І. Жиленко (зокрема, циклах «Сьоме небо дитинства», «Сніг іде...») ліричний наратив вибудовано так, що ситуації, враження дитинства постають не в ретроспекції, а в реальному часі, що означає їхню важливість для суб'єкта, виражають його ностальгію за дитинством. «Залюбленість» у власний дитячий світ, у дитину в собі і в себе-дитину, як-от: «І тоді я знову осягну / мистецтво повертання у дитину» (І. Жиленко), «В дитинство хочу, там усе моє» (Л. Костенко), «Люблю своє реліктове дитинство» (Л. Голота), – характеризує фемінінну ліричну свідомість. Останній властива також концептуалізація особистої історії, яка починається в дитинстві – зазвичай самоцінному й щасливому періоді життя, тому ретрансляція дитячих вражень і переживань як її складових, зокрема в ліриці, маркує фемінінне (поетичне) мислення.²⁰

Тема власного дитинства розгорнута в однойменному триптиху О. Слоньовської, у змістовому епіцентрі якого – низка спогадів-епізодів, зокрема її перебування дитиною в селі на канікулах, дворових ігор з друзями, першого

20 Часто дитячі враження згадуються у фемінінному наративі побіжно, як-от: «Мого янгола-хоронителя / Покусав скажений собака / з рожевим червцем – / Такого я мріяла мати в дитинстві» (О. Сандига «Лягаю горілиць...»), «Я в дитинстві мріяла про собаку / сенбервера коли чи хоч спанієля...» (Я. Сенчишин «Я сьогодні побачила вас панове...»), однак апеляція до них підкреслює актуальність дитячого досвіду в ліричному вираженні Я-концепції.

кохання. Усі вони цінні для ліричної героїні як історія її особистісного становлення: «А ще нічого не було, а ще / Я бігала босоніж під дощем / І гратися з хлопчиськами в війну / Приходила в розквітлу бузину» («Дитинство») [527; 693]. Крім того, ці епізоди емоційно пережиті нею як такі, що відбуваються в режимі реального часу. У поезії Д. Рудик «Дитинство» теж рефлексується образ власного Я як дівчинки-паливоди: «Здерті коліна святої мучениці. / Невинна усмішка шельми / і ластовиння з копіюку...». Нібито стороння характеристика власного дитячого образу оприявнює часову дистанцію, прожиту нараторкою, однак ця відстороненість долається точним відтворенням свого дитячого подумкового монологу («От кіт дурний, / в гагарині не захотів...») та емоційного стану в один із днів дитинства, що постає через по-дитинному сприйнятті реалії навкільця («На вітрі, що пахне / родзинками і ваніллю, / пастою до підлоги / й підвальною цвілью / простирадла льняні / напинають вірила...») [527; 815]. «З'явся хоч у сні», – ностальгує за дитинством лірична героїня В. Вовк у однойменному вірші, де застосовано той самий прийом, що і в Д. Рудик, – відсторонена обсервація образу «босоногої дівчинки з золотими очима» з ретрансляцією тодішнього дитячого світовідчуття. Такий самий прийом застосований і в поезіях на тему власного дитинства Л. Скирди («Пісенька без слів», «Я у минулому, я з бантом...»), М. Шунь («Дитя зі страшенно здивованим лобом...»).²¹ У поезії М. Ревакович «Як казка» вже без фіксації часової дистанції (опосередковано на неї вказує лише минулий час дієслів) розгортається ситуація гри-фантазії нараторки, яка уявляла росу коштовними камінцями від «ангеліків» і «самого Бога» й мала за мокрий одяг «докірливі погляди мами». Дитинна наївність цієї фантазії не акцентована, отже, уявлення нараторки подаються в тексті як цілком серйозні й реальні. Її «дитинний» статус (що знов-таки зраджує наративну ретроспективу) виражений опосередковано в ситуації залежності від матері, імітації дитячого мовлення («побачу рай або ангеліків»), очудненні світу.

У поезіях Г. Осадко концептуалізована особиста історія, а саме – ключовий для становлення фемінінної суб'єктивності перехід від дитинства до юності. У її вірші «Перші повернення» використано вже згаданий прийом відстороненої обсервації власного образу в тому віці за окремими характерними деталями («Її збиті колінця, її мовчання, її веснянки налиплі...»), що переходить у тонке нюансування психічного стану себе тодішньої («сні її невагомо-вагонні, що ростуть, ніби трави, досі <...> / Зрада / і собі, і діеті – наїстись донесхочу цього літа!» [527; 1012]), включно з еротичними фантазі-

21 Б. Бакула фіксує прийом «отоотожнення суб'єкта з героєм і розміщення його у площині минулих подій, що відбуваються ніби давно, але водночас тут і «зара», «заміни суб'єкта на об'єкт спостереження», що «породжує діалог суб'єкта із самим собою», у поезії С. Майданської [26; 11]. Водночас визначена ним наративна тактика конгруентна фемінінній техніці письма, зосередженій на авторефлексії життєвого шляху, душевних глибин ліричного Я, що зумовлює його статус обсерватора та водночас об'єкта обсервації.

ями після прочитаних книг («Барбарисно-дюшесні цілунки, Гумберт, Лоліта – / ще у книзі...»). У назві вірша актуалізовано мотив повернення – кожне повернення додому після нетривалої відсутності (табір, відпочинок на морі) оприявнює для ліричної героїні її дорослішання, її внутрішні зміни. Водночас концептуальний зміст повернення в цьому творі – повернення у власне минуле, щоб з відстані часу «схопити» ту мить, коли з дівчинки стала жінка. У поезії Г. Осадко у виділених курсивом останніх рядках – *«Перша тиша повернень. Навернень ранкова тиша...»* – саме слово «навернень» вказує на перехід до дорослості. Крім того, концепт тиші (як і мовчання) маркує стан самозаглиблення, «дослухання» до себе ліричної героїні. Його рефлексія, особливо у зв'язку з її переживанням власної історії – не як «ланцюга» зовнішніх подій, а як зміни само- і світоусвідомлення, властива фемінінності, отже, і фемінінній техніці письма.

У назві поезії Г. Осадко «Безголова весна» ретроспективно актуалізовано той стан ліричної героїні, коли раптово пробуджений юнацький гін (що збігся з приходом весни) стрімко змінював її життя, перетворював з дитини на жінку: «Ти не забудеш – як іще місяць тому вишеньки-черешеньки / у шарпеточках білих, у рюшах і бантиках / світили колінцями, / наче зграйка дев'ятикласниць, <...> ? / А потім, потім... / Ті суkenочки білі злетіли у небо – та й на землі опинилися... / Як прапори, покинуті при відступі...» [527; 1012]. Прийомом перенесення власного досвіду дорослішання на узагальнений образ молоденьких дівчат, «вишеньок-черешеньок», підкреслено закономірності переживання цього періоду життя дівчини – із його солодко-страхітливим очікуванням дорослості, надіями й тривогами дівочтва. У маркованому курсивом рефрені – «А потім, потім...» – прийомами недовомовленості, повтору «потім» акцентується тривожно-нетерпляче очікування основних подій жіночого буття – перша любов, випускний вечір, шлюб, вагітність; водночас цим рефреном приведено «в рух» цю жіночу історію, яка, як виражено в поезії, розгортається надто швидко, залишаючи юність позаду. Отже, рефлексія дитинства в контексті особистої історії у фемінінній ліричній свідомості включає омовлення наратором власного дитячого, дівочого досвіду як важливого, виховного – передусім у плані становлення жіночої суб'єктивності. Цей досвід транслюється, зокрема, шляхом імітації своєї колишньої дитинної свідомості, стирання часової віддалі між теперішнім і дитячим світоглядом, через трансляцію / реставрацію власного само- і світовідчуття в тому віці.

Названі прийоми фемінінної техніки відтворення підліткового становлення контрастно відтінює зіставлення з маскуліною репрезентацією тієї самої теми. У поезії Ю. Андруховича «Школа. IV чверть», скажімо, теж реставроване дитяче (підліткове) світовідчуття ліричного наратора, зокрема його незацікавлене ставлення до навчання («повільна мука сьомого уроку»),

фрустровано-зацікавлене – до дівчат («ясний ліхтар колін / Джульетти, що закохана в Рікардо / (у неї завше фото при собі)»). Юнацькі переживання наратора постають як частина його особистої історії: «Що хочуть наші спогади від нас? / Як жити нам без погляду назад?» [13; 34 – 35], але націлені також і на актуалізацію поколіннєвого досвіду (що підкреслено наративною формою «ми»), ще виразнішого в його «Елегії шістдесятих». Маскулінні домінанти має рефлексія дитинства як ланки особистої історії в поезії Я. Павуляка: через образ життєвої дороги, даної в дитинстві, оприявлено бажану ідентифікацію ліричного Я з батьком («Мені в дитинстві з деревця крутого / Нетлінний тато вистругав дорогу»), набуті позитивні маскулінні якості, зокрема наполегливість і завзятість («Тулив її [дорогу] до рота від нестями / І все глодав молочними зубами» [346; 3]). Реставрація (а точніше, міфологізація) дитинства ліричного Я повертає до етапу становлення його маскулінності. Якщо у фемінінному варіанті рефлексії дитинства поширена позиція наратора «я і зараз дитина», то в маскулінній – «я в дитинстві був уже чоловік», хоча загалом маскулінному поетичному мисленню рефлексія дитинства як ланки особистої історії не властива.²²

У маскулінній ліричній свідомості «флешбек» у дитинство вмотивований часом регресивним потягом до любовного возз'єднання з матір'ю. Реставрація «часу далекого» – дитинства – у поезії В. Свідзінського перетікає у спогад про рідну домівку й матір – «молоду» («І час далекий...»). Фіксація ліричним Я власного внутрішнього стану – «...слухаю і забуваю світ» [407; 207] – може бути «скалкою» пригаданого раннього дитячого враження всеосяжності материнського образу (як і в нижче згаданому вірші Ю. Липи – мати – це ще одне «сонце»). У низці поезій В. Стуса спогади про дитинство націлені на реставрацію синівсько-материнської близькості, бажаної для ліричного Я: «Мати. Дитинство. Світ. / Перший рожевий, як пальчики немовляти, / тихий – як коліскова пісня, / і лагідний – як перше на голові волоссячко. / Розтали роки. Час розтав. Лишилось. / Дитинство, як розколотий горіх» («Усе забувається...»), або ще такий ліричний спо-

22 Не здобувають гендерного маркування в ліриці рефлексії дитинства як часу, коли суб'єкт отримав важливий життєвий досвід, усвідомив морально-етичні істини. Саме вони, а не obserвованій власній дитячий образ, становлять смисловий епіцентр поезій Н. Шейко-Медведевої («...Ми співа-ли йому колядки...»), Д. Павличка («Різдво. На столі кутя...»), І. Малковича («Пташина елегія»). Так само не виражені гендерні відмінності ліричної рефлексії власного дитинства, емоційно стимульовані тугою за рідним краєм і вже втраченими рідними: «Ще дід живий. Ще ми малі, / а мама молоді і сильні. / Ще став сільський не обмілів – / Між вербами такий красивий (Н. Поклад «Ще сад є...»), «Кринице мого дитинства, де цямрини дзвонять рано. / Кринице моїх світанків і перших дівочих мрій. / Ти кличеш мене додому...» (Л. Забашта). «Батьки були ще молоді, / ми разом / громадили проміння на леваді / і відливали дзвони сіножаті» (С. Майданська «Ще до схід сонця...»). «Через гори лечу <...> / На кутю, на коляду, / На ковзанку на льоду / На дитинство моє світанкове» (М. Влад «Три слова»), «...а я повертаюся і повертаюся туди – / де когутки буди солодкими і співали» (В. Махно «На Покрову...»). У ліриці емігрантів, зокрема «пражан», ідеалізовано-щасливий час дитинства пов'язано з ностальгією за Україною.

гад: «Коли благословилося на світ / Мені малому, / Коли найперші кроки / Робило карооке хлопчєня, / Йому було відрадно / Бігти в руки / У материні, / Що пахли свіжим хлібом...» («Дитинство»). Часом тяжіння до материнського світу артикулюється надто відверто, як-от «...мужі відлітають в дитинство / щоосені птахами. В далечі сірій / світить їм лоно, колиска та ірій» (В. Кашка «Чисті слова мої...») [194; 85]. Естеріорно-відсторонений ракурс зберігає тут маскулітні інтонації письма, попри виражений смисл здитинєння чоловіка.

Екстеріорний план рефлексії дитинства крізь призму духовної наступності в поезії Ю. Липи «Ланцюг ніжності» менше орієнтований на вираз індивідуального досвіду, та чіткіше оприявнює інтросекцію та архетипізацію батьківських фігуру свідомості дитини за маскулітним едиповим «сценарієм»: «Від самих початків життя, коли пружно в колісці / Ти пнешся до сонця угору, побачиш тоді: / Всміхається разом із сонцем ще сонце – то Мати. / А потім прийде, наче грім і потуґа, до тебе / Згори голос Батька, І в цім ти зростеш і дозрієш, / Дозрієш, підеш і забудеш...». Розкавшись у недооцінці «вантажу любови найбільшого», ліричний наратор усвідомлює обов'язок перед батьками, свій зв'язок з родом на кшталт «товарообміну» ніжності на вдячність: «...серце тремтить: – Буду вдячний! та вже їх немає». Фемінітним елементом свідомості наратора є відчуття себе ланкою, що пов'язує пращурів і нащадків: «Віддай їй [ніжність] мудро, це Бог пов'язав у ланцюг нас, / Від пращурів, прадідів тим обдаруєш правнуків» [263; 17]. У поезії Вадима Лєсича «Дитинство» цей час асоційовано з утраченим раєм, зі споґадом про «тремтливу ніжність матері / і, заколисливу неначе, добрість батька», із власною «автєнтичністю» – «глядімо в образ цей, / як в нас самих» [262:77]. Як і в поезії Ю. Липи, осердям рефлексії дитинства є образ батьків, мотив їхньої безумовної любові. У Вадима Лєсича він контрастує з мотивом самотності-«бездомності» викинутої у широкий та чужий світ людини. «Єдиний образ незабутній» дитинства, «дорога у край далекий, в отчий дім» у його поезії «У забуття поволі тонуть...» набувають особливого цінності за втрати сенсожиттєвих перспектив.

Концептуалізація у фемінітній ліричній свідомості дитинства як щасливої пори відтієнена бажанням повернути її, реставрувати безтурботний дитячий стан, відчути знову турботу рідних, їхній захист, опіку, як у поезії Б. Матіяш:

зґаду ваґиметься дитинство
пий шипшину липу й смородину
а ще каліну
жодних антибіотиків
вона притулятиме долоні до мого чола

її разом зі мною болітиме
а може навіть більше <...>
тато тоді шукав помаранчі та мандарини («Пожежа») [527; 1120].

Така мотивація повернення в дитинство зраджує інфантильність ліричного Я, наративізація якої маскулітності не властива. Фемінінна техніка реставрації дитинного позитивного само- і світовідчуття (адже для фемінінного фенотипу дитинство є менш конфліктогенним) експлікована в поезії Я. Сенчишин у мотиві «пошуку» себе, віднайдення власного Я «під шарами ер» дорослого життя: «Деколи з'являється / бажання побавитися / в археологів / тоді починаємо / шукати себе / під шарами ер / у скелі часу / знаходимо / розгублені очі / покинутих ляльок / лисенят з відірваними / голівками / зачитані книжки / написані і ненаписані / вірші...» [527; 852]. Атрибути «ери» дитинства: очі покинутих ляльок, лисенята, книжки тощо – репрезентують утрачений, але важливий для особистої історії героїні час. Його ретроспективне осягнення необхідне для *пізнання власного Я та самозаглиблення*, що, як зазначалося, притаманні в більшій мірі фемінінній психіці. Осягнення власної суті крізь ретроспективну призму дитинства виражене в поезії О. Забужко: «Мов дзеркальце заднього огляду, образ дитинства / Рукою направ – і наведений промінь схопи». Дитинство ніби «віддзеркалює» сутність героїні. Її нинішнє Я спостерігає за своїм же, дитинним, зв'язується з ним, взорується на нього: «Ця мудрість твоїх чотирьох з половиною літ: / Там дівчинка стягує брівки – вдивляєшся в неї / Жаждиво, мов ждеш на підказку...» [150; 140]. У спогадах про дитинство, як і в спогляданні дзеркального відображення, реалізується фемінінна психо- й поетостратегія самозамилування як нарцисичного осягнення власної суті.

Лірична героїня подумково реставрує власне дитинне Я ще й для того, щоб повернути життєві перспективи, про які мріялося в дитинстві, як у поезіях Л. Палій («даремно шукаю / малу дівчинку / з білими косами», «так часто згадую / забуті іграшки дитинства», «Майбутнє стоїть білою стіною, / на якій пишу свої мрії. / Не стало тільки різнобарвних олівців» («У дзеркалі летить час») [349; 47]), О. Луцевської («Якщо в мене є дві душі – / вони обидві мені чужі <...> / а третю вигадую / бо третя втрачена / в третьої були сині очі / й біляві кіски» («Асоціація») [527; 1099]), К. Онішук («Дівчатко приходять, буде містки, / мов пазли зі спогадів, <...> Зістарена жінка по той бік Землі / безтямно махає чужому атолу, / куди не причалять її кораблі» («Купеля. Спротив прозрінню») [302; 14]). У фемінінній ліричній свідомості власний світлий, чистий дитячий образ концептуалізується як «інший», «утрачений», але бажаний, бо «справжній». Емоційне поле його рефлексії – ностальгія, сум, розчарування, ніжність. Фемінінне забарвлення здобуває ретроспекція

дитинства, відтінена сумом через прожитий вік, утрачену молодість, наприклад, у поезії Т. Зарівної «Це дуже поєднує...», Т. Севернюк «До брата».

Ностальгійна рефлексія власного дитинного світовідчуття зафіксована й у низці поезій І. Малковича, зокрема «Зближалося на тридцять літ...»; ліричний герой, який акцентує свій рубіжний вік між юністю й зрілістю, ще не остаточно розлучився з дитинством («Лиш золото дитячих снів / ще па-вутинилось по стелі: / (понавивпалюєм човнів, / поналаштуєм корабелі!...)»), але болісно відчуває втрату хлопчачого захоплено-зухвалого світовідчуття («У зборсаних, сп'янілих снах / дитяче вивітрило серце» [280: 45]). Однак попри фемінінну техніку реставрації власного дитинного світовідчуття, у цій поезії акцентовано не власний дитячий образ, а фантазію та гру в корабельну подорож, що віддзеркалюють інструментальну доміанту маскуліної психіки. Фемінінний прийом ретрансляції дитячих вражень «у реальному часі» зафіксований у поезії «Хованка» І. Малковича, присвяченій сестрі як «спільниці» пережитого дитинства. Набутий з нею разом дитячий досвід ліричний наратор ретроспективно відтворює і в першій поезії його циклу «Все поруч», ностальгуючи за дитячим відчуттям світу як свята, як таїни. В інших трьох поезіях цього циклу реставрація дитячих спогадів ліричного героя оприявнює віхи його особистої історії, основним «сюжетом» якої є становлення маскуліності та повернення до материнських «витоків». Перебільшена роль споминів і вражень, страхів і фантазій у формуванні особистості ліричного героя циклу І. Малковича референтна фемінінному фенотипу, однак акцент на діяльності, у яку включений герой (свято Меланки, рибалка з татом), а не на його дитячому образі – маскулічний елемент у його текстах. Отже, гендерні нюанси реставрованого в ліриці дитячого досвіду оприявнюються контекстуально. Дитинство концептуалізується переважно як щаслива пора завдяки синтезу таких евдемонічних стимулів, як турбота й захист батьків, родичів, комфорт рідної домівки, відкриті надії й перспективи юного віку та переживається в емоційно-почуттєвому спектрі туги, світлого суму, ностальгії, радості, задоволення, умиротворення. Позитивізація періоду дитинства в ліриці зумовлена підсвідомою репарацією материнської фігури (родина, хата, батьківщина входять у материнський «простір»), бажаною і для маскулінного, і для фемінінного фенотипу, але більшу свободу її наративізації з указаних вище причин має останній.

Фемінінна стратегія обсервації власного Я в дитячому віці, віх становлення своєї особистості реалізується в ліриці в описі наратором власних дитячих світлин, як у вже згаданій поезії Б. Матіяш «Родина». У поезіях Н. Шейко-Медведєвої «Стара знімка», Л. Кульбак «Перша пам'ять» лірична нараторка реставрує свій психічний стан періоду дитинства, зокрема в ситуації перед фотографуванням з родиною, як видно, натхнення спогля-

данням старої світлини. Крізь призму фотооб'єктива вона осягає і власну сутність, історію, життєве призначення, долю. Фотооб'єктив як аналог власної пам'яті є способом «відстороненого» погляду на себе, що стимулює об'єктність і нарцисичність, властиві фемінінному фенотипу. Крім того, «відсторонена» обсервація себе здійснюється крізь призму прожитого часу – від дитинства до дорослого стану.

У поезії Н. Шейко-Медведевої «Стара знімка» в смислового епіцентрі – власне Я ліричної героїні, що підкреслено мотивом обсервації свого виду, своїх емоційних реакцій у ситуації фотозйомки в дитинстві. Власне Я рефлексоване на тлі родини – красивих і закоханих одне в одного батьків, непосидючого брата, зображених з любов'ю, ніжністю, легким сумом крізь призму часу («тоді», у дитинстві, і «зараз»), що в підтексті акумулює смисл – «були» і «немає». Центрація на власному Я в поезії зумовлена прагненням ліричної героїні зберегти пам'ять про родину, але також осягнути свою життєву «програму», виток якої – у тій давній смішній ситуації фотографування: на відміну від брата, який «ся кривит, копа каменн...», бо нудиться в місті, хоче втекти в гори та буде й далі «втіков <...> до риб, до грибів, / до буйних вітрів», вона змушена терпіти й підкорятися («Я ся змирила, бо файні вбрана, / й жеби тато ся не погнівов» під час пам'ятної фотозйомки), чекати, але не діяти, «...тлумити буду свої жаданя / то для когоси, то для чоґоси» [573; 217 – 218]. Особиста доля – найважливіша для ліричної героїні поезії «Стара знімка», але вона зумовлена її найближчим оточенням. Увесь світ для неї сконцентровано в ній самій та в колі її родини або ж пам'яті про неї.

У поезії Л. Кульбак «Перша пам'ять» зафіксована вже описана нарративна тактика: героїня пригадує ситуацію фотографування з братом у дитинстві, крізь призму якої рефлексує власне життєве призначення. Наратив у поезії, як дитячі спогади, як напівзабуті фотознімки, фрагментаризований. Передусім у ньому акцентується неприязнь братика (його ставлення передане невластивою мовою в дужках: «фотограф вціляє на тебе, на братика *(щоб її зроду не знати)*») (тут і далі курсив Л. Кульбак). Збереження в пам'яті нараторки цього епізоду, імовірно, через образу на брата, яка ще й досі болить, підкреслює його важливість у її особистій історії. Однак більш значущою в поезії є рефлексія зародження власного поетичного таланту: «перші вірші» пов'язані з «першою пам'яттю», тобто породжені особистою історією, родинними стосунками, дитячими враженнями. Фемінінна техніка обсервації власного Я «з віддалі» часу та фотооб'єктива реалізована в поезії Л. Кульбак через звертання / розповіді до / про себе в другій особі: «ти – зайченятко, а може, крильчатко *(війти це не знаси)*, / тебе підсадили на стільчика, що на причілку між вікнами / *(тихо це, сторожко)*» [527; 218]. Таким способом оприявлено таку рису фемінінного фенотипу, як контамінація збереженого в пам'яті дитячого

досвіду з набутим досвідом материнства: лірична героїня звертається до себе часів дитинства ніжно, турботливо, як до власної дитини, емоційний стан якої вона глибоко відчуває.

У поезії М. Влад, як і в поезії Л. Кульбак, спогади ліричної героїні про дитинство корелюють з її усвідомленням себе як поетки: «Білий папір повертає мене в дитинство: / Печена картопля, жовтий луг від листу, / Рублена хата з добрими вікнами, / Мальви...» [57; 137]. Образ «білого паперу», тобто аркуша для писання, стає «відправною точкою» обсервації власного дитинства як початку життєвої історії. У ній актуалізовані не так зовнішні події, хоча й загадана війна, як образи близьких нараторці людей – матері, батька, коханого, які для неї і є її «батьківщиною» – її Карпатами. Для ліричної героїні її творчий дар та особиста історія, передусім дитинство, конгруентні, бо виокреслюють її сенсожиттєву «матрицю». Рецепція власного дитинства як витoku індивідуальної історії, її осердя – поетичного дару, можна підсумувати, пов'язана з притаманними фемінінності завищеною оцінкою приватного, особистого, родинного, схильністю до самозамилування, реставрації інфантильного світовідчуття, ностальгії за батьківською опікою в реалізації експресивно-комунікативної активності фемінінного фенотипу й кореспондує з фемінінною стратегією художнього осмислення власної сенсожиттєвої перспективи. Рецепція власного дитинства в ліриці активує інфантильні шари свідомості й, «повертаючи в дитинство», дає задоволення. Водночас «оприлюднити» тугу за інфантильною безтурботністю й беззахисністю в тексті можна лише фемінінними прийомами письма.²³

Отже, у рефлексії наратора власного дитинства в українській ліриці як: а) зв'язку з родом; б) «ланки» між власним народженням та народженням нащадків; в) важливого періоду становлення власної особистості, її сенсожиттєвих орієнтирів; г) найкращого, але пройденого періоду життя – помітні гендерні нюанси. Рецепція власного дитинства в різних функційних модулях – від використання вказаного концепту як метафоричного референта до цілеспрямованої рефлексії власного дитинства як особистої історії, як втраченого «золотого віку» – притаманна фемінінній ліричній свідомості. Фемінінні прийоми розгортання цієї рецепції – обсервація власного дитячого образу.

23 У поезії Л. Кульбак «Два кольорові» лірична нараторка, ностальгуючи за світом дитинства, наповненим фантазією, іграми, «легенькими у роками» першої любові – тобто, «двома кольоровими», констатує: «... помітно до іншого полюса хилилось, дитинства не посоромлячись / (а нашо його соромитись, хіба ми коли зустрінемось?)» [527; 217]. «Інфантильність» фемінінного наративу виражена в «прийнятті» власного дитинства, у готовності ідентифікуватися з власним дитячим образом, як у поезіях М. Влад («... гарно так іти мені / За руку із дитинством...») («У світ»). Я. Сенчишин («Себе побачиш у траві / завжди дитиною» («Ти плакала в різдвяну ніч...»)), Г. Осмоловської (Люди – радісні. Я – мала...») («Ну а раптом його не вистачить?»)). Акцентуація дитинності ліричного наратора в поезіях В. Кашки («А мені ще й на розум не сялось» («... білка в колесі...»)), Т. Федюка («Немов не був ніколи молодим, / а все дитина» («Неначе не було десятик літ...»)) корелюють з фемінінною технікою письма, хоча стимульовані не ностальгією за дитинством, а іншими психічними чинниками (синдромом Пітера Пена).

«вживлення» у власну дитинну свідомість, трансляція її в режимі «реального часу», реставрація колишніх психічних станів як віх особистісного становлення, самоідентифікація з дитиною тощо. Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії власного дитинства реалізується часом і в ліриці чоловічого авторства, де модифікується в плані: а) мотивації «флешбеків» у дитинство (маскулінними стимулами є прагнення відновити материнсько-синівську єдність, а також уникнути непосильних вимог, поставлених суспільством перед маскулінністю, що спонукають відмовитися від неї на користь інфантильності); б) предмета реставрації: не власного дитячого образу, а гри, фантазії як дитячої діяльності. У поезіях подібного змісту в різний спосіб поєднуються елементи маскулінного та фемінінного поетичного мислення та техніки письма. Про окрему маскулінну стратегію рефлексії власного дитинства в ліриці не йдеться. Прерогатива концептуалізації дитинства у фемінінному поетичному мисленні актуалізує домінанту вітальності.

Пріоритет родинного, приватного, особистісного у фемінінному фенотипі зумовлює завищену оцінку не лише дитинства як вихідної ланки власної історії, а й інших її не менш важливих ланок – любовних взаємин, шлюбу, материнства (про пріоритет останнього йшлося вище). Любов є сильним сенсожиттєвим стимулом для фемінінного фенотипу, відповідно й *інтеріорна рефлексія любові* як важливої події, як досвіду, визначального в житті, закономірна для фемінінного поетичного мислення, відображеного в українській ліриці ХХ століття.²⁴ Сенсожиттєва цінність любові оприявлена в рядках поезії Т. Севернюк («Лякають всі, що світ цей щезне, / А я люблю, люблю тебе» («Так в світі доброго багато...»)), М. Влад («Я без кохання зовсім посивіла б, / Забула б неньку й мову полонин»), І. Новіцької («...але ти без любові не зможеш ніяк існувати» («Весна. ПривАт із пекла»)). Заради любові згоджується на будь-які випробування героїня поезії Т. Зарівної («Яка весна! Холодний подих щастя...» [155; 57]), К. Калитко («Приречена я тебе / кохати / якою би вуличною лайкою це не пахло / Кохати кохатися / з того чи іншого приводу» («Столиця вітру» [190; 92])).

24 Ще С. де Бовуар зазначала, що слово «любов» має різне значення для чоловіка й жінки й стає причиною багатьох непорозумінь між ними. Порівнюючи інтимні цикли Г. Світличної «Карби сонячного серця» та І. Гнатюка «Різьба золотої тіні», Г. Гордасевич слушно спостерігає особливості жіночого (фемінінного) переживання любові, відбиті в циклі Г. Світличної, серед яких: «все життя жінки – це тільки чекання любові або, звичайно, сама любов», «жінка, якій ні разу не довелося пережити почуття кохання, вважає своє життя змарнованим», «коли до жінки приходить любов, вона вірить, що це навіки», «жінка, покохавши, не мислить себе окремо від коханого, і тому розлука для неї значно важча і болочіша», що засвідчено переважанням займенника «ми» [95; 55, 56, 58, 62]. Усі ці психічні відмінності переживання любові відбиваються на фемінінному життєвому профілі й широко реалізуються у фемінінній ліричній свідомості. Г. Гордасевич переконана, що «різниця між чоловіком і жінкою не обмежується анатомією і фізіологією, вона сягає і найглибших глибин психіки, і ніяка емансипація, ніяка юридична рівноправність не в змозі відмінити закони природи» [95; 56]. Важливо, що такого висновку вона дійшла задовго до появи в українській гуманітаристичній гендерного дискурсу.

Серйозність любові у фемінінному фенотипі, як зазначалося в розділі 4.2., пов'язана з проєкцією на коханого едипової любові до батька, що закономірно зазнає фрустрації. У фемінінній ліричній свідомості завищена оцінка любові ліричної героїні-жінки часто протиставлена її недооцінюванню з боку чоловіка й відтінена образою на нього та мазохістським себезалінням. Любовна емоційна домінанта інтимних стосунків жінки зумовлює її прагнення закріпити їх у шлюбі, на відміну від чоловіка, більше орієнтованого на сексуальне задоволення [32: 302]. Протиставлення серйозності любові ліричної героїні та чоловічої легковажності поширене в поезіях С. Йовенко «Волелюбність», «Фрази», «Дисонанс», К. Калитко «За кавою йшлося про буденне». Вони змістовно зближені акцентом на різному ставленні ліричної героїні-жінки до любові як до основного смислу її життя, навіть попри розлуку, та її обранця, який недооцінює силу любові жінки, не поділяє її розуміння любові, має, крім любові, інші життєві пріоритети, зраджує її.²⁵ У дитиху Г. Крук «Дорогою на вокзал» змодельовано ситуацію розлуки коханців після сварки, у якій розбіжність їхніх оцінок пережитих любовних взаємин виявляється через контрастні за змістом внутрішні монологи: жінка позитивно оцінює любов і прагне відновлення стосунків («кілька років польоту, кілька місяців щастя, / кілька днів кризи і сварку, яка вже в минулому»), а чоловік – негативно, прагне позбутися любовного «поневолення» («кілька років висіння в повітрі, / кілька місяців – як у хворобі, / кілька кризових днів / і нарешті, нарешті – свобода») [295; 128]. У названих поезіях відмінність ставлення чоловіка й жінки до любові увиразнена змодельованими ситуаціями, діалогами, не-власне-прямим мовленням персонажів.

У ліриці (від 1980-х років) декларується також і протестна відмова від серйозних любовних переживань, які «поневолюють» ліричну героїню: «Стрілятих чи плакати? / Ні. / Тасувати свої почуття одночасно цинічно й невинно...» (В. Стах), «Любов не триває – вода з решета, Химера, / Вичитана у когось (по-моєму, у Бодлера)» (О. Луцишина), «Нагальна потреба любити також минеться – / Береш себе у кулак. Затискаєш в зуби» (Н. Дьомова).

25 Є. Глівін зауважує, що «чоловік думає про справу так само багато, як жінка думає про чоловіка». Маючи широке коло спілкування поза межами інтимного зв'язку, він менше емоційно залежний від нього [175: 245]. Зацикленість жінки на любові до партнера, за О. Корабліною, веде до її самозречення, присвяти йому себе й свого життя, що може скласти весь сенс її існування. Для чоловіка любов здебільшого є лише частиною його життєвих устремлінь, основний же смисл життя він шукатиме в опануванні зовнішнього світу, у реалізації власних амбіцій [224]. Розбіжність поглядів на любов ліричної героїні та її коханого відображена й у мініатюрі російської поетки В. Павлової: «Он: – Когда тебя нет, мне кажется, ты просто вышла в соседнюю комнату. / Она: – Когда ты выходишь в соседнюю комнату, мне кажется, тебя больше нет». У ній оприявлено страх ліричної героїні втратити коханого, її перебільшену оцінку любовного зв'язку. Тема невідповідності очікувань від любові жінки й чоловіка художньо осмислена в романі «Щоденник страченої» М. Магіус, вона різноаспектно наративізована у внутрішніх монологах, проілюстрована поведінкою героїв романів «Маг», «Башта з чорного дерева» Дж. Фаулза та ін.

У поезіях О. Слоньовської, зокрема «Знаю: Ти просто обмовився...», «Сніги перейшли і зійшли...», «Ти не найкращий!...», «Вихолоне недопита кава», транслюються переживання ліричної героїні розчарування в коханні, зневаги до чоловіка, її готовність жити без любові. Однак щирість відмови від любові в названих поезіях сумнівна, бо в декларативному тоні відчутні душевний біль і туга. Крім того, концептуалізована відмова від любові лише підкреслює серйозність цього «самоцензурованого» почуття у фемінінному поетичному мисленні.

Серйозність любовних взаємин як важливого життєвого досвіду відтінена *мотивом самовтрати*: лірична героїня готова «розчинитися» в коханому, підкоритися йому духовно й тілесно, улягати перед ним, як у поезіях О. Забужко («Ви колір дали моїм думкам, а образам тіло» («...А все-таки я Вас любила, любила, любила!») [150; 132]), М. Матіос («Хапайся за полу / Цього золотого чоловіка, / Що тебе так легко недорікою / Робить...») («Злодійко!...») [284; 258]), Г. Петросаняк («Я впадаю в залежність від твоєї присутності» [354; 28]). Мотив самовтрати-у залеженні тісно пов'язаний з *мотивом жертвності*: власне, утрата себе інтерпретується як добровільна й бажана офіра коханому. Не хоче жити без коханого, готова піти за ним у смерть лірична героїня поезій Лесі Українки, змістовно присвячених смерті С. Мержинського («Твої листи...», «Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти...», «Все, все покинуть...», «Калина»). «Сама зйду на вогнище», – запевняє коханого лірична героїня С. Жолоб [142; 44], закликаючи його не гаятися «зі стратою» й переконуючи у своїй готовності померти, що можна прочитати як розгорнуту метафору терпіти душевну муку осуду, розлуки, втрати власного Я. «Візьми моє серце, коханий», – пропонує і лірична героїня поезії В. Малишко «Якщо смерть біля тебе стане...», готова до безвідплатної жертви власним життям, гіперболізуючи свою відданість. У ліриці М. Кіановської виражено прагнення жертвовно віддатися коханню душевно й тілесно попри біль і втрати, наприклад, «...Я у собі відстоюю світ, / Щоб ти його пив, просто з тіла мого...» («У світі моєму лиш ти не належиш мені...» [207; 69]). «Любити тебе – неначе іти по цвяхах» – так розпочинається її поезія, у якій метафорично закодоване переживання любові як душевного трему («Як серце, тріпоче птах»), як тихого, непомітного служіння, як довічного колообертання жінки, як планети-супутника, навколо чоловіка («Щоранку зйду – і тихо зайду надвечір», «росою присяду тобі на плечі»), як прагнення страти («Лиши мене так, тільки сонце з-під серця вийми» [207; 45]), що корелює з розглянутим вище мотивом любові-до-смерті.²⁶ Лірична героїня

26 Репрезентативні для фемінінної ліричної свідомості жертвність, самовтрата в коханні оприявнюють мазохістський відтінок інтимних переживань особи, наслідком якого, за Е. Фроммом, є «відмова від своєї цілісності» й неможливість «вирішити проблему життя», зокрема її у креативній діяльності [517; 31]. Переживання любовного почуття в маскулінній ліричній свідомості, навпаки, буває відтінене амбітним самозвеличенням – це видно із самих лише назв поезій В. Сосюри («Так

М. Кіяновської часто переживає любов як самовтрату, самозречення, служіння, «хрест», що вмотивовує контамінацію любовних та релігійних переживань, як, зокрема, у її поезіях збірки «Дещо щоденне».

Серйозність любові жінки, її готовність до самовтрати виразно оприявнюються в *ситуації розлуки*, що проблематизована у фемінінній поетикальній рефлексії любовних взаємин. Для фемінінного фенотипу (і поетичного мислення) розлука є болісним випробуванням, що загрожує самотністю, знеціненням власної жіночності, крахом життєвих устремлень. Трансляція таких переживань у широкому емоційному спектрі характерна для фемінінної техніки письма. У психічному стані ліричної героїні поезії Г. Чубач «Цілюю посмішку твою...» переважає розгубленість, зумовлена втратою сенсожиттєвого «центра» – її коханого: «Розгублено стою – / Усі стежки мої зійшлися. / Усі дороги мої – тут». Лірична героїня, страждаючи («А я – поплачу, посумую») і покоряючись долі («Я зупиняти не посмію. / Ну що ж? Іди!»), ніжно любить свого обранця («Я – не довлею щасливу мить, / Я тільки посмішку / Цілюю...» [527: 316]), що цілком корельное з фемінінним «сценарієм» любовних взаємин. Упевненість ліричної героїні С. Жолоб у поверненні коханого після розлуки в поезії «Із серця вирвеш, проклянеш...» віддзеркалює переважно силу її власної любові, її мазохістську готовність до нових любовних випробувань: «... тобі судилося плити лише до мене звідусюди, / і знов питати, чи люблю, і знов нестямитись в прокльоні, / і серцю завдавати жалю, і кров стирати із долоні» [142: 49]. Ностальгія за коханням, що лишилося в минулому, супровідні сум, туга, жаль, біль – основна емоційна тональність фемінінного переживання розриву любовних взаємин у ліриці.²⁷ Ситуація розлуки у фокусі фемінінної ліричної свідомості кореспондує з мазохістською пролонгацією почуття любові до вже відсутнього обранця. Для маскулінного поетичного мислення ситуація розлуки менш проблематична, іноді в художньо змодельованій ситуації розриву з коханою оприявнене бажання звільнитися від взаємин з нею задля збереження «свободи», транслюються зневага, гнів, утома (маскулінна психічна мотивація розлучення розглянута в розділі 4.1).

Фемінінна стратегія рефлексії любові та розлуки домінує в ліриці останніх десятиліть. У поезії К. Калитко експозиційна фраза-рефрен «любов болить» відкриває довгий ряд асоціативних порівнянь любові-страждання з фізичним болем («Любов болить / як нелікований роками / зуб мудрості»), із ситуація-

ніхто не кохав...» (перебільшена сила цього почуття й у його поезії «Якби помножити любов усіх людей...» та ін.), М. Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один...» та ін.

27 Така емоційна тональність переважає в ліриці жіночого авторства: Г. Крук «Плакала жінка...», «Кохання на відстані», «Тримаєш на прив'язі жінку...», О. Руди «Діалогія», М. Ревакович «Подерті пісні», Я. Сенчишин «Чуже місто», М. Матіос «Із днів спогадів», Г. Осадко «Господар повертається», «Колами по воді» та ін. Ситуація розлуки з коханим інтерпретована як серйозна сенсожиттєва криза в поемі-лісті О. Зибужко «Постскрипtum» та здобуває романне осмислення в її «Польових дослідженнях з українського сексу».

ми покинутості, неприхищеності, безповоротності втрати. Духовний зв'язок ліричної героїні з відсутнім обранцем не переривається в розлуці, тому вона відчуває його стан на віддалі: «прокидаюся поночі / навпомацки знаходжу нерівний пульс:/ десь далеко / на іншому краю землі / тобі наснилося щось тривожне». Мотив любові-до-смерті розгортається у фінальних рядках поезії – «любов мусить боліти / і лише за вікном / конвульсивно б'ється вербова гілка / зелена й рівна / як прощальна стрічка кардіограми» [190; 91]. Просякнута почуттями болю, суму, меланхолії, туги, ця поезія К. Калитко віддзеркалює суто фемінінне переживання нещасливої любові як страждання й водночас задоволення, як способу й сенсу життя.

Любовне бажання ліричної героїні поезії І. Новіцької «11,12» бути поряд з коханим попри розлуку: «Тепер тебе бачити – ось єдине що треба мені / оце одинокє про що у бога проситиму», – оприявнює її душевну залежність від обранця, завищену оцінку любовних стосунків, ретроспективу яких широко розгорнуто. Емоційною домінантою поезії І. Новіцької є ніжність, виражена в ласкавих визначеннях обранця – «мій воїне світла, диво моє психоване», а також мрійх-бажаннях ліричної героїні – «торкатися вуха / квіткою мати-й-мачухи / що сонцем розквітла в волоссі твоєму мідному» [527; 1059]. У поезії Н. Пасічник «Портрети» шквал переживань болю, ніжності, суму, надії, розпачу, спричинений ситуацією розриву ліричної героїні з коханим, кризою їхніх любовних взаємин, віддзеркалює особливості фемінінного фенотипу: завищену оцінку кохання («я кохаю тебе, я втрачаю усе, окрім слів, / непромовлених нами...»), потребу в ньому («о скажи мені зараз ці світлі слова про кохання»), спробу утримати в пам'яті, відродити колишні взаємини («останнього літа проявлені знімки – крізь сон / виводиш рукою знайомі ще риси обличчя / прощального танцю чи кроків прощальних півтон»), глибоку саморефлексію, виражену в деталях сну, спогадів, споглядання світлин, щоденника, в асоціативному зближенні любовного болю й смерті («...хай натягнута відчаю нитка / уповільнено вріжеться в ніч мов у шию тонку» [483; 149–152]). Подібна емоційна палітра та стратегія її поетикального вираження зафіксовані в низці інших поезій Н. Пасічник, зокрема «Сьогодні чи завтра...», «Довга дорога додому...», «Портрети доби Ренесансу».

Із мотивом розлуки у фемінінній ліричній свідомості корелює *мотив чекання на коханого*. Зосередженість на власних глибинних переживаннях, несміливість, невпевненість, об'єктність, властиві фемінінній психіці, умотивовують пасивну – очікувальну – позицію у взаєминах,²⁸ відображену й у ліриці. У поезії Л. Скирди «Вночі, коли погас овал вікна...» фемінінна «фі-

28 Гендерними стереотипами, ґрунтованими на особливостях фемінінного фенотипу, закріплена пасивна позиція жінки в любовних стосунках. С. де Бовуар говорить про приреченість жінки чекати – дорослішання, любові, обранця, материнства, щастя, розвиваючи в собі пасивність, мрійливість, відмовлятися від суверенності власного Я [40; 275, 290].

лософія» чекання (а не дії) наративізована в рядках: «...а може, вищий сенс / Людського існування у чеканні? / Чеканні свята, дива, забуття, / Любові плоду з дерева життя, / Й очікування подиху останнього?!». Та сама філософія – у її «Елегії чекання»: хоч героїня «втомилась все життя чекать», та «ця печаль – найбільша ласка долі» [418; 40]. Прості життєві радості, любов і смерть постають у віршах Л. Скирди ключовими сенсожиттєвими стимулами, а власне життя є «чеканням» на них (навіть дебютна збірка поетеси 1965 року названа «Чекання»). Лірична героїня поезії О. Степаненко «Кардіограма» ідентифікує себе з Пенелопею, символом жіночої вірності й довготерпіння: «Я щоранку вив'язую місто заново і / розпускаю в сутінках як і вчора <...> / де його корабель із туману господи?...» [527; 944]. Розлука для неї є досвідом «причетності і розділення» відповідно до притаманного фемінінності прагнення зберігати стосунки й на відстані. Мотив чекання (кохання, зустрічі з обранцем, реалізації жіночості й под.) скорельований у поезіях С. Майданської («Сольвейг», «Лист 24» та ін.) з мотивом вірності в сенсожиттєвій зорієнтованості на любов як найвищу цінність. Тонко нюансоване переживання розлуки з коханим ліричної героїні Г. Петросаняк. Її тривале чекання на обранця, якого «так довго не було, що схили / надій позаростали чагарями», деактуалізувало і її почуття ревності, і надії на щастя («Тебе так довго не було, що сотні / слів за невірність я репресувала» [354; 41]), але не саме кохання, плекати яке стало ледь не смыслом її життя. У диптиху Т. Мельник «Чекання» наївна сила (сила наївності?) чекання жінки порівнюється з дитячою: «так чекати уміють / тільки маленькі діти... / з усієї малечої сили / тягнуть важкого стільця / до підвіконня і кажуть, / що прийде ВОНА / чи...ВІН?» [527; 984]. Отже, потреба ліричної нараторки бачити коханого не менша, ніж потреба дитини в матері: виділені графічно займенники у виразнюють цю паралель, а трикрапка перед «ВІН» лише акцентує її внутрішнє напруження, силу її почуття.²⁹

Завищена оцінка любові, романтизація сексуальних взаємин, що ведуть до зацикленості на особі партнера, зречення власного Я у фемінінному фенотипі, зумовлюють і більший страх самотності, зради й розриву стосунків – передусім через загрозу втрати життєвого сенсу. Наративізація *самотності внаслідок відсутності комунікативного кола* (передусім об'єкта любові, родини, дитини) характерна для фемінінної техніки письма. Переживання цього стану визначає тематику більшості зрілих поезій Н. Лівницької-Холодної. Знає про самотність і М. Тарнавська: це і невесела «мудрість ранньої зрілості», пов'язана з втратами й розчаруваннями, але також і творче усамітнення

29 Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії любовних взаємин, зокрема чекання на коханого / кохану, виразляє поезію О. Коверка: «Ждатиму, / Шукатиму твоє лице / У самоті / За параваном білих сліз, / У пориві / На хрещених стовпах землі, / У ніжності / На чорному шовку постелі, / У жертві / На дві хвилинові і болю» («Чекання») [14; 273]. Виразно фемініні – залежність наратора від любовного зв'язку, його готовність чекати, жертвувати собою, вираження його почуттів самотності, болю, суму, ніжності, тривоги.

в ілюзорному храмі власної душі, але також – і смерть, адже «чорна вуаль, що зависла на найрідніших душах», роз'єднує назавжди («Три відміни») [458; 22]. Однак не лише біографічні обставини життя поета-емігранта провокують зізнання в самотності. Лірична героїня Л. Голоти також відчуває себе в комунікаційному вакуумі, переживає сум, нудьгу, однак знаходить позитиви в самотності, передусім можливість самозаглиблення:

Я тут одна. Ніхто мені не пише.
 Пейзаж осінній мружитья з вікна.
 Я не самотня. Просто я одна,
 Я гостя самотності і тиші [90; 99].

У цьому самозапереченні протиставлені стани самотності й самотності як стани «без когось» та «наодинці із собою», де останній прийнятний і потрібний ліричній героїні – «Ну, самоткуй же, серце, досхочу!». У зв'язку з переживанням самотності в поезії актуалізовано й мотив проминальності життя: «Вдивляюся у лінії долонь – / Чи довге ти, моє життя осіннє?». У такий спосіб підкреслено сенсожиттєву значущість комунікативного кола для ліричної нараторки й вмотивовано її рефлексію перспективи власної смерті через його втрату. Актуальні в поезії Л. Голоти прийоми фемінінної техніки письма: сенсожиттєва проблематизація самотності, самозаглиблення, вираження настроїв ностальгії, меланхолії, нудьги, туги, суму, проєкція психічного стану наратора на річні сезони – визначають гендерну специфіку розгортання інтер'єрної рефлексії самотності й у поезіях С. Йовенко («Лише дивитися, як падає сніг / віч-на-віч із собою, із зимою... / Лише стояти мовчки у вікні, / забутому і тишею самою» (назва за наведеним рядком) [184; 107]), О. Забужко («В ту зиму в мене не було життя – <...> В ту зиму я була цілком сама, / у проміжку між двох мужчин...») («Тридцять зима») [150; 270]), І. Жиленко («...ридають глухо й безконечно / зі мною поряд / тиша і самотність?») («Коли остання сонячність на платті...») [140; 28]).

У поезії «Листопад» Н. Білоцерківець винесена в назву номінація осіннього – «найдепресивнішого» – місяця, часто асоційованого із занепадом життя, омертвінням світу, кінцем вегетативного сезону, зумовлена переживанням утраченого кохання, особливо загостреного щосесені («це ТА пора» – виділення шрифтом підкреслює її доленосу важливість для ліричної героїні, бо тоді відбувся її розрив з коханим, і завмирання природи щороку той біль реставрує). Пейзажні деталі листопаду (дощ, темінь, безлюддя) у поезії виступають тлом вираження психічного стану героїні, де домінують втома, неприхвищеність, душевна дисгармонія, емоційно конкретизуючи її стан самотності: «...в самотності додому ідучи, / і парасолю в мокром дощі / на-

томлено піднявши над собою», «там поволі / в самотності я двері відмикаю» [39; 105]. Стан самотності ліричної героїні, зумовлений відсутністю об'єкта кохання, поширюється на всю її долю, а збереження спогадів про колишню близькість – стає її життєвим смислом. Активізовані депресивним станом розмисли ліричної героїні про пов'язаність любові, болю, смерті, гри розгортають мазохістський мотив суїциду / самодеструкції: «...Невже іще тоді, коли – любив? – / в дитинстві жовтим склом порізати пальчик <...> / невже так формувалася тоді / готовність біль загоювати грою? / <...> Від пальчика – до вен, відкритих в тузі!» [39; 106 – 107]. Завищена оцінка любові, «розчинення» в особі коханого душевно «прив'язують» ліричну героїню поезії Н. Білоцерківцевь до спогадів про пережиті стосунки, змушують її відчувати себе нещасливою, самотньою, покинутою, а отже, уважати свою життєву програму нереалізованою, рефлексувати над проминальністю життя, його добровільним перериванням. Такий художньо відтворений психічний «сюжет» характерний для фемінінної стратегії переживання самотності як життєвої «драми».

Проблематизація самотності у фемінінній ліричній свідомості зумовлює *солідаризацію ліричної героїні із самотніми жінками*, які не мають коханого чоловіка, не обтяжені родиною. У поезії Л. Голоти «Мій ненаписаний роман», присвяченій Галині Стефановій, центральним є образ Самотніх Жінок Великого Міста (асоціонім підкреслює їхній осібний «статус»). Самотність таких жінок відтінює в поезії їхню «інакшість», «відстороненість» від типової жіночої ролі – коханки, господині, матері:

А Самотні Жінки Великого Міста
гонорово крокують його тротуарами,
обминаючи тих, хто – у парі і парами –
поспіша за куліси любовних пригод,
щоб варити борщі – годувати народ,
і товстіти, й родити, і дбати город,
і ютити собак недвірцевих пород... [91; 37].

Позитивна оцінка наратора «іншої» жіночості – «гонорової», звільненої своєю самотністю від буденного жіночого життя – заперечується в поезії із розвитком ліричного сюжету, передусім у характеристиці душевного стану таких жінок (ім «завжди тоскно у ньому [у місті], і тісно, і пісно, / і нудьга їх тяжка, і свобода їх пізня, / і знічев'я терза їх яка-небудь пісня») та їх самих як невдало реалізованих у житті («щоб скоріше дуріли – без сну і без тям, / без царя в голові, у серці – без клямки...»). Життєва невдача цих жінок у виразнені в мотивах їхньої безпритульності, неприкаяності, адже відсутність у них родини означає і відсутність дому («...із дому втікають, шукаючи дому»), їх-

нього нав'язливого пошуку пари («все шукають – у натовпах <...> своїх не чужих»), страху старості («їх страшать манівцями, що водять в “нікуди”, / у “ніколи”, в “не буде”, в “розлюбить-покине”, <...> їх меди дозрівають – беруться полином...»). Нещасливість Самотніх Жінок Великого Міста підкреслена їхнім душевним неспокоєм («безсонні їх душі не відають втоми»), а також сильним бажанням кохання й материнства, що суперечить їхньому «статусу» «незалежних» і «гонорових», тому витіснене в позасвідоме. Прийомом сну про «нерождених синів», розказаної їм казки-історії про власне життя, у кінці якої нарешті омовлено ключову проблему – «нема в мене чоловіка – ви позичте мені!» [91; 39], у поезії оприявлена істинна ситуація самотніх жінок, драматизована їхньою втраатою сенсу життя.

У поезії С. Йовенко «Уздовж алеї...» теж експліковано образ самотньої жінки, зокрема через її портретну характеристику («Та жінка на високих каблукках, / у чорному, бліда, як небо жовтня»). У ній, як і в поезії Л. Голоти, акцентовано вишуканість і елегантність жінки, що не дають однак щастя. На його відсутність вказує асоціативне зближення її образу з осінню, символом туги, старіння, втрати життєвої сили: «самотності осінній силует», «вона щороку далі йде у осінь». У ключових у розкритті образу самотньої жінки в поезії С. Йовенко мотивах самозаглиблення («Задивлена й заслухана у себе») та само(не)пізнання («...мов мелодія сумна, / яка сама себе збагнуть не може») оприявлено ідею самотності, що схиляє її до «занурення» у власне Я.³⁰ «виключаючи» її із життя, але й увиразнюючи її індивідуальну самоцінність: «...клени листям слід її цілують, / малий, такий один в огроми світу!» [527; 324]. Отже, образ самотньої жінки, емпатія до якої маркує фемінінну техніку письма, здебільшого експлуатується в ліриці в межах художнього осмислення: а) життєвого призначення жіноцтва; б) його евідемонічних стимулів; в) його ресурсів самоосягнення крізь гендерно-психологічну призму норми – відхилення. Характерний для фемінінної стратегії осмислення сенсожиттєвих перспектив проблематизований в ліричному тексті вибір героїні між типовими та альтернативними гендерними моделями жіночої реалізації, що часто зводиться до дилеми родинного щастя та утіхи від здобуття душевної незалежності, від самоосягнення, «розчинення» у власній екзистенції.

Мотив *усамітнення як «шляху до себе»*, до осягнення самості здобуває в ліриці невиразне гендерне маркування. «Віднайдення» себе, самопізнання загалом є найпотужнішим стимулом до написання лірики, що корелює з

30 Аналогічна схильність жінки-персонажа до занурення в себе зафіксована в поезії Г. Крук: «...підступивши впритул до обличчя її, / помічаш шларини, в які / западає вона щораз глибше у себе» («Товенька світлокоса дівчина...») [240; 7]. С. Жижек помічав, що «особливою рисою жінки <...> є жіноча депресія. Її самовбивча схильність сповзати до перманентної летаргії», й уважав її «жестом суб'єктивності», «початковим актом свободи»; «(філософське ім'я цієї “депресії” – абсолютна негативність, те, що Гегель назвав “ніччю світу”, відходом суб'єкта в самого себе)» [139: 104 – 108].

інтровертною тенденцією людської психіки «реставрувати» первісну цілісність Я. Її поетикальна реалізація може відрізнятись в гендерному плані переважанням раціонального в маскулінному мисленні та ірраціонального – у фемінінному.³¹ Для маскулінного психотипу «самозанурення» загрожує втратою гегемонного статусу, тому призма раціонального є компромісом, що перетворює доцентровий регрес до власних «витоків» у прогресивний процес самопізнання, самоосягнення.³² Для фемінінного психотипу «запобіжник» раціо не є необхідним; інтуїтивно-чуттєва «тонкість» пришвидшує доцентровий рух до власних психічних первнів. У фемінінному поетичному мисленні самоосягнення ґрунтовніше обіперте на інтровертні автокогнітивні механізми: пам'ять, фантазію, уяву, сни, марення тощо, необхідною умовою для активізації яких є самотність.

Семіозис «прориву-повернення» до першовитоків душі в поезії Г. Кирпи «Душа тепер – мов річка в повінь...» оприявнений у її порівняннях то з розбуялою водною стихією, то з тонкою ниткою, яка рветься. «Реверс» до «глибин» у спогадах, зіставлених з «давнім мітом», з «каменем на дні», із самотою, референтний смерті:

Душа – мов літо бабине – блукає,
Вже поле снігу їй не перейти.
А самота у вічі зазирає –
І порожніють очі в самоти [527; 481].

Душа в поезії Л. Скирди «Так сонце падало між сосон...» – «мов сон, глибока». Як і у вірші Г. Кирпи, «глибина» маркує ступінь самозанурення. Рефлексія такого стану в поезії Я. Сенчишин не дає ліричному Я знань про себе, зате дає задоволення, бажання цей стан «розтягнути», що підкреслене хронологічною градацією («передчуття», «наближення», «початок»): «Мерехтливий секунди / передчуття / блаження миті / наближення / благословенний початок / входження в себе / а канделябри рук / знову випускають / свічечки духу / перед / замкненими дверима / святая святих» [527; 850]. «Входження в себе» мимовільне, аналогізується з Божественним одкровенням, а власна самість – це «святая святих», цілком не доступна навіть самому суб'єкту.

31 «У жіночій реакції є завжди щось непередбачуване, жінка ніколи не реагує в сподіваний спосіб», – міркує С. Жижек про метафізику суб'єктивності жінки [139; 103 – 104]. Власне такою – ірраціональною – і має виглядати з боку фемініна «доцентрова» суб'єктивність. Такою її бачить ліричний наратор поезій С. Жадана: «...вона мовчки дивилася, наче дійсно втішалася / усім випадковим будинком з дахами холодними, / І навіть коли можна було піти – вона залишалася, / і навіть коли можна було залишитись – вона виходила» («І що це була за осінь...») [127; 37]. Дивна й алогічна жінка – поширений образ у ліриці миття.

32 Напевне, та сама призма раціонального спонукала В. Франкла твердити, що «реалізувати себе людина може лише тою мірою, якою забуває про себе». «Собою» ж людина стає тоді, коли трансцендує власне Я («назовні»: віддається певній справі або спілкуванню) [505; 29 – 30].

Метафора «канделябри рук / знову випускають / свічки духу» актуалізує ситуацію молитви (підняті руки, виплеск духовного) і / або творення поезії (руки пишуть, «випускають» вірші), що однаково відкривають «доступ» усамітненому до потаємних глибин власної душі й ірраціональної насолоди. Її переживає, черпаючи з власної душевної гармонії та самодостатності, і лірична героїня Н. Степули: «В моїй оселі кава запахує / Із воском свіч і самотою змішана. / В свічадо дивиться вселенська пуша. / В яку душа літає – пересмішником» («Бруківка синя...») [527; 557]. Її відчуття повноти власного душевного «всесвіту», осягненого в самозаглибленні – його символізує образ старовинного свічада, доповнене рефлексією домашнього затишку, а також ситуацією самоти, дощу за вікном. Антураж затишку кімнати («червоне око лампи»), завіконного пейзажу («сніг лежить», «у парку сплять мальовані трамваї») стимулює ліричну героїню мініатюри Н. Степули «Червоне око лампи» зазирнути у власну душу – «Наопашки душа вдягнула мить», але її душевний «інтер'єр» на відміну від навколишнього сонного спокою – тривожний: «Душа шукає й не знаходить місця» [434; 49]. Цей самий душевний стан у героїні її поезії «Надвечір віють льодяні вітри...» вимагає висповідання – «Кричить душа нечутно, бо – німа. <...> / ... Комусь би розказати про життя...» [434; 49], та не стає голосу їй у самоти немає свідків. У наведених поезіях попри їхню змістову варіативність експліковані константи фемініного поетичного мислення: а) пріоритетність, самоцінність власного Я (самоті, душі), зокрема як об'єкта ліричної рефлексії; б) готовність заглиблюватися «в себе», тішитися усамітненням; в) рефлексія докільця (психологізований пейзаж, інтер'єр свого дому), а також власної душевної активності (творчості, молитви, спогадів, снів, мрій) відтінюють «реверс» до глибин ества з його нарцисичною насолодою.

У фемініній поетикальній стратегії осягнення власної самоті, зокрема через ситуацію усамітнення, набуває значущості *концепт / мотив мовчання*.³³ Авторефлексивний плин спогадів усамітненої ліричної героїні циклу «Звикаючи до мовчання» М. Людкевич потребує тиші: «Пора мовчати / І думати про білу черемху / З дівочтва / Чи про пухкі айстри – / Вогники самоти...» («Більше неможливо...») [527; 388] – мотиви мовчання, спогадів про минуле «повертають» ліричне Я у власний психічний мікрокосм, з «глибини» яко-

33. Голос, як і погляд, символізує претензію на присутність, силу, індивідуальність, а мовчання, навпаки, асоціюється з відсутністю, самовтрапою, тому в парадигмі гендерних ролей і стереотипів декларування суб'єктом власного мовчання референтне фемініності. До слова, концептуалізація мовчання в «тихій ліриці» 1970-х може бути пояснена, зокрема, і колоніальною демаскулінізацією, хоча також пов'язана із своєрідним «тайним знанням», супроводжуваним самоусуненням від ідеологічного, суспільного мейнстріму, самозаглибленням як самозбереженням, як консервацією в «мовчанні» духовного первня й порятунку його від винищення. Концепт мовчання у фемініному поетичному мисленні реалізується в іншій смисловій площині – передусім як «умова» самозаглиблення, добровільного (і бажаного) «замикання», «западання» у власну самоть.

го відсторонено фіксуються деталі осіннього завмирання природи. Аналогізація душевного життя ліричного Я й природи, ключова в циклі М. Людкевич, змістовно структурує і «Вірш особистий» М. Ревакович (пріоритет суб'єктивності ліричного Я акцентовано в назві); самозанурення у подібнено до входження в ліс через ситуацію усамітнення, тиші: «Відходиш у ліс, поміж дерев, / скинувши з плеча жигття, мов важкий плащ, / відходиш у себе, поміж мовчання, / з нагим тілом наче вірним псом» [527; 683]. В обох паралельних фразах («входиш у ліс...», «входиш у себе...») фігурує мотив оголення: у порівнянні «наге тіло, наче вірний пес» означено глибинну суть власного ества, не підвладну смерті, бо життя, як «важкий плащ», можна скинути й лишитися собою.³⁴ Власне, смерть у поезії аналогічна самозануренню – форма дієслова «відходиш» означає і «зворотній рух» до власного Я, і «помирання». Мотив смерті як повернення до першовитоку й переродження транспонований у цій поезії М. Ревакович у міфологічно-архетипну площину: смерть як сон у тілі берези (подібно в «Лісовій пісні» Лесі Українки), як єднання з її листком, зі стеблом трав, рососою дає відчуття тотожності зі світом – «входиш знов у себе й ти – вже світ», відчуття первинної психічної цілісності. Домінанта вітальності в переживанні оновлюючої, цілющої, життєдайної сили природи в цій поезії М. Ревакович «перетворює» смерть на сон-самозаглиблення, на оновлення-переродження, джерело спокою та щастя. У циклі М. Ревакович «Подерті пісні» розлука-мовчання протиставлена любові-творчості: у поезії «Скажімо собі правду...» лірична героїня ідентифікує себе із Сапфо, яка «втратила голос», тобто спроможність висловлювати свою любов. Здобуте натомість її мовчання в концептуальному «колі» спогадів, розлуки, осені, туги відтінює її самоту. Отож переживання самотності як шляху «до себе» вмотивоване у фемінінній ліричній свідомості не так самопізнанням, як ірраціональним зануренням, «западанням» у власне Я, підсвідомим пошуком первинної психічної цілісності.³⁵ У фемінінному світовідчутті повернення до психічних першоджерел, до душі дає задоволення, релаксацію, зокрема, і рятує від любовних страждань, є способом «утечі» від життя в ірраціональний вимір мовчання, сну, спогадів, смерті.

Фемінінною особливістю ліричної обсервації власної самості передусім є тонке нюансування душевних порухів, що досягається не лише аналогі-

34 У міфосвідомості топос лісу означає потойбіччя, простір смерті, померлих, пов'язаний з чародійством, випробуванням тощо (див. [362; 40 – 41]). Асоціація ліс – смерть концентрує досвід усамітнення, тиші, спокою, страху. Ліс є джерелом загрози: хижакі, що там мешкають, тотемічною свідомістю прирівнені до батьківських фігур. Часто тварина-тотем уособлює материнську фігуру; зумовлюючи профілювання в міфосвідомості бажання / страху повернутися до матері на ставлення до лісу. У поезії М. Ревакович актуалізовано міфопоетичний пласт змісту: входження у ліс нагою є смертю / поверненням у материнське лоно.

35 Бажання повернутися до первинної психічної цілісності, як зазначалося, властиве всім людям, але наративізувати його без ризику продемонструвати власну слабкість можуть представники фемінінного фенотипу.

зацією, злиттям душевного стану з навколишнім світом, а й ретроспективною (спогади) та інтроспективною (сон, мрії, фантазії) нарацією. Важливість *спогадів* для фемінінного фенотипу та, відповідно, їхня концептуальність у фемінінному поетичному мисленні відзначені вище у зв'язку з актуалізацією пам'яті про рід, про досвід дитинства. Спогади про любовні стосунки – один з найпотужніших збудників переживання в ліриці. Їхня наративізація, яка оприявнює душевну «прив'язаність» суб'єкта до коханого об'єкта, пасивну позицію суб'єкта (бо замість утворення нових стосунків він рефлексує про вже пережиті), притаманна фемінінній техніці письма. У поезії Л. Скирди «У цім провулку...» така специфіка фемінінної «зацикленості» на колишній любові висловлена безпосередньо: «Любові пам'ять незбагненна! / Переболіло, вмерло, темно, / Німа душа, сліпе вікно. / Та тільки ніде спогад діти: / Вікно і мальви, сад і літо, / Вікно і мальви... Все одно» [419; 197]. Пейзажна деталь – мальви під вікном – асоціюється у свідомості ліричної героїні з будинком, де вона була щаслива з коханим, її переживання концептуалізоване в поезії в метафорі «пам'ять любові», що означає і «пам'ять про любов», і «любов як запорука пам'яті». В обох варіантах зближені концепти пам'яті й любові кореспондують з психічними пріоритетами фемінінності. Поштовхом до розгортання спогадів ліричної героїні є сон: «Минуло стільки літ, а втім, / Мені наснитися через ранок, / Вікно, що ледь торкну в серпанок, / І мальви під вікном твоїм», – у якому не лише оприявлено її приховане бажання реставрувати втрачену любов, а й інтроспективний напрям її саморефлексії.

Спогади про кохання складають основу тексту низки поезій С. Майданської. Асоціативна реставрація нереалізованих фактично стосунків – «У місті, де ми не зустрілись, я знову / блукаю з тобою, і нашу розмову / корабликом діти пускають на воду» – оприявнює «зацикленість» на них ліричної героїні, яка, транспонуючи їх у фантазійну площину, «знову» в уяві блукає містом, розмовляє з коханим, вигадує-згадує любовні пестоші («Заплутався вечір тоді у волоссі, / а ти розплітав мої коси невміло»), свої надії на серйозні стосунки, що однак не справилися: «...мріяла я, щоб вони [коси] посивіли / на грудях твоїх...» [273; 109]. У поезіях С. Майданської «Перше кохання» та «Колись було весело нам...» у ретроспективному наративі про перші любовні взаємини відтворено дівоче переживання любові: «...я червоніла, / затуляючи сміхом коліна», «ми вічно голодні були, / як відлучені рано телята, / і невміло шукав ти мене, / і невміло устами торкав» («Колись було весело нам...»), «Ми на траві / лежали поруч, / Кінця нам не було, як звозь» («Перше кохання») [273; 35, 67]. Лірична героїня, для якої перший любовний досвід дуже важливий, із сумом помічає неважливість пам'яті про давні любові для її обранця: «Я все ставала менша й менша, / мов скалка льоду на долоні, / У пам'яті твоїй лишалась / від мене крапля прохолоди» [273; 67]. Як і в поезіях С. Майданської, у ві-

ршах Н. Кашук («Загорілим, русявим, струнким юнаком...»), «Червоногрудий дятел воду пив...» спогади про першу любов конституюють особисту історію ліричної героїні. У другій поезії вона згадує не лише зовнішні атрибути й деталі доленосної події – першого поцілунку, а й дослівно зізнання чоловіка в любові. В обох поезіях реставрується радість, піднесення, захват перших любовних вражень на тлі світлої ностальгії. У поезії «Дві хризантеми ти привіз мені...» із циклу «Сніговий кальвіль» Г. Турелик ретроспектива колишнього кохання відтінена опозицією «тоді» – «тепер», де минуле – час юності, надій, чистоти, свята, радості, непроминальності («Тоді були ми юні, неземні, / як на світанку сніг – днотливо-чисті») [478; 106] протиставлено безрадісному теперішньому. Отже, потреби фемінінного фенотипу: а) пересвідчуватися у власній «нормальності» любовною / сексуальною запотребованістю з боку Іншого; б) відтворювати безконфліктну едипову любов до батька / чоловіка – зумовлюють пролонгацію пережитих любовців у вимірах уяви, пам'яті, що вмотивовує актуальність ретроспективного нарративу у фемінінній техніці трансляції любовних переживань.

Ретроспективною нарацією відтворено в ліричному тексті й пережите щастя.³⁶ Фемінінному поетичному мисленню притаманна *акцентуація щасливої пори особистої історії* ліричної нараторки, пов'язаної з її дитинством, юністю, молодістю, коли були активними евдемонічні стимули відкритих життєвих перспектив, власної вроди, кохання, шлюбу. Рушієм спогадів про минулі щасливі часи є задоволення від реставрації тодішнього психічного стану, наприклад, у поезії О. Теліги («Ти мала димний і сосновий смак, / Моя п'ятнадцята прекрасна осінь!» («П'ятнадцята осінь») [466; 63]), Л. Скирки («О боже, як зоря горіла! / І гроно соком наливалось! / Нам дозволялось мати крила, / Нам все на світі дозволялось» (назва за наведеним рядком) [418; 55]). Стимулом відтвореного стану щастя в цих поезіях є любов або її очікування. У поезії І. Жиленко таким стимулом є позитивна життєва реалізація, зокрема, як поетеси: «Жила я просто, ясно, тихо, / з повітрям чистим круг чола, / Писала я тоненькі книги, / Була щаслива як могла» [140; 26]. У циклі М. Тарнавської «Зальцбург» ретроспективно відновлено психічний стан самозаглиблення, душевної гармонії, близький до щастя: «Так я, бу вало, як настане вечір, / ішла шукати зір і самоти, / і, щоб ніхто думок не заперечив, / сама любила над рікою йти <...> / і слухати ріки бурхливу повідь / та юної душі своєї сповідь» [458; 36]. Ретро-

36 У психіці людини є тенденція оцінювати зависоко прожитий час, колишні події, що зумовлює її тугу за щасливим минулим. Вона відображена в міфемі «золотого віку». Із психоаналітичного ракурсу ця тенденція ґрунтується на бажанні повернутися до пренатальної гармонії, до повноти цілого – до материнського лона, а за ним стоїть, як видно, ідеалізація цієї гармонії як захисту від страху перед матір'ю. Слабкість сепаративних імпульсів у фемінінній едиповій психоматриці, імовірно, допускає екстраполяцію у фемінінній свідомості ідеалізованого материнського першовсвіту – як сфери абсолютної любові, душевного єднання – і на особисту історію, зокрема дитинство, першу любов, родинні взаємини, що й зумовлює концептуалізацію щастя в особистому житті у фемінінному поетичному мисленні.

спективний ліричний наратив про власне щастя в молоді, сповнені надій на позитивну життєву реалізацію роки притаманний, отже, фемінінній техніці письма, адже свідчить про ностальгічну оберненість ліричної героїні в минуле, що гальмує активне вибудовування нею майбутнього, опосередковано транслює її життєве розчарування, реалізує стратегії замилювання собою, власним життям та самозаглиблення, що властиві фемінінному фенотипу.

Реставрація особистої історії в межах вибудовування сенсожиттєвої стратегії у фемінінній ліричній свідомості зумовлює концептуалізацію *пам'яті* як психічної функції, що акумулює не лише інформацію про досвід ліричного суб'єкта, а і його «історію душі». ³⁷ Важливість особистісної пам'яті у фемінінному фенотипі вмотивована значними шансами життєвої реалізації у сфері приватного (ролі дружини, матері, господині), посиленою увагою до власного психічного життя, а також завищеною оцінкою віх особистісного становлення: дитинства, першої любові, пробудження сексуальності, втрати цноти, шлюбу, вагітності, материнства, турботи про дітей, наближення старості. Особиста історія ліричної героїні поезії Н. Степули «Не скрипнуть, не крикнуть, не видихнуть двері...» експлікована крізь призму образу старої покинутої хати, архетипне підложжя якого актуалізує материнську фігуру її часи дитинства, а також у розповіді про її колишнє дівоче життя: «Ішла я від Альти до хати, як мавка, / З лататтям в руках – квітом Божої мітки». Збережене в пам'яті героїні минуле – це передусім її особиста історія, історія її хати, родини – відтворене у фемінінній техніці концептуалізації побутових деталей, сенсорних вражень, емоцій (як-от: «...Історія пахне картопляним цвітом, / Тополями, хлібом і мальвами в серці» [527; 561]).

Емпатія, душевна теплота розповіді про «цотку» Якубовську, устої її життя в однойменній поезії Д. Рудик відтінені окремими нюансами її поведінки («щодня кормила на балконі голубів», «з нагоди моїх приїздів ви-чаровувала тортів-арабески»), її світовідчуття («ночами розмовляла з тінню свого небіжчика», «...на всі новини / чутки і плітки / завжди відповідала: “То є кінець світу”»), ставлення до неї («сусіди і знайомі / називали її / пані Зося-Кінець-Світу») [8; 225 – 226]. За побутовим, приватним характером цих пригаданих нараторкою нюансів оприявнена особиста історія цієї жінки, що постає не менш (чи більш) цінною, ніж історія війни, зміни влади, кордонів, політичного курсу.

37 Концептуалізація в ліриці пам'яті про суспільний, національний досвід гендерно не маркована, хоча більше властива ліриці чоловічого авторства в силу зорієнтованості маскулінного фенотипу у сферу позаприватного, громадського життя. Крім того, більш болісне для національної маскуліності переживання колоніальної травми актуалізує художнє осмислення уроків української історії. Особистісна мнемонія притаманна творчості М. Рильського; властива його раннім збіркам («На білих островах», «Під осінніми зорями») актуалізація особистої історії, як і інші фемінінні риси його ліричної свідомості, депривована соцреалістичною цензурою, але проривається за її найменшого послаблення в мнемонічному наративі його окремих творів 30 – 50-х років минулого століття.

Мотив особистої пам'яті в поезіях Т. Зарівної, зокрема «Старі светри у шафі», «Це дуже поєднує», «Десь під далеким Чортковом», «Чорна кішка», відтінено меланхолійно-сентиментальним настроєм (докладніше про лірику Т. Зарівної [569]). Лірична нараторка прагне через минуле осягнути свою сутність і сенс існування: «Та інше, не менш значне і велике, / що забула цілком незаслужено / і навіть легковажно... («Старі светри у шафі») [155; 11], жалкує, що не вела щоденників і не фіксувала те, що «безслідно розтануло». Сьогодні цікавить її лише в проекції на її минуле (яке, отже, вона вважає ціннішим): «То не весна, а її проекція, / колишня, тридцятилітня, / що спливла на мить, не знати і як, / у цей фальшивий світ» [155; 15]. Оберненість на власне минуле психологічно вмотивована й віковою кризою жінки, яка, втративши надії на реалізацію в майбутньому, шукає сенс існування в минулому [41; с. 224].

Важливість приватної історії молодого подружжя в поезії М. Нейметі «На одній фотографії...» – в акцентованому почутті любові «дівчини в білому шарфіку» та її нареченого, яке «перекриває» «нестатки», «хвороби», «довгі зими», які їм судилися. У її іншій поезії «Мої добрі батьки молоді...» приватна історія подружньої пари експлікована через побутові деталі – фарбування вікон у вітальні, напінання фіранки – як знаки надії на щасливе життя. У диптиху «Наближення» О. Луцшевської стара світлина є катализатором спогадів ліричної героїні про її юність і давню любов. Пам'ять про них актуалізована на рівні асоціацій, за допомогою яких реставрується її тодішній психічний стан: «...Якби я знала, де наша любов – / торкнулася б її холодними пальцями. / І, певно, відчула б згусток гарячої крові / у міцному, застоюному повітрі кімнати» [527; 1095]. Ретроспективний наратив про особисту історію – дитячі, дівочі враження, першу любов, щасливі миттєвості в ній – маркує, отже, фемінінну техніку ліричної самопрезентації й осмислення життєвих досягнень. У притаманному фемінінній техніці трансляції приватної історії родичів та сторонніх людей ретроспективному ракурсі здебільшого висвітлено побутові, поведінкові нюанси життя осіб, про яких згадується, з метою оприявлення їхньої «історії душі», емпатійної реставрації їхніх особистостей. Концептуальність пам'яті у фемінінному поетичному мисленні зумовлена увагою до індивідуальної, приватної історії, ґрунтується на емоційному, асоціативному переживанні минулого, а не на спогадах про реальні події, пов'язана з рефлексією власної життєвої реалізації.

Фемінінна техніка осягнення власної суб'єктивності в ліриці експлуатує *інтроспективну нарацію про сні, візії, мрії, фантазії, які стосуються особистих долі та історії*, часто реалізують інтимні бажання. Особистісний зміст сну може оприявити слабкість, життєві невдачі сновидця, тому його «оприлюднення» маскулінному фенотипу не властиве,³⁸ на відміну від фе-

38 У маскулінній техніці письма прийом сну може виконувати «інструментальні» художні функції, транслювати позаособистісний зміст, як-от у хрестоматійних «Каменярах» І. Франка, поемі «Сон» («У всякого своя доля...») Т. Шевченка.

мінінного. У поезії Н. Лівницької-Холодної «Сон» інтроспективною «вказівкою» – «Снилось мені» – «відкривається» бажана для ліричної героїні ситуація повернення у вільну Україну: «стелився мені заквітчаний, / не затоптаний шлях <...> в руках, з хвилювання тремтячих, жовто-блакитний стяг...», однак нереалізована в реальності – «А вранці... дивиться в душу старість собака / пустою бочки з-під сміття». У поезії І. Наріжної «Так часто сниться – рідний сад...» аналогічно ідеалізується батьківщина, куди героїня прагне повернутися бодай уві сні, віддаючи йому перевагу перед дійсністю.

Сновидний досвід ліричної героїні Н. Стефурак є способом її містичного проникнення в позасвідомість / позасвіття передусім для відновлення душевного зв'язку з утраченим коханим («Тоді чому тепер, коли між нами / не кілометри – роки світлові, / щоночі ми обмінюємось снами / і там, у снах, вдаємо, що живі?...» («У місті, де духмяно пахли липи...»)) [527; 535] та померлими (рідними): «Такі яскраві сні перед світанком. / В них мертві оживають і з докором, / тривожно позирають на живих» [436; 34]. Сновидна візія померлих у цій поезії Н. Стефурак супроводжується едиповим спектром почуттів – емпатією, жалем, страхом, провинною, вивільнює дитячий досвід ліричної героїні, оприявнює підсвідомі підвалини її психіки.

Подібна концептуалізація сну як «провідника» в позараціональні глибини психічного буття – в експозиції поезії Н. Пасічник «Коліскова»: «Немає сьогодні справи ціннішої ніж наша / тож мовчки ковтай снодійне занурюйся в каламуть». Стихія сну зумовлює «реверс» в інфантильні шари свідомості, що актуалізуються в поезії за допомогою концептосфери дитинства («долаючи страх дитячий відшукуй у ньому [у видінні] знак», «хай снам випадають зуби а потім нові ростуть» – ця персоніфікація вибудована на аналогізації сну і дитини за принципом росту й в контексті змісту поезії означає бажання зміцнення, подовження сну) та реставрації дитинних фантазій з наївною вірою у таємний, вищий смисл снів («закинемо в небо сіті густі мов туман а вранці / можливо у них знайдемо сухі кістяки рибин») [527; 1190]. У поезії К. Бабкіної «Наші сні» розгортається апологія сну як приємного стану самозаглиблення («наші сні, уважні до щонайменших / перепадів настроїв та погоди»), способу «виправити» реальність («там невидимі жодні тони і тіні»), душевно возз'єднатися з близькою людиною («і якщо нам випадає бути поруч / або ще заснути в одній кімнаті, / наші сні нестримано заговорять<...> нам наснитися сон для обох однаковий» [527; 1194]). Отже, наративна стратегія переповідання сну, рефлексія з приводу побаченого сновидіння, концептуалізація сновидіння як бажаного стану, передусім такого, що спрямовує в глибини власного Я, реставрує щасливий час (дитинство, перебування на батьківщині, любов тощо), реалізує приховані бажання, більше притаманні фемінінній техніці письма, бо експлі-

кують пасивне, ірраціональне, нарцисичне ставлення до світу, зізнаватися в якому носіям маскулінного фенотипу не випадає.

У світлі сказаного кваліфікується як риса фемінінної техніки письма *змішування реальної особистої історії і сновидіння*, що метафорично виражає суб'єктивне викривлення подій минулого, ілюзорність якого визнає розчарована в колишньому щасті або стужила за ним лірична героїня, наприклад, поезій Н. Лівницької-Холодної («І ця ніч, як усе, буде сном», «Як дивно згадувати й знати, / що сон минулого зітлів» (з «Червоне й чорне») [265; 71, 78]), Л. Палій («У нас немає вчора, сьогодні, ані завтра. / Ми приснились тільки одне одному / на те, щоб прокинутися у похміллі» («Осінні листи І») [349; 34]), Л. Голоти («В снах розглядаю день, немов шиття, / де гладдю стелено ставок, садок, дорогу» («Весна стрімкіша за моє життя...») [527; 445]), Г. Петросаняк («Сни в кінці листопада несподівано і незримо / перетнуть кордони дійсності і покорають / мого існування пустельні сумні простори» (назва за наведеним рядком) [354; 12]). Згадані поезії різні за змістом, однак їх зближує суб'єктивізація власного минулого та теперішнього: реалії життя інтерпретуються, як сни, – з особистісної перспективи.

Часом у тексті фіксується процес занурення ліричної героїні в сон, її проміжний стан між сном і дійсністю: «Сон відкриває двері / і входить тихо, тихесенько / у підземелля свідомості, / де туманяться / позареальні образи!» (Л. Палій), «Щось крапотить і сіється у сні, / А сну нема... Є підсвідомість тіла, / І втрати дуг...» (Т. Севернюк). У поезії Г. Паламарчук «А де ти є наразі?» рефлексія ліричної героїні власного життя як сну асоціативно відсилає до архетипного образу Сплячої Красуні, акумулює смисл «закритості», самодостатності, ірраціональності, пасивності: «У капсулі прозорій / впакована, ти спиш. <...> Від знаків, чисел, значень, / від митниць, володінь / летить в зіниці сплячі / лиш кольорова тінь» [527; 420]. Мотив сну як помежів'я життя й смерті, що скидається на «ембріональний» психічний стан, актуалізовано в поезії «Ірмос» К. Хаддад: «Засинаючи в позі ембріона / у своїй пірозі / схожій на листя лотосу / ти поринаєш у води / плаваєш глибокими теплими калюжами / вкритими осіннім листям / тебе несе течія» [519; 67].³⁹ У мотиві руху (плавби, лету) у поезії К. Хаддад («лежачи у своєму човні життя / я пролітаю потоками голосів»), як і Г. Паламарчук, зімітований ілюзорний сновидний рух символізує плин підсвідомого. В обох поезіях мотив заміщення життя сном оприявнює нарцисизм, інфантильність, пасивність героїнь як (тимчасову) життєву позицію.

Лірична героїня мініатюри О. Шалак сприймає ілюзорність власного буття у світі крізь призму сну за мить до пробудження («довгі миті», «непритомна

39 «Сон» у пірозі, у «капсулі прозорій» – аналогів прозорій труни Сплячої Красуні – реалізує в цих поезіях мрію про материнську плерому, про повернення до першоджерел у їхню гармонію, спокій, забуття.

яв)), метафорично «діагностує» свій психічний стан як «застиглий» у надто «густому» часі, навіть висловлює сумнів у власному існуванні: «Мені наснився світ цей? / Йому наснилась я? Останні довгі миті, / Ця непритомна яв. / У бурштиновім літі – / Застигла цятка. / Я?...» [527; 808]. У змішуванні дійсності й сну, мрії, уяви нівелюється дихотомія реального та ірреального у відповідності до інфантильних засад фемінінного поетичного мислення, де панує інтуїтивно-сенсорне, чуттєве осягнення світу, передусім як світу фантазійного, чудернацького. Так, у поезії Я. Сенчишин – «Я живу передчуттями, / Почуттями, / Надчуттями, / Співчуттями, / Відчуттями / Я живу» – інтроспективний фантазійний наратив художньо втілює ідею ілюзорності життя ліричної героїні, веде у фіналі до сумніву у власному існуванні, як і в мініатюрі О. Шалак, що означає її втрату відчуття реальності.⁴⁰ Отже, інтроспективний наратив як засіб вираження самості реалізує у фемінінній техніці письма бажання самозаглиблення, нарцисичного задоволення від психічної «повноти», важливішої за реалізацію в «зовнішньому» світі.

Перевага особистої історії в моделюванні суб'єктивності, а також принципу задоволення над принципом реальності зумовлює *концептуалізацію щастя як основної сенсожиттєвої мети* у фемінінній ліричній свідомості, для якої найпотужнішими евдемонічними стимулами, окрім названих любові, родини, материнства, також є:

а) душевна активність, творчість, самоспоглядання («– Чого, дурненька, хочеш? / – Щастя хочу... / Яке воно? / Прозоре, як душа...») (Г. Осадко «На “до” і “після”...»);

б) краса природи та єднання з нею («Хто лани оксамитом заслав, / на берегах розвісив сережки? / Хто це, хто стільки щастя поклав / на життя мого стежку?» (І. Наріжна «Сонце, сонце яке золоте...»)), «Відчути раз в житті, що ми – щасливі, / Що світ цей – наш, що він належить нам...» (В. Малишко «А дні стоять такі...»));

в) дитяча безтурботність (наприклад, у поезії О. Куценко «Трава» щастям є реставрація дитинного, безтурботного й радісного, єднання з материнською субстанцією (травою): «...опинились від усього далеко, лише не / від цієї трави, у якій розкидані, наче іграшки, наші втомлені черевички, / і шелесту в ній шитва, що колише тебе, колише мене <...> таких нетутешніх у щасті»⁴¹ [527; 975]). Однак усі ці евдемонічні стимули активуються успішною реалізацією любові, навіть якщо це почуття в поезії не оприяв-

40 Лірична героїня поезії «Хвалю ілюзію» М. Тарнавської, до слова, не приховує ірраціональність власного світовідчуття: «Складний, незрозумілий мікрокосмос: / шукаю правди – а бажано міту, / у розум вірю – а рішаю серцем, / хвалю ілюзію, що помагає жити...» [458; 21].

41 В. Топоров у мотиві колихання, актуального, зокрема, у виразі ліричного світовідчуття у поезіях О. Мандельштама, помічає відбиток «психобіологічного спадку» пренатальної пам'яті ембріона, «вродженого характеру ритму» та постнатального досвіду гоїдання [475; 439].

нено. Лише наявність Іншого (акцентована в поезіях наративною формою інтимного ми), який здатний оцінити творчу активність ліричної героїні, розділити з нею красу світу, дитячу безтурботність тощо, переконує її в позитивній життєвій реалізації, відтінює її переживанням щастя.

Ідея важливості любові й родини акцентована в концепції щастя ліричної героїні «Балади про щастя» Л. Романчук: роки, коли народилася дитина, бу в чоловік, вона згадує як щасливі, навіть попри домашні клопоти: «А щастя сонно дихало в колісці, / а щастя часом плакало вночі, / А щастя ще приходило з роботи, / любило борщ і чисті сорочки». Таке «жіноче» щастя протиставлене й дівочим мріям героїні («Намріялось: в перловому намисті, / в едвабах, килимами ідучи...»), і її зрілій життєвій реалізації («рядками простелилася дорога», «Дістало диво килими й едваби / і марш-парад на білому коні, / та блиск приваб уже чомусь не вабив, / і щастя не побільшало мені»). Пріоритетність для жінки материнства, любові, домашнього затишку над творчістю, славою, розкішно утверджена на початку та в кінці поезії: «Щасливим буде той, кому удасться / себе навчити тішитись малим», тобто «жіночим» щастям. У поезії Н. Давидовської «Хотілося бути сильною...» стереотипно протиставлені («жіноче») щастя та (маскулінна) сила, несумісна у свідомості ліричної героїні з її щасливою жіночою (і життєвою) реалізацією: «За півжиття уже й не добереш, / про що тобі те кляте серце каже, / Чого йому – кужелі чи звитяг? / Чого йому, коли воно – жіноче...» [527; 543]. Щастя для героїні є нагородою за обмеження жіночою роллю (кужелі – її метонімія). Воно постає найвищою цінністю і для ліричної героїні поезії Г. Гордасевич «Дорогоцінності життя...», у якій експліковано евдемонічні стимули фемінінної сенсожиттєвої стратегії – продовження роду, любов, краса світу: «Дорогоцінності життя! / Ну, як тут можна не радіти, / Що чую, як сміються діти, / Що можу по землі ходити / І від кохання холодіти, / Поки не піду в небуття» [527; 201].

«Складовою» щастя у фемінінному фенотипі, окрім душевної гармонізації, любові, материнства, «розчинення» в мікрокосмі власної суб'єктивності та в благодатному довкіллі, є наявність *дому* як «зовнішньої межі» особистості. Облаштування дому зумовлене характером, цінностями, смаками господині, отже, «матеріалізує» її суб'єктивність. Дім захищає від зовнішніх загроз, є родинним простором, де реалізуються материнські й матримоніальні цілі. Зрештою, у домі знаходять застосування естетичні й творчі здібності його мешканців (декор, меблі, кулінарія, квітництво тощо).⁴² Власний дім (особливо

42 Висока оцінка власного дому закріплена у фемінінному фенотипі не лише під тиском патріархального стереотипу про зорієнтованість жінки на домогосподарство чи історичної традиції її перебування в домі через безробіття та материнство, а й через психічні особливості, зокрема слабкість інструментального потягу освоювати довкілля, більший страх зовнішніх загроз. За глумаченням Т. Гундорової думки Лу Андреас-Саломе про те, що «жінка всюди носить за собою свій дім», як слимак, її така «нелокалізована, нефіксована домашність» захищає від патріархального упокорення, є проявом «номадичного нарцисизму» [105; 109–110].

той, у якому народився) асоціюється з батьками, дитинством і його (щасливим) досвідом, тому міф благодатного дитинства, збережений у фемінінному фенотипі завдяки меншій едіповій конфліктогенності, зумовлює і тісніший душевний зв'язок особи з її домом. Для маскулінного фенотипу рідний дім теж має психічний смисл – утраченого зв'язку з матір'ю, тому повернення туди бажане, але недозволене. Наявність власного дому реалізує маскулінні амбіції лишити слід по собі, утвердитися в житті – і в такому сенсі концепт власного дому актуалізований у маскулінному поетичному мисленні.

Топос власного дому актуальний у поезії І. Жиленко.⁴³ Лірична героїня «вписана» в інтер'єр свого дому як у своєрідне «тіло», у якому їй затишно, комфортно – «Я, певно, з отих господинь, / що з дому – ні руш. Хоч пали мене з домом!» («Мій час») [140; 440]. Її позитивне сприйняття власного помешкання відтінене деталізацією меблів, посуду. У поезії «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна...» І. Жиленко експліковано мотив повернення додому, у родинне коло, у світ власної суб'єктивності («...я зітхнула: "Вдома..." / І привітала радощі прості»). Сталість, звичність побуту, не зміненого від часу її дитинства, заспокоює ліричну героїню: «Мов за віки нічого тут не сталося. / Завжди тут бив годинник у кутку. / Завжди під ним дівчатко виростало. / В товсті косички банти заплітало». Мотив домашнього затишку художньо осмислений як умова самозаглиблення й насолоди світом – бажаних евдемонічних і сенсожиттєвих стимулів: «Я сіла в крісло до вікна лицем, / І милостиво осені кивнула. / <...> Розпочинай класичний свій концерт», «...сутінки торкалися вікна... / Усе мина... Але довіку буде – / твій дім, і осінь, і ласкаве чудо / концерту для дощу і цвіркуна» [140; 82]. У поезії «Заздрість» І. Жиленко топос дому – «Старенький будинок, занурений в літє. / І двійко кімнат. І запахи м'ят. / І вікна – в сухотний міський полісад» – кореспондує зі сталістю, повторюваністю людських дол, протистоїть руйнівному плину часу. Солідаризація ліричної героїні з колишньою господинею цього дому (можливо, родичкою) виражена в її бажанні уподібнитися їй, так само «сидіти в старенькому кріслі. І ламп не світити», у заздрості до її «прадавньої солодкої печалі» й домашнього усамітнення – «І щастя: вечірня кімната, печаль / і дивний, таємний незвіданий світ». У поезії І. Жиленко «На мотив Тувіма» ідеалізоване життя в родинному колі в затишному домі серед природи – «Як тихо і гарно / ми б жити могли / в зеленій

43 У моделі художнього світу ранньої лірики І. Жиленко топоси дому (людського) і саду (природного, але естетизованого, окультуреного людиною) поєднані вікном, що, крім номінативного, має символічне значення готовності сприймати світ, відкриватися йому. «Прокинутися з повним домом щастя! / Відкрити вікно в туманний березняк» [140; 32] у передчутті весни – у таких мріях-намірах ліричної героїні актуалізовано фемінінний за характером порив до переживання радості весняного пробудження, гармонії та краси в душі й у домі. В іншій поезії вона сама – «вікно, розчинене у сад». Її щасливе самопочування знов-таки зумовлене душевною синхронізацією з природою – «...я стою у білому плаші / під чорним деревом, / на котрім птиці сниться весна» («Вікно, розчинене у сад») [140; 59]. Див. докладніше [567].

мансарді / під шуми ялин» – є запорукою родинного щастя. «Тиха гавань» рідного дому, що прихищає від біди і втрат, реставрує колишнє щастя й ліричної героїні поезії Т. Севернюк «За фіранкою». Як і в поезії «Заздрість» І. Жиленко, у поезії Т. Севернюк топос дому є «ланкою» між поколіннями, бо акумулює спогади про померлих, асоціюється з часом дитинства, коли рідні були ще живі.

Отже, у фемінінному фенотипі (і фемінінному поетичному мисленні) сенсожиттєві устремління пов'язані з переживанням щастя як душевної гармонії, комфортної життєвої реалізації. Мотив пошуку щастя, мрії, спогади про нього включені у фемінінній ліричній свідомості в рефлексію особистої історії, долі, місця у світі. Евдемонічними стимулами для фемінінності є сенсожиттєві цінності материнства, любові, шлюбу, самодостатності душі, домашнього затишку, єднання з природою, споглядання її краси. Вони підтверджують домінуючу вітальність фемінінного поетичного мислення.

Фемінінна специфіка художнього осмислення (власної) смерті⁴⁴ в ліриці акумулює основні з названих сенсожиттєвих цінностей. Так, концептуалізація смерті у фемінінній техніці письма кореспондує з рефлексією *любовного переживання⁴⁵* в смислових аспектах:

а) любов і смерть тотожні, бо болісні, руйнівні для Я, адже ведуть до самовтрати: «...губи шепочуть пісню / якусь – / любові / чи смерті / провісницю» (О. Шалак «Все інше на світі...»), «... в чарці – кохання неміряні літри! / І бульбашки смерті на дні» (Н. Федорак «Земляне тіло»);

б) любов веде до смерті, або смерть настає від любові:⁴⁶ «Кажуть, від щастя ніхто ще не вмер на світі, / А я – помираю» (Л. Клименко «Не помирають від щастя...»), «Рятуйся губ моїх отрутою, / І падай солодко до ніг...» (М. Матіос «Із днів любовців»);

в) любов триває до смерті й після неї: «...не об'їхати й не обійти / любові – то всіх роздоріж / сторожа – / обрубки коротких наших життів / палатимуть

44 Дж. Рейнгольд – один з небагатьох учених, хто наголосив на тому, що «смісл смерті у чоловіків і жінок різний» [373; 27] і закоріненій у стосунки «мати – син», «мати – дочка». Жінки, на його думку, надають смерті більшого значення, ніж чоловіки, зокрема у її зв'язку з лібідом, інтенсифікуючи кореляцію мазохізму, розлуки, втрати любові зі смертю. У свідомості жіноцтва смерть асоціюється з жіночими репродуктивними функціями й ролями [373; 48 – 50]. Смерть у зв'язку з реалізацією фемінінних єдинових лібідозних почуттів до батька розглядалася в 4.2.

45 Феномен зв'язку любові й смерті осмислений у світовій філософії. Н. Бердяєв у роботі «Доля людини» зазначав: «... Пристрасть, тобто вираз найвищої інтенсивності життя, завжди приховує небезпеку смерті. Той, хто приймає любов в усій її приголомшливій силі й трагедії, приймає і смерть. В еротичній любові інтенсивність життя сягає вершин і веде до знищення й смерті». Учений у своїх твердженнях солідаризується з Л. Фейербахом, для якого смерть – це «остання жертва, останній доказ любові», але тут мається на увазі любов не як еротичне почуття, а як іманентна сутність людини, яка розкривається цілком лише в момент припинення її існування, тому «смерть є виразом любові».

46 Е. Джонс, досліджуючи психічні механізми невротичного бажання жінок померти разом з їхніми коханими, відзначав не лише пов'язаність ідей сексу, народження й смерті, а й рівнозначність бажання померти в обіймах коханого й бути заплідненою ним [617; 16].

разом / у пазусі Божій!» (О. Степаненко «Альба Мелеагрові»), «Любити, живучи, атож, легко, / важче любити, померши. / Я хочу любити навіть тоді, коли мене не буде./ Я не хочу обіцяти, що смерть розлучить нас» (курсив автора. – Прим. О. Ш.) (О. Рута «У морозі нічному...»);

г) смерть настає без любові: «...як можна, щоб я жила сама, тепер, коли я знаю інше життя? <...> я для тебе вмерла і воскресла. Візьми мене з собою. Я так боюся жити!...» (Леся Українка «Твої листи завжди пахнуть зов'язаними трояндами...»);⁴⁷

У фемінінному фенотипі мазохістська жертвовність любові провокує її зближення зі смертю, крім того, відзначене вище переоцінювання любові, що підносить її до основного сенсожиттєвого стимулу, зумовлює смертельну загрозу її втрати.

Кореляція любові та смерті в маскулінному поетичному мисленні оприявнює натомість страх перед любов'ю, теж умотивований маскуліним едиповим психокомплексом, передусім сепараційною стратегією. Бажання «вийти» з любові асоціюється з «виходом із життя», тобто суїцидом, що асоціативно акумулює ідею «втечі». У поезії І. Павлюка «Любов напала навесні...» це почуття порівняно з Божою карою, власна незахищеність перед ним, наче «самооголеність», зумовлює асоціацію з «роззятими венами», що має суїцидний смисл, спроектований у поезії й на весняну природу, «розчахнуту» у вибуху рослинних соків («Роззяті вени – як стволі») [482; 180]. Дефіцит маскуліності оприявлено в мотивації смерті / суїциду бажанням «насолити» неприступній жінці, викликати в неї співчуття,⁴⁸ наприклад, ліричного героя О. Олеся: «Наложу з розпuki руки – / Буде гріх тобі!» («Стань, дівчино...») [328; 90], І. Малковича: «Дівчинко моя фіалкова, / чом ти мене не любиш? – / чорний кінь прийде – свисне на мене – / тогди плакати будеш» (назва за наведеним рядком [28; 148]). Сміслова кореляція любові й смерті набула актуальності в літературі сентименталістського, (нео)романтичного, декадансового характеру, однак позатим вона оприявнюється переважно у фемінінній творчості в силу гендерних табу маскуліної трансляції надмірної емоційності, слабкості й залежності суб'єкта від любовної взаємності Іншого. Якщо у фемінінному поетичному мисленні кореляція любові і

47 Суперечливість уявлень про смерть у свідомості навіть одного й того самого індивіда фіксує Дж. Рейнгольд: «...зустрічаються думки про смерть як порятунку від зла та як саме зло, про смерть як коханця, визволителя й про неї-таки як кінець насолоди життям, у смерті вбачається то нарцисичне самовивершення, то цілковитий крах, <...> Ці глибинні значення є визначальними у формуванні ставлення індивіда до смерті, їх слід відрізнити від свідомо засвоєних ним концепцій, вплив яких [на його ставлення до смерті] незначний» [373; 27 – 28].

48 Наративізована в ліриці мотивація смерті як способу покарати муками розкаяння інших людей, передусім матір, кохану, хоча й віддзеркалює маскуліний едиповий конфлікт, не маскулінова, бо надто «оголене» інфантильну психоматрицю. Намір покарати своєю смертю кохану особу потенційно властивий і фемінінному мисленню, але ліричні сюжети смерті героїні задля покарання її батька / коханого не поширені, натомість часто героїня сприймає перспективу смерті як інтимне возз'єднання з батьком / коханим.

смерті підкреслює сенсожиттєву значущість цього почуття й вибудованих на його основі взаємин, то в маскулінному – ця нечасто рефлексована кореляція оприявнює страх перед любов'ю й бажання її уникнути, а часом й інфантильне бажання померти, щоб покарати кохану особу.

Комунікативно-експресивна життєва стратегія фемінінності зумовлює надання сенсожиттєвого смислу близькому оточенню, рідним, друзям, сексуальній запотребованості Іншим, репродуктивній спроможності тощо. У разі втрати цих сенсожиттєвих стимулів актуалізується *перспектива смерті, спричинена «непотрібністю» суб'єкта, крахом його надій передусім на любов*. Так, центральний мотив «Баяди про маску на карнавал» В. Вовк – очікування карнавалу – символізує надію на любовне поцінування героїні чоловіками, що є для неї основним смыслом життя, вищим за смерть, – «Щоб тільки раз у житті / Захлинутися щастям <...>/ Тьмарити пам'ять коханням. / Хай потім скотиться сонце / В бездонну могилу / І черви хай точать його обличчя!». Утрата цієї надії героїні, яка, багато років відкладаючи карнавальні веселощі, старіє, а головне – байдужість людей до неї, їхнє відсторонення ведуть її до смерті, на яку вказує у фіналі твору вираження утоми, розчарування, спустошення: «Кроки розбитими кахлями / Падали в ніч, / Місяць погас, / До кісток добиралася втома; / Не було вже за чим страждати; / Життя стало раптом нечинне: <...>/ Над урвищем віяла пальма» [62; 202 – 203]. Пейзажна деталь урвища є натяком на її суїцид.

У сповідальному монолозі старої вівці в поезії М. Матіос «Овеча сльоза» смерть є визволенням від життя, що втратило сенс: охолола «любов» вівчаря (його батьківську фігуру «боялась решта вівців, бо він усе про вівців знав»), не народжуватимуться ягнята [284; 24]. Крах жіночої долі інтерпретований у поезії як наслідок втрати любові чоловіка (батька) зі старінням. Нереалізований потенціал провокує бажання смерті й ліричної героїні поезії Г. Крук «Якоїсь ранньої осені...»: її свідомість уподібнена в тексті до старого пораненого вояка, який з останніх сил уникає повідомлення про поразку, а її вранішній сон – до останнього плацдарму оборони ілюзії життєвого успіху (широко експлуатована концептосфера війни в цій поезії – риса маскулінної техніки письма). У відтіненій станом сну рефлексії ліричної героїні власної душі й власного життя оприявлено її сенсожиттєві «центри» – будинок, «аскетичне ліжко», «складний чоловік за стіною, з яким не склалося...», що вказують на родинно-любівні пріоритети жінки. Її поразка в цій царині – «визнай свою поразку, врешті – визнай свою поразку!» – зумовлює її танатичний потяг: «...кардіограма твого серця, яке ще б'ється саме із собою за право не битися» [295; 130], – багатозначне слово «битися» («битися із собою», «серце б'ється») тут активізує мотив внутрішньої боротьби між життям і смертю.

Смислово основу поезії Г. Турелик «Сон» складає фрустраційна мазохістська фантазія ліричної героїні про зустріч у посмерті-потойбіччі з коханим, який там має іншу долю й іншу жінку. Емоційний стрижень цієї поезії – туга, біль через непотрібність йому. Ці почуття штовхають героїню прийняти власну смерть як єдиний вихід. У поезії Г. Турелик оприятнені елементи фемінінної едиповості: мазохістське почуття героїні до чоловіка, в образі, менторських настановах якого щодо її життєвої долі, вибору смерті вгадується батько, Бог, а також ситуація «третьої зайвої», що актуалізує едипове почуття заздрості до матері-суперниці й готовність їй поступитися за рахунок власного щастя, навіть життя. Фемінінними поетикальними домінантами у творі є інтроспективна нарація про проблеми особистої життєвої історії (нарратив сну, візії, фантазії), завищена оцінка любові як вершинного сенсу життя, готовність до смерті через втрату любові чоловіка.

Фрустраційна мазохістська фантазія ліричної героїні поезії Т. Мельник «Кшички» про її підступне використання чоловіком розгортається шляхом аналогізації любовного зв'язку і хвороби, травми, «вживлення» імплантату, поступового «зростання» з коханим («процес зростання / хребтів ти навіть / знеболював спершу»). Останній мотив фізичного, тілесного зростання гіперболізує душевне узалежнення героїні від любові аж до «самовтрати», метафорично посиленої мотивом її смерті: «коли безхребетну / істоту у простирадлі / назовні на зовсім виносили / увімкнувши ранкові новини / збайдужіло сказав “не вижила”» [8: 176]. Фантазія про смерть ліричної нараторки поезії Т. Мельник спровокована переживанням її непотрібності коханому, «утратою себе» внаслідок завищення ролі любові як сенсожиттєвого стимулу. Для неї це переживання вже доволі болісне (у 1990-х роках гендерна культура дещо трансформує фемінінні очікування від любовних взаємин), хоча все ще дає мазохістську насолоду.

Танатальні смисли, спровоковані переживанням життєвої нереалізованості й краху надій, експліковані в поезіях Н. Стефурак, зокрема в розвитку мотиву охолодих любовних взаємин («Хіба ми рідні? / Хіба ми потрібні одне одному?») у поезії «Все, що я можу для тебе зробити...». Попри позірну душевну твердість героїня надто високо оцінює любовний зв'язок, фіксує стан життєвого краху з його втратою («Невлаштованість. Вакуум») і своє «непереборне бажання – заснути. / Назавжди» [436: 38], тобто померти. У її поезії «Скільки нас, задивлених у себе...», де особиста ситуація ліричної нараторки проектується на образ подібних їй жінок-творчих особистостей, розгортається мотив непотрібності як життєвої поразки: «Скільки нас <...> сходить помалесеньку на пси» [436: 23], який зумовлює й перспективу смерті, художня реалізація якої у виражена могильною «атрибутикою» – образами паперових стрічок, квіток, «надмогильного» снігу. Тема смерті в поезії Н. Стефурак

«Прощай! – сказала світові...» умотивована переживанням ліричної героїні власної чужості – «Була чужа, бо не приймала гри...». Перспективу власної смерті вона пов'язує з поверненням на небеса («ї вже не стеля над витком спіралі – / а безмір неба, де твій дух почавсь»), до батьківських першоджерел до Бога (« – Оце й усе? – у Бога запитала. / Було життя. Нічого не було»), що віддзеркалює підвалини фемінінної едиповості. «Світлом» у житті ліричної героїні були її близькі, бо лише пам'ять про них супроводжує її в посмерті: «А в тому світлі – ті, кого любила. / і з ким на світі сонячно було. / Все інше – тлін...», а також її власна творчість у прихистку домашнього затишку – «Та озираюсь: світиться у вікнах, / де я колись писала ці рядки» [527; 536]. У фантазії про смерть у поезії Н. Стефурак усвідомлення власної непотрібності врівноважується фемінінними сенсожиттєвими цінностями – родини, душевного й творчого самозаглиблення, рідного дому.

Каталізатором фантазії про смерть у фемінінному поетичному мисленні є *переживання старіння*.⁴⁹ Часоплин життя, утрата молодості зумовлюють почуття власної непотрібності, наприклад, ліричної героїні поезії О. Куценко «Час»: «...підкрадається час / і вона стає непотрібною / їм – кожному з них окремо / усім загалом...». «Ревізія» власної жіночості – «спокусливо-недосконалої / жінки в собі / жінки для когось іншого» – провокує її душевний дискомфорт (її серце «міцно стиснуте маніакальними неминучостями») і готовність до смерті: «тож / коли він підступить [час] <...> вона рушить до краю / тонкою / цівкою місяця» [527; 977 – 978]. У поезії О. Куценко «Час. Повернення» лірична героїня фантазує про смерть як відновлення повноти власного Я й бажане возз'єднання з батьківською фігурою. Її «аналогом» у тексті є всемогутній час, що, як Бог, є «любов'ю», «чекатиме вічно», «завжди в мене буде», «зігріє у губи, / обіцяючи – йтиме поряд і не залишить» [249; 15].

Мотив смерті кореспондує в сучасній ліриці з *переживанням стану хвороби*: деструкції власного тіла (І. Шувалова «Травма»), депресії як «хвороби» духу (Л. Радченко «Високосна осінь», С. Луцишина «На кожен звук реагуєш холодом...»), І. Шувалова «Погудяли й годі...»), актуалізує концептосферу лікарні (О. Забужко «З лікарняних щоденників», А. Малігон «Холод» («І коли вже не буде кому...»), «Не тримайся за нитку...»). Песимізм, депресивність є настроєвими домінантами поезії такого змісту. Вони представлені в ліриці останніх десятиліть переважно жіночого авторства.

49 Дж. Рейнгольд фіксує пов'язаність у психіці жінок страху смерті та біологічних, фізіологічних проявів власного ества: не лише пологів, гінекологічних втручань, а й процесів старіння, втрати зовнішньої презентабельності. Останні в психіці рівноцінні смертельному ушкодженню. Загалом такі значення смерті, як любов, сексуальність, розлука, утрата переважно стосуються жіноцтва, психічні установки якого більше мазохістські, а механізми захисту – садистські, руйнівні [373; 75 – 78]. Учений апелює до поглядів М. Чедвік щодо соціальних витоків установки жінок давати задоволення, отже, і їхнього смертельного страху втратити красу. У цих поглядах, як і в пов'язуванні страху смерті з жіночим нарцисизмом, М. Чедвік іде за С. де Бовуар [599].

В окремих з них депресивний настрій відтінений *мотивом суїциду*. У поезії Г. Крук «Жінка надрізує вени / тому що не хоче старіти...» транслюється бажання смерті як «утечі» від старості й буденщини – «...як їй втекти / як витекти їй у вузький надріз від ножа», як упертого спротиву спокусі жити – «коли вона йде – / то вона таки йде / жінка – сам знаєш, істота уперта» [240; 125]. Мотив суїциду, конгруентний розриву любовних стосунків, – в експозиції іншої поезії Г. Крук – «Була любов, з якої вийти, як / з вікна на сьомім поверсі, однак – / у кожного в житті – / своя безодня». У поезії Г. Крук «Запасний вихід» жіноча роль (коханки, матері, господині) утримує ліричну героїню від суїциду, не дозволяє їй «зіскочити на ходу / вийти з води сухою, змінити якість із правил» [295; 131]. Суїцидний настрій ліричної героїні в цих поезіях Г. Крук психологічно зумовлений бажанням уникнути жіночої ролі, а також інфантильним прагненням реваншу – покарати близьких власною смертю. У способах самогубства, концептуалізованих у поезіях молодих авторок, часом проглядає ювеніальна депресія: «Ти забуваєш про смерть / як забуваєш вимкнути газ / чи, скажімо, прибрати пігулки. / вона також забуває / нас у неї – тьма-тьмуша!...» (О. Мамчич), «Лезо бритви між пальцями, пачка снодійних ліків, / кілька метрів мотузки... / й готово, фінальні титри» (І. Новіцька «Листи в глибини»). У цих поезіях фантазування про суїцид як про смерть-яка-ніколи-не-станеться, відсутність чіткої психічної мотивації бажання померти, віртуалізація смерті (її усвідомлення як такої, яка існує не в реальності, а у віртуальному світі комп'ютерної гри, кінофільму тощо) оприявнюють мазохістський підлітковий реваншизм.⁵⁰

Завищена оцінка у фемінінному фенотипі душевної близькості, передусім любовних взаємин як надважливих у житті, зумовлює сподівання любові, теплоти, емпатії у відповідь. Розчарування в цих сподіваннях провокує відчуття життєвого краху й фантазії про смерть. Гендерні особливості фемінінного фенотипу, а саме залежність від оцінки Іншого, від суспільного визнання [32; 209–210], теж підсилюють болісний ефект переживання життєвих труднощів. Відчуття суб'єкта власної непотрібності – передусім як об'єкта любові, рідше – як людини, як творця – активний рушій фемінінної поетикальної стратегії художнього осмислення власної смерті. Фемінінна техніка наративізації її перспективи, зумовленої крахом життєвих устремлень, старінням, хворобою, оприявнює душевну слабкість суб'єкта. Фантазія ліричного героя про власну смерть (зокрема й суїцид) як вихід із життєвого тупика, як спосіб покарати

50 Самогубство підлітків незалежно від їхньої статі – відома психологічна й соціальна проблема, якій у фаховій літературі знайдено чимало причин і способів вирішення. У мікропсихологічній С. Фанті ювеніальний суїцид зумовлений неможливістю подолати агресивно-сексуальний спадок дитинства, зокрема страх-ворожість до матері [494; 194 – 196]. Актуальність цих почуттів у фемінінній єдиновості, поглиблених страхом жіночої ролі, імовірно, впливає на рефлексування перспективи суїциду й у фемінінній ліричній свідомості, у якій, крім того, зняті табу на вияв слабкості й уразливості ліричного Я.

близьких за брак їхньої любові не має переконливих гендерно-психологічних диферентів, передусім через ювеніальну психосимптоматику.

Суто фемініною, живленою едиповою лібідозною енергією, є мотивація власної смерті злиттям з батьківським (Божим) началом, уже зафіксована в низці розглянутих вище поезій – Н. Поклад «Дорога додому», Н. Стефурак «Прощай! – сказала світові...», О. Степаненко «Є доторки трави...» та ін. У них переважає художнє осмислення власної смерті через мотиви повернення до витоків свого ества, до первинної гармонії. У названій поезії О. Степаненко перспектива смерті осмислена як закономірна в життєвому коловороті («Є пам'ять келиха що спить в зіниці грона»), бо обіцяє повернення до «Отчого Саду». Смісл фінальних рядків – «мов теплий гриф у жар приручених долоней / ми ляжемо до тих хто нас убив» – прочитується крізь призму віктимної, мазохістської фемінінної сексуальності, адже лібідозний потяг екстрапольований на батьківську фігуру Того, хто дає життя і смерть. Деталь жару його долонь виражає сексуальне бажання ліричної героїні доторку, обіймів, захисту; актант «ляжемо» означає і секс, і смерть. Її бажання того й того адресовані батьку-Богу, джерелу насолоди й згуби. Об'єктність, пасивність ліричної героїні поезії О. Мамчич зумовлює її очікування дій Бога-батька, який має забрати з життя її у такий спосіб порятувати, захистити: «...і просиш: таж забери мене! / а потім жахаєшся: рано / а янгол уже іде» («Всі квіти ідуть додому...») [527; 1068]. У поезії «Притулок» О. Куценко⁵¹ розгортається мотив шляху ліричної героїні від колишнього життя до наступного під проводом Бога-батька, якого прямо не названо, але таке розкодування його образу зумовлене мотивами: а) дитячих спогадів героїні («грубо тесані меблі – мій дитячий притулок»), б) його патрунування над ліричною героїнею («Те життя, у яке ти прийшов по мене», «...ти йшов коридором – темні стіни і стеля – / між майбутнім моїм і минулим. / І той провіток вдалині, до якого ти ніс і ніс мене...»), в) любовного єднання з Ним у смерті («одного дня я не рушала з місця / довго – поки в тебе на грудях раптом не опинилася») [249; 72]. Ситуацію умирання відтінюють деталь спустошеної кімнати, порівняння віддалених голосів із сиреною «швидкої допомоги». Експлуатація мотиву єднання з Богом у смерті зумовлена активізацією фемінінної едипової матриці, що виявляється в об'єктному, пасивному, віктимному, любовному позиціонуванні ліричної героїні перед Богом-батьком. Трансляція цієї матриці у межах художнього осмислення перспективи власної смерті підсилена й релігійною традицією (див. розділ 4.2).

Екстеріорна рефлексія смерті ґрунтується на усвідомленні її відповідності Божому замислу, життєвому коловороту, що зумовлює прийняття, ви-

51 Назва і зміст поезії О. Куценко асоціативно відсилають до діалогії Г. Пагуляк «Писар Східних Воріт Притулку», «Писар Західних Воріт Притулку», де фантазія про потойбіччя реалізована в образі Притулку як аналога раю, чистилища – захисного «батьківського» простору.

правдання факту конечності життя у фемінінному поетичному мисленні: «...впадуть покоси, зрізані / Вимахом Господньої руки» (Н. Лівницька-Холдна «Жнива») [265; 134], «Допоки Бог мі не повість: / “Доста!”» (Н. Шейко-Медведева «Стара знимка») [574; 218], «Збере Господь усіх колись, / Він скаже вдосвіта: “До мене!” / І ми в потоці слів і риз / Прийдемо в сяєво зелене» (В. Китайгородська «Дарунки») [527; 724]. Позитивна настроєва тональність рефлексії смерті у фемінінному поетичному мисленні вмотивована інфантильними уявленнями про смерть як спосіб повернення до захисної й благодатної батьківської-Божої сфери.

У фемінінній ліричній свідомості не лише абстрактна смерть, а і факт припинення власного життя уявляється *закономірною стадією* долання земного шляху, вивершення життєвої «програми». ⁵² Часто закономірність умирання художньо осмислена паралельно до завершення біологічного циклу в природі. ⁵³ Чотирьом порам року в однойменній поезії Г. Гордасевич відповідають життєві завдання нараторки: «Родитись. Трудитись. Любити. / Думати про життя», у такому контексті перспектива її смерті порівняна зі станом природи напередодні зими: «Земля вже чекає снігу, / Що ляже на тихім світанні. / ...Неначе читала книгу, / І от сторінки останні». У метафорі «колиска літ» у поезії Т. Севернюк «Нічної води цвітіння...» – «Поскрипує літ колиска, – / Змарнованих і не стертих, / Усе так нестерпно близько, / Що навіть не страшно вмерти» [527; 254] – акцентовано ідею життєвого руху ліричної героїні від дитинства до смерті, зокрема через кореляцію останньої з народженням / переродженням. Лірична героїня поезії І. Жиленко «Прощання...» сприймає завершення її життєвого циклу спокійно, умиротворено завдяки його наповненості сенсом, що символічно втілений в образі насінини, зерна як «підсумку», «результату» росту: «Твій вулик, і діти, і квіти – / усього лишилось на дні. / Ще мить – і засне моє літо / в своєму маленькім зерні», «Твій дім, твої свята і війни – / усього лишилось на дні. / Ще мить і заснеш супокійно / в своєму маленькім зерні» [140; 337 – 338]. Проекція власного (і загалом людського) життя на природний цикл (літо – осінь, зерно – плід – зерно) відтінює сприйняття героїні власної смерті як можливості переродження: «Я лиш на

52 У психології зауважено, що жіночому усвідомленню перспективи смерті більш властиві «покірність (беззадійність), релігійність та емоційне розвантаження», а чоловічому – «самоспостереження, обмеження емоцій та пошук сенсу» [243; 60]. Більш позитивна установка щодо смерті у фемінінному феномені вмотивована, треба думати, переконанням її закономірності.

53 Художнє проєціювання природного циклу на перспективи життя і смерті ліричного суб'єкта відрізняє фемінінне поетичне мислення, зокрема в поезії Г. Кирпи: «Я – квіт маку. / Може, ще й до ночі / я встигну нахвістися / й опаду» («Як пережити вечори холодні?...»). Осінь-сестра в поезії Н. Білоцерківцевь – «на те, / щоб перейти достойно і спокійно». Така її «функція» ідентифікаційно близька ліричній героїні: «але є вітра в тихому змаганні; / немов сестра, покинути цей сад – / останньою, востанє, за останнім» («Сестра»). У «розказаній» у поезії Ю. Стахівської «Кільця» («історії життя і смерті» дерева, яке «ладнає гнізда птахам», цвіте, «пускає листки», «займається фотосинтезом», «виношує плоди», «без жодного свого дерев'яного гонору») всихає, прочитується алегорія на жіночу долю з її сенсожиттєвими домінантами – дому, краси, материнства.

хвилину повіки / склеплю в свої теплім зерні. / Зайду на хвилинку в гвоздику, / у жито і між лебедів... / Життя наше – це вже навіки» [140; 338].⁵⁴

У поезії В. Китайгородської «Листя осипається з небес...» також паралелізується закінчення природного циклу – осені й життя ліричної героїні, яка «підбиває підсумок» своїх досягнень, відповідних фемінінним цінностям: «Се на світі мій зарібок весь: / Віно, вікна, віко, потім – жито». Метонімії в другій частині фрази означають «шлюб», «господарство», «смерть», «надію на посмертне переродження» – у жито (що співзвучне з «життям»): «Як воно шумітиме комусь, / Як воно цвістиме диким маком!» [527; 715]. Синхронність завершення природного й життєвого циклу – тема її сонетного вінка «Осінні апокрифи», поезії «Гуцули вмирають у тайнику...». В останній з названих у подробицях умирання на віддалі від людей серед дикої природи й перетворення там-таки на «ящірок», «ввірок», «острівці на Черемоші» реалізовано ідею «розчинення» мертвої людини в природі як материнській субстанції.⁵⁵ Мудре, розважливе ставлення до смерті як буттійної закономірності транслюється й у поезії О. Зеленчук-Рибарук «Днина...», де прийомом паралелізму зіставлені «кінецьність» літньої днини та власного життя (метафора «[літня днина] йде до вінця» в цій поезії О. Зеленчук-Рибарук акцентує цінність шлюбу у фемінінній свідомості, а крім того, і його архетипну паралелізацію зі смертю). У цих поезіях рефлексія неунікненності, закономірності смерті не провокує песимістичний, фаталістичний настрій, бо тісно пов'язана з архетипними уявленнями про переродження, про коловорот життя і смерті, про закономірність смерті після виконання життєвих, передусім репродуктивних, завдань.⁵⁶

Сенсожиттєва домінанта особистої історії у фемінінному фенотипі зумовлює концептуалізацію ситуації можливої смерті як значущої в розгортанні

54 Лірична героїня І. Жиленко (і вона сама в автобіографічному есеї «Не розбийте мій ліктар!») замислюється про власну смерть у доволі спокійних, філософських тонах. Наприклад, у поезії «Червоні черешці» візія її власного життя і смерті – фемінінна в багатьох аспектах: розгортається план особистої історії через значущі віхи жіночого життя – дівочтво, шлюб, творчість, родовід, старість, підкреслена сенсожиттєва цінність нащадків – дочки й онуки, печаль яких наповнює смислом прожите життя, так само, як і його краса: «Це так було красиво – збігати по сходах вниз!». Сама смерть у поезії сприймається як спокійний, умиротворений сон: «Мені ж ласкаво спиться... Кому там докорять?» [140; 70].

55 Епізод самотнього умирання в гірських хашах наявний і в романі Т. Прохаська «НепрОсті»: герой твору хахостієн має намір померти в лісі, далеко від людей, відчуваючи в цьому природу закономірність. У фемінінному поетичному мисленні мотив посмертного повернення до материнської субстанції землі, природи стимульований переважно ідентифікаційною інтенцією ліричного суб'єкта уподібнитися материнській фігурі. Мотив повернення до батьківської-Божої сфери (небес) живлений едиповими лібідозними почуттями до батька.

56 Ідея закономірності коловороту життя й смерті представлена, як відомо, у міфології, в окремих філософських течіях. Трансперсональний характер її осмислення не має гендерної диференціації. Часто за філософським трактуванням смерті як переродження стоять чоловічі імена. Однак онто- і філогенетичні трансформації свідомості, зокрема й позиції щодо смерті, засвідчують притаманність такого її розуміння «інфантильному» світовідчуттю. Зближення фемінінного фенотипу завдяки домінанті вітального з природними циклами також орієнтує на вказане розуміння смерті.

долі, реалізації життєвого призначення. Ліричний суб'єкт зв'язується в *спогадах / фантазіях про смертельні ризики в особистій історії*. Під впливом материнського архетипу смерть персоналізується, здобуває владу над долею ліричної героїні, зокрема в поезії Я. Сенчишин «До мене смерть приходила вві сні...», у якій ретроспективно розгортається переживання близькості кінця: «Немов пелюстка, я була легка, / Лиш болісно переривався подих. / А у зінцях тліли сум і подив: / Невже це смерть, невже вона така?...» [527: 843]. «Дотик» до смерті, за І. Яломом, «пробуджує», загострює пошук сенсу життя, зумовлює переоцінку цінностей [592]. Подібні зрушення фіксує в собі й лірична героїня Я. Сенчишин: «А спокій зник... О Боже, я ж бо грішна. / Пекли неждані, наче сніг торішній, / Страх і цікавість перед невідомим...». Образ смерті в поезії Л. Голоти «Зістарілася смерть моя зі мною...» наснажений архетипом Тіні, постає «двійником» ліричної героїні, «зростає» разом із нею, «переслідуючи» її, разом з нею долає віхи її особистої історії – дитинство («І дівчинкою ще [смерть] являлася мені / в льодами засланому тихому вікні»), дівочтво з нагальним пошуком любові («І знов – явилась: чорна дівка яра <...>/ я за нею – тихо й урочисто / пішла в своїм кораловім намисті, / н і к о м у в цьому світі наречена»), материнство («...І чорними очима / світила грізно в Бога за плечима / У Великодню, у квітневу ніч... / Я їй сказала: “Відступися прич – / У мене ще мале таке дитя...”»), старіння в родинному колі («...хочу я зустріть її, / стару, сухеньку, в тихому вікні / при свічці, при дочці і при причасті...») [91: 41 – 42]. У цих поезіях лірична героїня уявляє власну смерть як силу, що чатує на неї, але не ворожа їй, тому сприймає її без агресії як закономірний етап особистої історії, навіть як об'єкт емпатії і розуміння.

Фемінінна техніка концептуалізації особистої історії ліричного суб'єкта відтінена *фантазуванням про власну смерть як її важливу завершальну віху*. Аспектами фантазування про смерть, зафіксованими в ліриці, є, зокрема, потреба збереження пам'яті про пережите, як, наприклад, у поезії Л. Таран «Яке щастя...». Візійний образ снігового тунелю в її поезії «Музей снігів і сновидінь...» асоціюється з дорогою народження («неначе родові шляхи») та смерті. Метафора «клубок оргазмів і смертей» (наче буддистське колесо сансари) реалізує в тексті ідею коловороту буття, підсилену фантазією про закономірність смерті самої ліричної героїні: «...раптом на вершину див і ти злітаєш: неозора, / Впізнавана і невідома, під хмарами лежить земля. / А ти її вже покидаєш...». Сенсожиттєва цінність самозаглиблення, «реверсу» до підвалів власної самості актуалізує фантазію про смерть у поезії О. Луцшиної «Гладіолуси». Самість ліричної героїні усоблена в образі її серця, до якого вона подумково звертається з проханням – «потерпи, ще трохи, ще зовсім трохи, і я з тобою», що прочитується як її готовність умерти, «возз'єднатися» в такий спосіб із собою (недаремно у зв'язку з цим мотивом

постає концепт мовчання як «самоусування» – «я навчуся мовчати пристрасно, наче каріатиди»). У фемінінних фантазіях смерть часто пов'язана з дитинством, зокрема в аспекті «віднайдення» себе: «я повертаюся в дитинство, живу, вмираю» (О. Луцишина «Гладіолуси») [8: 73]. «Найкраще те, що майже непомітне – <...> / наприклад, запах... / або дитинство... або, навіть, смерть, / хоч її віддих все-таки солодкий, / вимогливий...» (Н. Білоцерківець «Гербарій») [39: 120]. Інфантильне сприйняття смерті оприявлене в поезії К. Хаддад «Все в цьому світі...»: «Ніхто так і не зміг переконати дитячі кулачки наших сердець / у скінченності світу у смерті у зникненні у порожнечі». У метафорі «дитячі кулачки [сердець]» реалізована ідея «вічної» інфантильності людини, яка живе, уникаючи віри у власну смерть (таку властивість людської свідомості акцентовано в студіях Е. Кюблер-Росс, Дж. Рейнгольда, І. Ялома та ін.). Отже, фемінінна специфіка фантазування ліричного суб'єкта про власну смерть полягає у демонстрації мазохістської (задоволення від себежаління), інфантильної (наївна віра в нереальність смерті) установок щодо неї. Вітальна домінанта фемінінного світовідчуття виявляється й у фантазіях про смерть: лірична героїня виявляє прив'язаність до життя, намагається зберегти в посмертній пам'яті красу світу, образи рідних, ідеалізує посмертя як раювання біля Бога-батька, рідше – у материнській плеромі, сподівається на відродження після смерті.

Властиве фемінінному поетичному мисленню емпатійне, співчутливе переживання *смерті іншої людини*. У поезії О. Луцишиної «Ковдра» винесена в назву побутова деталь, мотив її зникнення, як і образ годинника, що зупинився, показуючи час, у який неможливо повернутися, акумулюють рефлексію смерті знайомої жінки (не конкретизовано – матері, родички чи подруги). Лірична героїня переживає свою вину за недостатню увагу до померлої та злість на себе за невміння цінити відпущений для життя час і людські взаємини: «Я була така зайнята. Не знаю чим», «Це найгірше: / Бачити час / І не могли у нього повернутися». Вона шукає сенс життя в протиставленні позицій своєї подруги – «...сенсу немає ні в чому, <...> Ми просто є, каже вона» – та власної – «Я є для того, аби оплакати все, що було, / І чого раптом не стало» [8: 76]. Актуалізовані у фіналі поезії зникла ковдра, померле тіло, усохлі троянди, попри твердження про їхню безсенсовість, важливі для ліричної героїні як пам'ять про людське життя, як засторога щодо його швидкоплинності. Фемінінна техніка концептуалізації побутових речей з того матеріального світу, який оточував померлу жінку (ковдра, годинник) і який «зберігає» пам'ять про неї, націлена на реставрацію її індивідуальності, набуває особливої значущості в художньому осмисленні смерті ближнього та перспективи власного відходу (указана техніка виявляється й у розглянутій у розділі 3.1. поезії Л. Повх «Кoftа»).

У поезії Н. Новікової «В ніч, коли випав сніг...» рефлексія смерті подана крізь призму свідомості щойно померлої старої жінки. У її ретроспективному наративі оприявлено ритуальні дії, учинені над її тілом, – «коли їй закрили очі, коли її роздягали», «коли її омивали», «тихо вона лежала, мов на іконах тіні», «руки важким ужинком їй лягли на живіт», «коли запалили свічі». Ці ритуальні дії оживлюють її спогади про важливі віхи власного життя та його цінності – дитинство («згадувала, як малою подихом гріла іній»), родину, нащадків («згадувала рідних, думала – з часом звикнуть», «згадувала хрестини / двох синів і онуки»), душу, самість (згадувала молитви). Наратив вибудовано так, що розповідь про дії над тілом померлої супроводжується її «саморефлексією» (згадувала, думала), що дає ефект розмежування її фізичного буття (її тіло ще лишається об'єктом ритуальних маніпуляцій родичів), «ущільненого» до «мерзлої осілої землі» та «хриплих круків» на кладовищі, та психічного буття (її самості), у якому зосередилося її існування після смерті (спогади, думки, відчуття). Крізь зімітоване в поезії посмертне «життя» душі жінки, наснажене потужною експресією емпатійної ідентифікації ліричного наратора, який лишився «за кадром», оприявлені основні риси фемінінної стратегії художнього осмислення сенсу життя та перспективи смерті: зосередження смислу існування в родині, поряд з близькими, у власному домі як «продовженні» власної особистості, як уособленні материнського прихистку (у момент смерті жінки «гірко рипнула люлька серед пилу горища», напевно, та, у якій її колисала мати, «стіни відводять погляд» – з вини й туги за нею), цінність душевної чистоти й спокою («по-зимовому чиста, наче з першої криги, / тихо вона лежала, мов на іконах тіні»), бажання «продовжити життя» після смерті шляхом «анімізації» мертвої людини й основне – значущість родового «ланцюга», де турбота про померлих родичів буде «віддячена» турботою нащадків (домінування цієї ідеї підкреслено в мотиві «зігрівання» померлих дмуханням на іній, що обрамлює поезію: героїня «малою подихом гріла іній, / щоб старим у могилах з того було тепліше», а після смерті, «згадуючи» «іній на сивих зимових полях», «відчуває», як «хтось дмухає їй на руки») [527; 1280]. Вияв емпатії в поезіях О. Луцишиної, Л. Повх, Н. Новікової саме до жінки, яка пішла з життя, кореспондує з фемінінною стратегією солідаризації з нею, екстраполяції її долі на власну, що на глибинному психічному рівні зумовлено фемінінною едиповою ідентифікацією з матір'ю, очікуванням за законом таліону своєї долі, подібної до її. Едиповий «підклад» особливо відчутний у поезії Н. Новікової: провина перед материнською фігурою померлої жінки, транспонована в драматичне переживання її «самотності», «покинутості» рідними після смерті, і бажання загладити цю провину турботою (дмуханням на іній), емоційною теплотою, пам'яттю про неї, віддзеркалюють референційну дочірню політику.

Зорієнтованість фемінінного фенотипу на дитину, підсилена материнським інстинктом, поглиблює болісне переживання її смерті. У ліриці смерть дитини рефлексується нечасто. Екстеріорний характер рефлексії загибелі підлітків у «Пасторалі ХХ століття» Л. Костенко завуальовує гендерно-психологічну специфіку її художнього осмислення, хоча експресія материнського горя експлікує фемінінну емпатію і солідарність. У поезії Г. Осмолівської «Лейкемія» переживання ліричної героїні смерті власного сина надзвичайно болісне, хоча й відтінене зовні спокійним роздумом про перехід хворої дитини в щасливий посмертний сон-інобуття («майже ненаше чадо / в майже своїх гаях / рве собі груші-сливи / стискує кулачки) / то ж бо не біль, а сніво, / то ж бо не біль, а диво...»), який раптово переривається зболеним материнським подумковим криком – «(де-ж-ти-синочку-з-ким?)!». Туга, розпач, ніжність, виражені в ньому, «заперечують» усю самозаспокійливу «логіку» рефлексії посмертного полегшення синових мук і оприявнюють материнську неспроможність «прийняти» смерть власної дитини.

Можна зробити висновок, що вітальна домінанта материнства-дитинства у фемінінному світовідчутті зумовлює фокусування фемінінного поетичного мислення на смерті жінки (матері, бабусі, родички, подруги) та дитини як ідентифікаційно близьких ліричному суб'єкту, як таких, які потребують його турботи й емпатії. Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії смерті Іншого вибудована на тих самих аспектах, що й осмислення перспективи власної смерті, а саме:

а) цінність душевної теплоти, емпатії надає сенс і життю, і смерті;

б) життєва реалізація, зокрема, народження нащадків, поєднання минулої й майбутньої «ланок» роду зумовлюють прийняття смерті як природної закономірності, бажаного завершення життєвого циклу, дають надію на відродження;

в) смерть аналогізується зі сном, спогадом як реалізація інтроспективних інтенцій;

г) лібідозний мазохістський потяг до батька екстраполюється на перспективу смерті як офіри Богу, як «шляху» до Нього;

д) ідентифікація з материнською фігурою стимулює фантазії про смерть як повернення в «до-буттійність» материнської плероми;

е) мотивація смерті старістю, хворобою, життєвим вичерпанням веде до художньої демонстрації слабкості, уразливості ліричного суб'єкта.

Фемінінна техніка наративізації переживання смерті Іншого й фантазування про власну смерть ґрунтується на принципах експлікації інфантильних, мазохістських констант свідомості, на ретроспективній та інтроспективній нарації, концептуалізації смерті через побутову атрибутику, на прийомах анімізації мертвих, зближення концептосфер смерті й дитинства в

мотиви тривання родового «ланцюга», у материнському імаго, архетипально пов'язаному з народженням та смертю.

Розгорнута в українській ліриці ХХ ст. сенсожиттєва парадигма у фемінінній інтерпретації актуалізує ціннісний «ланцюг»: дитинство – особистісне становлення – осягнення самості (душі) – любов / шлюб – материнство – рід – природа – дім – смерть. У його основу покладено вітальну сенсожиттєву установку, опосередковано зумовлену фемінінною едиповістю, а саме – меншою конфліктогенністю з батьківськими фігурами, що консервує лібідозні почуття особи (до батька, потім до обранця), посилює її ідентифікацію з матір'ю. Вітальна сенсожиттєва парадигма кореспондує з особливостями фемінінного фенотипу, а саме – з комунікативно-експресивною життєвою стратегією, наближенням до природи в силу фізіології, репродуктивних завдань, та засадами чинної гендерної культури, що закріплюють і легітимізують у фемінінності інфантильні, нарцисичні, мазохістські психічні імпульси, реалізацію у приватній, любовно-матримоніальній сфері.

5.2. Маскулінна стратегія художнього втілення сенсожиттєвої парадигми

Вітальність як вектор сенсожиттєвої установки значно менше актуалізована в маскулінному фенотипі, бо інструментальна поведінка маскулінності націлена не на збереження й репродукцію, тобто розмноження наявного в природі, а на її перетворення, освоєння й продукування речей, яких немає в природі. Змагальність маскулінності послаблює емпатію, натомість загострює агресивно-індивідуалістські тенденції, підвищуючи танатальні ризики. Становлення маскулінності передбачає успішне проходження («смертельного») випробування – ініціацію, що актуалізує садистсько-деструктивний досвід, дотичний до танатального. Маскулінна стратегія художнього осмислення сенсожиттєвої парадигми в ліриці на відміну від фемінінної зорієнтована не так на евдемонічні стимули (зокрема материнство, любов / шлюб, красу, дім, дитинство, рід, самозаглиблення), як на *екзистенційно-ідентифікаційні*, що визначають особистісне становлення суб'єкта.

Як уже було сказано, формування фемінінного характеру – природне, відбувається без докладання зусиль, маскулінність же має через випробування, гарт кристалізувати відповідні якості. Набуття й демонстрація цих якостей часто є для маскулінного психотипу основним сенсожиттєвим стимулом. Загалом пошук сенсу життя для маскулінного психотипу більше проблематизований, ніж для фемінінного, через неочевидність «сліду» життєдіяльності.⁵⁷ Пріоритетна реалізація представників маскулінного фенотипу в

57 Відчуження суб'єкта від результатів його праці загострилося, як відомо, за капіталізму. На відміну від традиційних господарств, у суспільно-економічному житті ХХ століття виробник здебіль-

громадській сфері у залежності від змін у ній, здебільшого неконтрольованих (на противагу контрольованій приватній сфері, що для фемінінності є не тереном випробування, а прихистком, джерелом насолоди). Конфліктогенний едиповий досвід маскулінності проблематизує пошук сенсу життя у ставленні до материнських «аналогів» батьківщини, рідного дому, природи тощо, в емпатії до родичів, у спогадах про власне дитинство, у переживанні любові. Екзистенційна спрямованість маскулінної сенсожиттєвої стратегії зумовлює концептуалізацію життєвого вибору, боротьби за обрані ідеали, в утвердженні яких за допомогою потенціалу сили (фізичної та духовної) оприятно особисту свободу як основну цінність. Екзистенційна домінанта маскулінної сенсожиттєвої установки визначає і більш негативне, ніж у фемінінному варіанті, ставлення до смерті – як складової «ініціаційного» випробування, як імовірного фіналу боротьби.

У маскулінному поетичному мисленні смерть часто рефлексується через ситуацію *героїчної загибелі в бою*. Такий «сценарій» смерті бажаний для маскулінності, бо «засвідчує» вивершену ідентичність, обіцяє славу (публічне визнання маскулінного потенціалу героя), реалізує сенс життя. За В. Франклом, героїчна смерть як добровільне офірування життя, як «духовна напруга» страждання, що кардинально перетворює людину й допомагає їй пізнати себе, є потужним джерелом її життєвого сенсу [505: 194, 197, 223]. У маскулінній техніці письма акцентовано не так віктимність героїчно загиблого, не причини його офіри, як реалізацію маскулінних амбіцій, (перспективу) оволодіння потенціалом сили й мужності, нарцисичне вдоволення очікуваними горем і захватом, пошаною й любов'ю близьких, передусім материнської фігури, яка має «винагородити» любов'ю за жертву, розкаятися в нелюбові. Інфантильний «підтекст» такого почуття зазвичай закамфльований екстеріорною рефлексією подвигу загиблих вояків в ім'я людства, історичним хронотопом.

Закономірно, що мотив героїчної загибелі інтенсивно експлуатується в ліриці епох, коли точилися війни,⁵⁸ унаслідок злободенності ситуації боротьби й ідентифікаційного зразка бійця. У рядках поезії П. Тичини – «Як упав же він з коня / та й на білий сніг. / – Слава! Слава! – докотилось / і лягло до ніг» [471; 93] – акцентований мотив визнання подвигу вояка, що надає

шого не відчуває втіхи від якісно зробленого товару, тому його креативна сенсожиттєва стимуляція «провисає». Технізація виробництва знищує гомосоціальну спільність працівників, а разом з нею – і позаприватні стосунки, які важливі для маскулінності, орієнтованої на реалізацію в соціумі. Ясно, що що «пустоту» в наш час заповнили бізнес, спорт, дозвілля, що по-своєму дають відчуття недаремно прожитого часу, хоча часто є лише ерзацом сенсожиттєвих цілей.

58 В Україні ХХ століття періодів з активними воєнними діями чимало: доба Першої світової війни, Жовтневого перевороту 1917 року й громадянської війни, визвольних змагань 1918 – 1919 років, Другої світової війни включно з багаторічною партизанською боротьбою УПА. Проблема героїчної загибелі, на жаль, актуалізувалася й у ліриці ХХІ ст., тематично орієнтованої на висвітлення подій Євромайдану (2013 – 2014) і війни на сході України.

сенс його життя і смерті. Важливою рисою маскуліної техніки письма є солідаризація ліричного Я з героїчно загиблим воїном, часто відтінена й нарративною формою ліричного Ми типу «Гей, рубали ворогів / та по всіх фронтах!». У тексті концептуалізована ідея слави звияжців після їхньої героїчної смерті. Їхня сила, кинута на перетворення світу («Вдарив революціонер – / захитався світ!»), постає знаком свободи й успішного утвердження маскуліних цінностей і амбітних бажань.⁵⁹

Характер ліричного осмислення смерті на війні в ліриці Б. Лепкого 1914 – 1920-х років інший, близький до фемініного, адже його емоційна тональність – не бравурна, а тужлива, мінорна, бо смерть рівняє всіх – і переможців, і переможених («Сніжок»), тінню йде за вояками («Возьми мене»), несе горе рідним, яким даровано мир задорого («Гаркнули бубни»). Сумовитий настрої кореспондує в його поезіях про загибель січових стрільців з доміантою катастрофізму, що нівелює героїку, як у поезіях «В тисячний день війни», «Надлетіла хуртовина...», з циклу «Ноктюрн». Цю доміанту відтінює і смисловий нюанс смерті-як-поразки фізичної, але не духовної – «Хоч зламани списи / Й подертий стяг, / Високо їх неси / В своїх думках!» [261; 333] – у циклі «Не трать надії», а також у поезіях «Дзвонів нема?...», «Дванадцять борців» тощо. До цих поезій Б. Лепкого близькі за емоційною тональністю вірші про революційні змагання Д. Фальківського, зокрема «Нас тільки сотня...». Досвід роботи в ЧК, зустріч зі смертю впритул дали авторові достовірний життєвий матеріал: і борців за революцію, і їхніх жертв урівнює трагічність їхніх доль, водночас орієнтиром для ліричного Я є стоїчний героїзм вояків-червоноармійців – у згаданій поезії вони продовжують воювати й після смерті. Їхні трупи після битви уносить річкова течія, але як завжди «в передніх лавах» їхній воєнком, який ніби і тепер веде в наступ «розбитих, кулями роздертих, німих і вірних» юнаків, біля яких замість червоного стяга «полотна крові» [492; 38]. У різних комбінаціях трагізму та героїки мотив загибелі на полі бою широко представлений у радянській ліриці, тематично присвяченій війні 1941–1945 рр., та в поезії резистенсу.⁶⁰

Ідеал героя-воїна, готового покласти життя в боротьбі, – актуальний для маскуліної ідентифікаційної стратегії – уособлений в образах славетних

59 Маскуліні доміанти (як і культурно-історичні) у реалізації теми революційних змагань у поезії П. Тичини контрастно оприявлені в порівнянні з мініатурою Г. Тарасюк «Громадянська війна»: «І розкололась навпіл / громада / І брат брату сказав: / – Іду на ви! – / Тільки смерть в одну купу громадила / буйні / го- / ло- / ви...». У тексті Г. Тарасюк з фемініних вітальних позицій, відтівених і антимілітаристськими настроями кінця століття, акцентовано не героїзм, а трагізм братовбивства, відсутність переможців, абсурдність і даремність таких змагань.

60 О. Деркачова відносить лірику вказаного періоду – як сопреалістичну, так і резистенсу – до референтної. Розмірковуючи про мотив смерті в ній, вона констатує розуміння її перспективи «як громадянського обов'язку», що є «одним з провідних поряд з мотивом волі, любові до рідної землі», а також доказом відданості. У творчості поетів-шістдесятників, яка не є референтною, смерть, за її словами, осмислена з позиції екзистенціалізму [115; 65, 154].

особистостей, героїв минулого й сучасності. Їхній подвиг (і часто загибель) є предметом рефлексії в маскулінному поетичному мисленні, бо утверджує екзистенційно-ідентифікаційні сенсожиттєві координати маскуліного психотипу, реалізує амбітні бажання. Виокреслений у назві поезії В. Підпалого «Смерть Спартака» лейтмотив героїчної загибелі славетного ватажка повстанців відтінений страхітливими деталями людських жертв («Диміла кров'ю людських тіл гора»), недавнього бою («Іржали грізно коні бойові / і день тікав і горбився щитами...»), розгортається переважно через фізичні й психічні нюанси його предсмертя: «Вмираючи, дививсь на сонце він, / і брав його зів'ялими руками, / і на свої знамена опускав, / і розумів, що опустить несила. / А голова, як смерть сама, важка / туге повітря жадібно ловила...». Експліковані психічні деталі смерті Спартака акцентують його вірність своїй справі, його нескореність. Домінанта героїчного оприявнена в почуттях гніву й люті, у бажанні конаючого героя «умерти тричі і воскреснуть тричі, / щоб видихнути шалом вогняним / у вишкірене ворога обличчя!». Він прагне «дати бій, страшніший всіх боїв – / землі щоб мало і щоб неба – / мало!..» [356; 47]. Така позиція Спартака емоційно близька наратору, викликає його захват, гордість, трепет. Мотив посмертної слави героя оприявнено в метафорі «сонце / омакало пальці в гнів / і кров'ю білі письмена писало...»; концепти гніву, крові, письмен означають пам'ять в історії. У ситуації загибелі воїна в поезії «Трохи було за північ...» циклу О. Галети «Повернення» також актуалізовано мотив його непомітного переходу до інобуття: «Ти відбував у вічність, на іншу рать, / На плечах виростали з нелатаних шрамів крила». Цей перехід у переживанні наратора емоційно корелює не з гнівом, а з утормою й розчаруванням: «Ти закінчив похід, / Кинувши клич, потім зброю, і врешті – ворога» [527; 958]. Схожі за тематикою поезії В. Підпалого та О. Галети різняться за гендерно-психологічною своєрідністю її художнього втілення. Геройське завзяття, емоційна домінанта люті, деталі бою у творі В. Підпалого – маскулінні диференти. Емпатія, інтерес до внутрішнього світу героя в поезії О. Галети, інтерпретація його кончини як повернення (як і підкреслено в назві циклу) до батьківського першосвіту – «Хтось тебе кликав – Петро чи Святий Кирило» – властиві фемінінній стратегії осмислення смерті.

Тема готовності до героїчної загибелі козацького ватажка реалізується в ліриці М. Вінграновського. В «Останній сповіді Северина Наливайка» героїчна домінанта – у вираженні рішучої готовності героя до останньої битви за Україну попри очікувані поразку й власну страшну смерть. Почуття гніву й люті до ворогів («Наш чорний вус у чорний гнів тече» [56; 229]) переходять у рішучість і завзяття Наливайка, відтінені його переживаннями суму й жалю з приводу очікуваного власного кінця. Ідентифікаційним ідеалом воїна-героя постає Іван Богун у поезії «Ніч Івана Богуну» М. Вінграновсько-

го. Як і в «Останній сповіді Северина Наливайка», наратором є сам герой, отже, висловлені ним завзяття, гнів, біль «достовірніше» засвідчують його готовність до подвигу, до загибелі. У поезії «Ніч Івана Богуна» експліковано натуралістичні деталі катувань і страт, властиві маскулінній техніці письма. Маскулінний ідеал свободи, вірності собі, своєму патріотичному обов'язку постає крізь призму дискурсу козаччини й у поезії П. Гірника «Говори...»: «Залишайся собою. / Не шкодуй ні свободи – нічого. Не раб. / А якщо вже криваві стелитимуть рядна, / Пригадай Трахтемирів і голос Дніпра – / Те, що навіть вогню і мечу непідвладне» [84; 271]. Рефлексія героїчної загибелі в маскулінній ліричній свідомості, як випливає зі сказаного, емоційно насажена почуттями гніву, люті, завзяття, захвату, увиразнена мотивами слави (прилюдного визнання, шани й пам'яті), помсти, вірності своїй справі й ідеалам, прагненням солідаризації ліричного наратора зі славетним героєм (названим і неназваним). Психічні мотиви концептуалізації героїчної загибелі в ліриці такі: а) транспонування фантазії ліричного Я про власний подвиг як знак досягнення ідеалу гегемонної маскулінності; б) сублимація агресивно-деструктивних почуттів, дозволена культурою.

Мотив трагічної загибелі вояка, борця в ліриці кореспондує не лише з мотивами його слави й помсти, а й з *проблемою (недооціненою) жертвості в ім'я людства*. У такому смисловому ракурсі рефлексія трагічної загибелі емоційно супроводжується вираженням не так гніву й захвату, як болю, жалю, співчуття, страху. На домінування таких почуттів у поемі П. Тичини «Похорон друга» орієнтує й назва. У смисловому епіцентрі твору – не стільки подвиг загиблого, скільки розпач його друзів і рідних, контрастно відтінений їхньою вірою в перемогу ідеалів, за які сплачено життям. У ранній поезії «Пам'яті тридцяти» П. Тичини теж концептуалізовано поховання героїв. Загиблих у битві під Крутами піднесено до святих, а їхній подвиг – до християнської жертви.⁶¹ Героїзм юних захисників української держави під Крутами – «О, ви уміли за Неї лягти / Мужньо лягти і діточо» [435; 93] – підкреслено в поезії О. Стефановича як зразок для наслідування прийдешнім поколінням патріотів. У поезіях Д. Фальківського про буремні воєнні часи мотив трагічної загибелі вояків відтінений мотивами безповоротності, раптовості втрати їхніх життів, деструкції тіла, браку посмертної шани, як-от: «Одна нога в стременах... / Сніги. Вітри. Зима. / Розрубані рамена, / І голови нема <...> / Ще вчора був веселий: / Не думав, що – кінець...» [492; 44]. Співчуття долі безіменних загиблих закамуфльовані констатативною оповіддю про їхнє захоронення в поезії «На сажень викопали яму...»: «...труп за трупом

61. Християнські алюзії в образі загиблих першопрохідців, у подібних до розіп'ятого Месії, його апостолів, зокрема, через жертвенну атрибутику хреста, наявні й у поезії Т. Осьмачки «Самота»: «Та вже не будуть поміж ними ті, / які з найпершими пішли в дорогу / і впали десь на ниві золоті, / хрестом підвівши стішену тривогу» [334; 187].

в землю – бах! / Одних угору головами, / Других – аби не ногах...» [492; 73]. Стоїчна загибель когорти вояків у поезії М. Йогансена «Цвілі суниці з-під листків...» зображена лаконічно, без пафосу, як буденний епізод громадянської війни: «Дядьки стріляли – як овес косили, / Поки гармата їх не одшукала». Об'єктивно-реалістична призма в сцені їхньої смерті – «Я думаю, що жадібні чмелі [осколки снаряда] / І рвали їй жерли трудовите тіло. / Я думаю, що люди плакали й ревли, / І умирали, де кого схопило» [187; 95] – у виразнює «простоту» подвигу, його життєву «матеріальність» та жахливу «правду» смерті як незначної події і тієї війни, і життєвого коловороту загалом: ніхто з дядьків «не встав з землі», «сумні» суниці покривають їхні забуті рештки. Художнє осмислення трагічної загибелі крізь призму болю-співчуття й ушанування пам'яті гендерно не марковане, водночас більше характерне для маскулінності з її орієнтацією на героїчний чин. У поезіях Д. Фальківського, М. Йогансена та ін. маскулінна техніка деталізації тілесної деструкції, натуралізму смерті оприявнює страх ліричного наратора подібною загибелі.

У поезії В. Затулівітра «Фронтвик розкаже» натуралістичні подробиці смерті лейтенанта, який підірвався на міні, експлікують домінанти трагічного й жахливого: «...Ішов і розлетівсь на зграю голубів. Лиш / на груші червоно-синій, ніби, заполоч, клубок / завис, заплутавсь. Довгі і повільні краплі / текли не довго, на калинки перемерзли» [156; 101]. Страх, жаль, депресивність наратора, очевидця цієї події, прямо не транслюються, але прочитуються в навмисно сухій, констатативній – «не-ліричній» – оповіді, у фрагментаризованих, обірваних фразах, у висловленому ним бажанні вжити алкоголь як останній засіб розради, у натяку на можливість і своєї аналогічної смерті («Баби догадливі, коли йдемо на смерть»). Сміслова кульмінація поезії – розчарування в героїці загибелі: «Не так наш лейтенант хотів красиво вмерти». Тобто героїчна смерть в ім'я слави ще може бути виправдана реалізованими маскулінними амбіціями, але жахлива загибель, що перетворює людину на «червоно-синій клубок», безсенсова.⁶² Таку позицію щодо героїки смерті В. Затулівітер як представник покоління 1980-х уже мав можливість висловити. Отже, актуалізація мотиву трагічної загибелі в маскулінній ліричній свідомості сприяє сублимації страху, наявного в ініціальному психокомплексі, дозволяє художньо осмислити перспективу власної смерті крізь призму маскулінного ідеалу воїна, відтінює цінність і сенс життя. Маскулінна техніка розгортання мотиву трагічної загибелі передбачає: а) камуфлювання почуттів емпатії, жалю, страху, що оприявнюють не дозволена маскуліннос-

62 Ще за середньовічної лицарської культури «почесною» була смерть героїчна, підготовлена душевно й ритуально, виправдана вищим смыслом. Випадкова, абсурдна смерть без свідків і церемоній лякала, вважалася негідною [19; 41]. Відгомін такого ставлення до смерті з дещо іншими мотиваціями відбито й у ліриці. Виправдання смерті героїкою, співчуттям плакальників, славою націлене на «пошук» її сенсу, що рятuje від страху. З культурно-історичної перспективи видно, що самоzewлечення у смерті шукає маскулінна свідомість.

ті слабкість; б) експресивну натуралістичність образу пораненого / мертвого тіла, що реалізує активізовані страхом агресивно-садистські імпульси.

Посилення виразу в ліричному тексті жалю, суму за трагічно загиблими зумовлює активізацію фемінінної стратегії рефлексії смерті й змістовне зближення такого тексту з треносом. В алюзивно скерованій на «Слово о полку Ігоревім» поезії О. Лятуринської «Хилились стязі...» смерть вояків у бою відтінена красою вечірньої природи, у зображенні якої метафорично актуалізовано мотив слави загиблих: «Було червоне поле бою, / лягали ратію брати. / А день відтрублював сурмою / І золотив щити. / День догорав так світозарно!». Сум і жаль ліричної нараторки за загиблими закодовано в образах дохристиянських жіночих божеств, дотичних до тайнства смерті, – «Десь біля голосила Карна, / тужила Жля» [270; 83]. У поезії О. Лятуринської поряд з експлікованим фемінінним емоційним спектром жалю й співчуття експлуатується «маскулінна» концептосфера війни. Екстеріорна рефлексія ситуації битви в історичному ракурсі в цій поезії репрезентує маскулінну поетикальну стратегію.⁶³

Виражені почуття жалю, печалі за трагічно загиблими повстанцями-захисниками України в диптиху І. Малковича «Герої» скорельовані з архетипним образом долі-матері, владної над життям і смертю воїнів-синів:

Їх оточили зненацька –
пси і чужі голоси...
Доле, журбо вояцька,
хмару цю пронеси.
Не пронесла. Не зуміла.
Здатись кричала в імлі...
Горді, лягли на міні
на ще у крайнській землі [280; 51].

Материнський / жіночий заклик здатися в полон і врятувати життя, але не честь вояки відкидають, ідучи за маскулінним ідеалом гідності, свободи,

63 У ліриці О. Лятуринської тема героїчної боротьби й загибелі – одна з провідних, що пов'язано не лише з творчим чиним («пражан»), а й психобіографією поетки. Ю. Шевельов, уникаючи психоаналітичної, а тим паче гендерної, оптики, акцентує однак на специфічному ставленні О. Лятуринської до матері та батька. Відзначені ним її безмірна любов до матері й ворожість до батька відповідають інвертованому фемінінному едиповому комплексу, за якого можливий розвиток психіки за маскулінним типом. У її творчості учений фіксує «му жийй стиль» і «жіночі карби» [571; 14, 15], що підтверджує сублимацію і маскулінних, і фемінінних елементів психіки. У збірках О. Лятуринської «Квяжа емаль» та «Гусла» представлено пласт творів з домінуванням маскулінного поетичного мислення. Чимало таких поезій тематично орієнтовані на Квяжу добу й стилем подібні до «Слова про похід Ігорів». Цілком природно в них поширено мотиви героїчної загибелі, слави, бойової звитяги. Ці мотиви загалом характерні для героїчної лірики поетеси. Її лірична героїня то по-жіночому тужить за загиблими, то, захоплюючись їхньою славою, переживає гнів, бажання помсти.

і вибирають смерть. Властивий жанру треносу мотив оплакування матір'ю загиблих у бою синів акумулює почуття жалю, туги, болю й у поезії О. Веретенченка «Мати». Порівняння синів із «кривавим колосом» активізує жертвенний аспект їхньої загибелі, а материна характеристика їхніх постатей – «слава рідної сторони» – героїчний. Загалом песимістичний настрої твору «розмиває» маскулінну техніку героїзації загибелі в бою. Рефлексія трагічної загибелі, отже, набуває характеру треносу за умови експлікації материнської фігури (Долі, Карни, Жлі, матері, природи тощо) в ролі плакальниці за героїчно загиблим сином. У такий спосіб досягається компроміс: емпатійний почуттєвий комплекс озвучений її «голосом» без «ризик» для маскулінної емоційної стриманості. Крім того, материнське співчуття загиблим воякам задовольняє реваншистські синівські амбіції.

Маскулінну техніку розгортання мотиву загибелі в бою вирізняють *ідентифікація ліричного суб'єкта з героями-вояками*, його готовність розділити їхню долю. У такий спосіб, з одного боку, сублімується пережитий страх смерті (наприклад, сцени власного розстрілу в поезіях П. Тичини та В. Сосяри початку 20-х років інспіровані – особливо в останнього – реально пережитим [2; 121–122]), а з іншого – утверджується сенсожиттєва орієнтація на боротьбу й звершення. Ідентифікацію / солідаризацію з героями підкреслено й наративною формою ліричного (колективного) Ми, звернення до якої, як зазначено вище, зумовлене тяжінням маскулінності до гомосоціальності, наприклад, «**Ми** не підем з кривавого бою: / **Наше** військо сміється б'ючись» (О. Олесь «Ми не кинемо зброї своєї»), «**Ми** умremo з єдиним заповітом / В непереможних і міцних серцях» (П. Филипович «Єдина воля володіє світом...»), «Палало небо і земля, і води, / **Ми** падали і знову йшли на бій...» (О. Веретенченко «Ноктюрн»). Нерідко форма ліричного Ми корелює з еготизмом, адже перспектива смерті, навіть масової на полі бою, – є індивідуальною екзистенційною подією, як, зокрема, у названій поезії О. Веретенченка: «Коли вночі пригадую походи – / Не віриться, що й досі я живий, / <...>І все мені ввижається могила, / Де я лежу обличчям догори». У цій поезії, наративно вибудованій як спогад ліричного героя про ризик загибелі в минулому, відчитується і його страхітлива фантазія про смерть. Подібна до наведеної поезія М. Ореста «Тривання» (обидва поети брали участь у війні, потрапили в оточення й вирятувалися): «Себе я бачив. Там, де заметіль / І бойовище... Кулями протягтий, / Лежав солдат, і смерть була прийняти / Готова біль його, останній біль». Сенсу героїчній смерті війна надають пам'ять про нього, його життя у нащадках – «Про мене, дорога моя, в житах / Твоїй дитині шепчуть теплі маки» [331; 159].⁶⁴

64 Мотив героїчної загибелі, крім того, експонований у ліриці М. Ореста в смислових модуляціях звияжної смерті в нерівній борі зі злом і упокоєння в «нижній матерній тьмі» («З високих веж...»), смертного спокою, заслуженого гідною смертю («Та есхата»), і, навпаки, «реконкісти»-реваншу по-

Візія-передчуття власної загибелі ліричного наратора пейзажно-психологічної поезії М. Йогансена «Павза» кореспондує з життєвим покликанням до боротьби: «В борні проти цілого світу і я загину з тобою [з «червоним серцем», тобто сонцем, і «серцем-країною», Україною]» [187; 63]. Стоїчна готовність померти транслюється в поезії С. Гординського «Доля»: «статика» смерті протиставлена – уже віддаленілому – руху життя, у виразненому метафорою війни, бою («Далеко – синь, огонь, і заграви, і дим, / Червоний рев стихій, безкрай жаги і волі» [96; 72]). Ліричний герой в іншій редакції вірша порівнює себе з Гектором, троянським героєм, який вийшов на герць, усвідомлюючи неминучість поразки [532; 336]. Готовий славно померти за Україну ліричний герой поезії Г. Світличної «Воскресіння», теж сподіваючись на відродження: «Я тихо засну, / На отавах синіх / Отак засинали колись вояки, / Окрайчик небес і своє воскресіння / Вві сні притискаючи до щокі» [408; 55]. Мотив героїчної загибелі, зокрема й ліричного наратора, інтенсивно зринає в ліриці поеток до- і післявоєнного покоління (М. Пригарн, Л. Забашти та ін.). Зі сказаного випливає, що властива маскулінному поетичному мисленню ідентифікація із загиблим вояком у психічному плані поліфункційна: сублимує страх смерті, жертвенний мазохізм, транслює тугу за героїчним ідеалом і бажання його наслідувати. Боротьба й загибель героя-чоловіка є для ліричного суб'єкта актуальним сенсожиттєвим прикладом, здатним зорієнтувати його в життєвих цінностях, упевнити в гідній життєвій реалізації.

У поезії Празької школи героїзується давньоруський маскулінний типаж – витязь, з яким корелюють цінності свободи, славного життя й славної смерті на полі бою. Ліричний герой вірша Ю. Дарагана «То я та вітер в дикім полі...» утілює ідеал вільного й славного життя, сповненого смертельних випробувань і любовних утіх, що обов'язково таїть у собі ризик загибелі, яка постає достойним завершенням шляху чоловіка-воїна – «Так пишно вмерти, ясно жити!» [112; 8]. У його поезії «Вечір» у картині славної битви й загибелі давньоруського князя метафорично реалізовано ідею гідного завершення дня за аналогією червоного вечірнього неба й кольору крові, червоних плащів русичів: «Як князь ранений – день схилився на захід, / Одкинув свій червоний щит, / Рубіни крові бризнули на дахи...». Наповнений активним життям гарний день уподібнено до славної битви – «герць гучний був, променистий, впертий», тому і його (дня, герцю, життя) гідне завершення сприйняте ліричним наратором з радістю, вдоволенням як таке, яке дає прожитому життю сенс: «О, дай же і мені в свій час умерти / Так пишно і безжурно» [112; 24]. Фантазує про героїчну загибель і ліричний наратор поезії О. Лятуринської: «Буду тут лежати, / поруч – побратим, / На почесні чати / стане тирса й кінь» («Мир над місцем сим!») [270; 108]).

легких у переможному наступі на ворогів під батьківським проводом Архистратига (властива міжвоєнній еміграційній ліриці «інкарнація» батьківської фігури) («Повстання мертвих»).

Очевидно, закодована в образі давньоруського витязя проста сенсожиттєва парадигма – життя заради подвигів, смерть заради честі – була бажаним ідентифікаційним зразком для поетів-емігрантів, особливо учасників визвольних змагань, реалізувала їхні ностальгійні почуття за батьківщиною та кращими сторінками її історії.⁶⁵

У ліриці кінця XX століття й початку наступного помітна *туга за героїчним ідеалом*, за життєвим сенсом, яку давала чесна смерть у звитязній борні. Причини дегероїзації свідомості в цей період і їхній вплив на трансформацію національної маскуліності пов'язані з посттоталітарною ентропією громадянського життя, деформацією національного характеру внаслідок затяжного колоніального стану, з постмодерністською ревізією цінностей, зокрема й героїзму, з перспективою масового винищення, яка деактуалізує індивідуальний героїчний акт.⁶⁶ Протиставлення героїчного ідеалу минулого дезорієнтованій у плані життєвого сенсу сучасності в поезії Д. Кременя «Латинських літер мідні голоси...» оприявнює заздрість ліричного Я наповненому випробуваннями, ризиком, боротьбою (тобто сенсом) життя римських гладіаторів і бажання ідентифікації з ними: «Йдемо на смерть, Пощади не проси / У Колізею...». Для сучасності, до якої належить ліричний герой, характерна дифузія життя і смерті: «Коли мерці бредуть поміж химер, / І ти бредеш іше живим поетом», тобто втрата сенсожиттєвих орієнтирів, героїчного ідеалу. Демаскулінізація героя виражена в самоінвективах: «Плач, як Овідій! / Сліпни, як Гомер! / А ще дуельним бався пістолетом» [237; 473], у яких окреслено пошук порятунку в тузі, каліцтві, суїциді. Депресивне світовідчуття ліричного героя виявляє його екзистенційний вакуум – «переживання безодні» – «Коли зоря сьогоднішнього дня / Не золотом у душу сяє – / Чорно».⁶⁷

65 Оприявлений кризь призму національної історії катастрофізм поетів Працької школи, песимістично-стійкий ракурс її рецепції врівноважувалися у їхній творчості ідеєю «возвеличення всього героїчного, мілітарного (військового), переможного, що знала українська історія» [21: 7]. Звеличення долі героя-витязя й героїчних часів української історії однак наявне в ліриці не лише «пражан», а й Т. Мельничука («...гасить коня мого вогнем / Стрільайте в серце / ...відай оба ми коно вврем / вже турок шаблo точе» («Сутеніє вечір...»)), І. Малковича («Княжий меч мій уклад у золі, / І відригу вав меч татарвою») («Літопис») та ін., отже, характеризує не так школу чи творче покоління, як гендерно-психологічну творчу стратегію.

66 На диво рано відчув девальвацію ідеалу звитязця-героя, спричинену кризою національного маскуліного характеру, Б. Лепкий: «Де ж ті люди, що голови клали / За вселюдські святі ідеали, / А були із граніту й зі сталі?» («На порозі сидить смуток сірий...») [261: 199]. Песимістичний настрій тут ще не зумовлений Першою світовою війною – до її початку ще 14 років, тому, імовірно, у творі активізована єдинова туга за сильною батьківською фігурою. Вона підноситься й у сонеті «Чоло біде при чорній одежі...», а в сонеті «О, як легко я нині читаю...» помітна успішна ідентифікація з батьком, якого син-ліричний наратор нарешті зрозумів: «Щойно нині пійняв я ті болі / Вірла-духа, замкненого в кліті» [261: 201], велич духу якого оцінив.

67 Екзистенційний вакуум, за визначенням В. Франкла, – характерна для сучасного суспільства психоситуація втрати сенсожиттєвих стимулів: людина за відсутності тваринних інстинктів, які підказують, «що їй треба», та «кодексу честі», що лишився в минулому, з його диктатом що їй «слід чинити», сама не знає, що вона хоче. Особа діє так, як інші (конформізм), або так, як вимагають від неї інші (тоталітаризм), у жодному випадку не досягаючи повноти життєвої реалізації [505: 25, 308].

Відсутність сенсожиттєвого орієнтиру виявляється й у постмодерністській поезії. У циклі Н. Федорака «Земляне тіло» героїчна загибель не ідеалізується, а карикатуризується: «Як земляний імператор перуку / Вдягає, рушає граційно в похід, / Як посилає стрілу за стрілою, / Як потім сповзає з коня і з незлою / Усмішкою йде під пісок, як під лід...». «Вкрай героїчні пісні і діла» викликають в ліричного наратора не захват, а іронію: «Плютувавши й поплакавши, ниньки / Гуляймо, хто аркана, хто коломийки, / Бряцаймо в цимбали, гітари, дримби...», на двобій він вирушає із «зустрічним собою», що загрожує не загибеллю («В яким не накласти й на мить головою»), але шизофренією [532; 1282]. В іронічному ключі розгортається фантазія про власну героїчну загибель на полі бою в поезії І. Лучука «Дочка Агасфера»: «Я на спині лежу / – розкинуті руки – / меч у грудях моїх / замість хреста на могилі» [268; 4]. Із підтексту ясно, що ця фантазія спровокована бажанням уваги жінки: «Лиш одного я хотів би / – щоб її / на ворону вічну зачаклувати, / що сиділа б весь час / на держалні меча». ⁶⁸ Знецінено воїнський подвиг і в поезії І. Лучука «Мій легіонер» передусім у зневажливій самохарактеристиці наратора як героя-інваліда, у натяку на його поразку:

Я голний і босий до крові
 Невдаха визвольних змагань
 Я струпами весь інкрустований
 Загарбників щит і мішень
 Все ж вивільнив землю нащадкам
 Ноги зітер до колін [268; 46].

Непереконливою сатисфакцією за його втрачене життя є надія на рай: «Там буде суцільна неділя / Якщо я насправді вмер». Дискредитація героїчної смерті в поезії І. Лучука симптоматизує критичний для маскулінності регрес, що супроводжується руйнацією батьківського ідеалу, утратою ідентифікаційних орієнтирів і стимулів.

Отже, властива маскулінному поетичному мисленню туга за героїчним ідеалом виявляється в ідеалізації маскулінних типажів минулого (витязя, глadiatora, лицаря, козака тощо), ідентифікації з ними ліричного Я, що психічно зумовлено маскулінною єдиповістю, бажанням уподібнитися до сильного батька й соціальним запитом мужності, витривалості маскуліного характеру, готового до ініціації. Карикатуризація в ліриці останніх десятиліть образу воїна та ситуації загибелі в бою, вихолощення ідеалів, за які віддано життя, симптоматизують кризу маскулінності, брак ідентифікаційних зразків. Галь-

⁶⁸ Карикатурність зображеної в поезії І. Лучука ситуації героїчної смерті дозволяє тлумачити її і як втяк на сексуальний акт, де герой «лежить на спині», має меч у грудях (ерегований фалос), жінка «сидить зверху» доки він «не воскресне», тобто не завершиться коїтус.

мування становлення маскулінного характеру ліричного суб'єкта, зокрема через його неготовність до випробування смертю (ініціації), зумовлює інфантилізацію його світовідчуття, що пояснює і дезорієнтацію в сенсожиттєвих пріоритетах (екзистенційний вакуум). Інфантилізація маскулінності як індивідуальна психічна проблема часто віддзеркалює суспільні гендерні трансформації, зумовлені культурно-історичними обставинами.

Дефіцит маскулінності виявляється в ліриці й у *мотиві відмови від боротьби на користь смерті*, що однак характерний для маскулінної стратегії художнього осмислення парадигми життя (як опору, війни, боротьби, перемоги, руху) та смерті (як упокорення, поразки, зупинки). Часто цей мотив конкретизований як *поразка в боротьбі*, що прирікає героя / героїв на смерть, як, наприклад, у поезії Б. Бойчука «Процесія», присвячена Ю. Соловієві, де рефлексується трагедія ураженого тоталітаризмом людства (передусім чоловіцтва). Мотив поразки / неможливості опору тоталітарному насиллю (репресіям, голодомору), кульмінаційно вивершений у фразі «Йшли ті, яких ламали грати, / і ті, яких вдихали півночі сніги», відтінений метафоричним образом трупа («...підносячи скелет над головами, / А темрява текла з очниць, / і терпли суголовні ями»), деталями вповільненості руху («Повільно пропихалися крізь ніч»), втоми й знеособлення («Вилазили по одному з землі, / спід тридцять третього, безликі, / ішли обморені крізь ніч»), страждання («...їхній крик морозив ріки»), символічним хронотопом ночі як часу безпросвітності й безнадії. Маскулінні доміанти образу неназваних героїв-мучеників – у мотивах побратимства (спільної долі, взаємодопомоги), упертої, хай і вповільненої, ходи – як готовності до опору навіть попри «смерть»: «Тулилися кістками брат до брата / і йшли» [43; 65]. Трагічність поразки визвольних змагань у виражена есхатологічними мотивами у збірці «Кінцесвітне» О. Стефановича: завуальовуючи історичне гно ураженого смертю світу, автор акцентує на перемозі хаосу, руїни, смерті («Кінцесвітне», «Недобре», «Подивися туди...» та ін.), художньо реставрує сцени зі «Слова про похід Ігорів» як тексту про поразку («Див кличеть»). У поезії Ю. Гудзя «Поетам розстріляного Відродження» звучить голос розстріляного героя, жертви тоталітарної машини. Його «поразка» відтінена мотивами бездомності, даремності докладених зусиль («Дім свій я довго ліпив, / завтра надовго покину»), офірування власного тіла («Наші серця вам на гнізда підуть...»), забуття («наші болючі, забуті сліди, / наші тіла, перемотані дротом»), але, як і в поезії Б. Бойчука, компенсована прихованим опором, готовністю задля нього «повернутися зі смерті»: мертві тіла розстріляних у рову стали «глиною» (матеріалом творення), її ластівки беруть на гнізда, тобто будують «новий дім», що метафорично означає повернення через смерть у відроджений духовний простір України: «З неба, землі і води, з кров'ю, сльозами і потом / ліпим гніздо і вертаєм сюди» [103;

47]. Мотив трагічної загибелі, винищення євреїв у погромах розгортається в поезії М. Фішбейна «Я вбитий був шістнадцятого року...»: приреченість на поразку підсилена мотивом фатальної повторюваності катувань євреївства в історії – «Бо хтось наслав чи тиф, чи малярію, / Бо впала зірка і приходив строк», «І прийде строк, і знову прийде скін», тому мотив воскресіння героя тут – «Та час мине. І я таки воскресну» – знаменує не його нове життя, а нову смерть – «І знову там лишатимуться близни, / Там, поміж містечкових стін вітчизни, / Де пошестю, сокирою, багром, / Цеглиною було мене убито...» [504; 62]. Маскулінна техніка розвитку мотиву поразки в боротьбі експлуатує вже названі прийоми деталізації пораненого, мертвого тіла, апеляції до колективного чоловічого досвіду (репресованих, розстріляних поетів, євреїв), закарбованого в історичній ситуації бездержавності, колоніальності.

Профіцит маскулінності виявляється в осмисленні *смерті* як способу *уникнути поразки в боротьбі* на кшталт лицарського кодексу честі, що є вищою за життя. Ліричний герой поезії «Потоки» В. Стуса реагує самоінвективною смертю на неможливість як зберегти власну гідність в умовах, що склалися, так і здолати їх: «(...Збагни – і вмири. Безсилюстю своєю, / розп'яттям чи зненавиддю – помри)», «...лишилося одне. / Умерти. Так. Щоб більше не стогнати, / не мучитись, не проклинати долі» [447; 307]. Єдиним достойним виходом із протистояння для ліричного суб'єкта (інакше під загрозою його маскулінна честь – «на посміхи беруть» його «лицарство») є смерть («...чесність смерті – то жива чеснота, / Що вмер – і закінчився. Двобій / Ти не програв. Ти вибув, бо не зміг / миритися...»). Ситуація опору (навіть через смерть) зумовлює концентрацію маскулінної агресії, гніву, люті, актуалізує маскулінну психостратегію помсти, розправи з ворогом, наративізовану, зокрема у поезії В. Стуса з циклу «Трени М. Г. Чернишевського» «Боже, не літості – лютості», у синтезі мотивів прагнення смерті (благословення кулі, що обриває приречене на скіння життя) та прохання люті, «стогніву» для помсти, що змістовно концептуалізує смерть як форму опору, протесту, боротьби, парадоксально поєднуючи пасивне відсторонення від життя (смерть) й активне втручання в його плін. Так і в поезії В. Стуса «Пісня»: у розвитку мотиву вигнання-смерті (зокрема через паралель лелека – герой-вигнанець у рядках «...несений вітром лети і лети, / бездомний лелеко, в далекі світи./<...> І жалібні ручки синопчок простер, / бо ж татка – немає, бо ж татко – помер...») оприявлені маргіальність ліричного суб'єкта, витісненого за життєві межі, але і його готовність до випробування та опору («Од смерті рятує смертельна плавба») [446; 188].

У маскулінному поетичному мисленні мотив відмови від боротьби, окрім варіанта поразки в протистоянні, означає втрату сенсу, сили для перетворення світу, утрату активності, тобто *усунення від життя*. Переживання неспроможності ліричного героя поезії О. Олеся змінити своє становище відтінено

мотивом смерті («Ми плакали на цвинтарі безсилі...», «Літо. Свято...», «Нове життя...»), що мало різниця для нього від еміграції: «Коли я вмер, – забув, не знаю... / Я в чорній прірві забуття... / О, краю мій, коханий краю, / Коли ж це стратив я життя?!» (назва за наведеним рядком). Безсилля ліричного героя підкреслене його знерухомленням, знечуженням («І скільки вже минуло років, / Як, мертвий, я лежу в труні, / Лежу, не чуючи пророків, / І не палаючи в огні?...»). Аналогізація еміграції (як наслідку колоніальної поразки) і смерті в поезії О. Олеся підкреслена «розщепленням» ліричного суб'єкта на вигнаного й мертвого: «І сниться сон мені: неначе / Деся на холодній чужині / Якийсь вигнанець гірко плаче / І заздрить мертвому мені» [327; 42]. Знеособлення вигнанця («якийсь»), доля якого гірша, ніж смерть, підкреслює його ганьбу й трагедію, гніт його маскулінного безсилля.⁶⁹ Відмова від боротьби виражена в поезії пасивно-ностальгійними спогадами про колишнє життя («...востаннє спом'янім, / Як золотились ми»). «Мука будь безсилим / під лезом смертного ножа!..» героя-воєнка, ліричного персонажа поезії Л. Мосендза «Мій шпиталь», відтінена його спогадами-надіями «знов пройти в героїській лаві» й «дочекатись, як у Славі / з легенди зродиться знов чин» [306; 93 – 94]. Поезія вибудована на антитезі «безодні смерті» й «безодні життя», поразки й перемоги, безсилля фізичного та сили духовної, але останнє слово – за героїчним, життєстверджувальним пафосом. Така сама тональність і поезій Л. Мосендза «У сні, під киреєю віку...», «Любий друже...», де перспектива смерті, як власної, так і «смерті»-поразки українства, бачиться не в жалісливих, а в героїчних тонах. Л. Мосендз та інші представники празького «ренесансу» в художньому утвердженні героїчного ідеалу не були подібними до старшої генерації митців, яку представляв і О. Олесь, поезію яких виповнювали песимістичні настрої, зумовлені передусім втратою надії на визволення України з-під тоталітарного тиску, що стрімко посилювався в кінці 1920 – початку 1930-х років. Водночас і в Л. Мосендза, і в О. Олеся тема смерті як поразки вказує на сенсожиттєву актуалізацію боротьби, вибору опору чи смерті.

Проблематизація безсилля в боротьбі, що веде до поразки, усунення від життя й руху до смерті, хоча й ілюстрована поезією Розстріляного відродження та еміграції 1920–1930-х, інспірованою, як відомо, крахом національного і загалом гуманістичного ренесансу, властива маскуліній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив. Тема боротьби художньо концептуалізується як основний маскуліній сенсожиттєвий стимул, тому усунення / відмова від неї веде до втрати сенсу життя, отже, і до смерті. Стимулюють екстеріорну рефлексію поразки-як-смерті в маску-

69 Л. Голомб, помічаючи взаємозаміщення життя і смерті в художній свідомості О. Олеся-емігранта, зокрема й у поезії «Коли я вмер...», фіксує нагнітання фаталістичних настроїв у психічному стані вигнанця [89; 68]. Однак очевидно, що не лише туга за Україною та біль за її долю мучили митця, а й гніт поразки, гнів-образу на підступного ворога, колишнього «брата», на що вказує і Л. Голомб, але без гендерно-психологічних акцентів.

ліній ліричній свідомості як індивідуальний (кастраційний) страх – страх слабкості й неспроможності чинити опір сильнішому Іншому, так і прагнення національної маскулінності самовизначитися в колоніальних умовах, де усвідомлення своєї маргінальності дає підстави солідаризуватися з жертвами імперіалізму-тоталітаризму. Мотив трагічної смерті в такому контексті набуває смислу «покарання» за маскуліну безпорадність і слабкість. Він віддзеркалює агресивно-садистські бажання ліричного суб'єкта, скеровані на нього самого, тобто його мазохізм. Особливо він виражений у поезіях, де домінують мотиви втоми, безсилля, транслюються почуття безвиході, апатії, розчарування, навіть бажання смерті. Духовний занепад, скініння ліричного героя таких поезій аналогічні смерті як самопокаранню (самокастрації) за демаскулінізацію.⁷⁰

Захисна психостратегія відмови від життя, самоусунення від активної боротьби, що симптоматизує кризу маскуліного характеру ліричного суб'єкта й усієї його сенсожиттєвої «програми», зумовлює трансляцію *жсало́сті до себе в перспективі власної смерті*, що суттєво інфантилізує письмо, сполучаючи йому нарцисично-мазохістські риси. Вони виявляються в українській декадансовій ліриці, зокрема Г. Чупринки, П. Карманського. Перспектива смерті стає приводом для себежаління й вихваління власних здобутків і пристрастей: «За страждання, / За ридання / Дасть [смерть] велику нагороду, / Вічний виявить секрет» (Г. Чупринка «Перехід») [536; 158]. «Хотя й замкну померлі очі / І злину в тихе царство ночі, / Не вснують мої палкі бажання, / Не висхне джерело страждання» (П. Карманський «Псалми») [192; 60]. Ліричний герой поезії П. Карманського «В темряві» звеличує себе у власному стражданні, називаючи «велетом муки», «могучим незмірним болом», адже «злив» «в одну болочу думу» «всю їдь віків: отрую глуму, / І лють скорбот, і дур похмілля», увібрав біль «всіх поетів і всіх шалених самовбивць», прирікаючи себе на страждання: «Самих чортів колись напою / Кервою серця...», «Зойк болочий / Моїх страждань розрушить пекло» [192; 86]. Мазохістські наміри ліричного Я (їхній нігілістично-демонічний підтекст явно навіяний постаттю Ф. Ніцше, чії слова взяті за епіграф до цієї поезії) відтінено вираженими душевними терзаннями («кров холоне», «душа тремтить», «серце ние, ние, ние»), «люта змора свердлує душу, наче п'явка», «Я плачу!.. Я – рידаю!..»), здогадом про безсенсовість життя («Життя – мара, а там – предвічна / Страшна конеч-

70 Таку психосимптоматику ясно ілюструють і поезії вісімдесятників, творче покоління яких мало свої, не менш вагомі, соціально-політичні причини переживати став сенсожиттєвої апатії, маргінальності, мазохістських терзань за маскуліну безпомірність: «Отак живеш – ні дому, ні ключа, <...> / Земля, немов стілець, втіка з-під ніг <...> / Відшукуй перевізника й човна / І спокую прося, прохай, випрохай / У темному бездонному Дніпрі» (І. Ринарук «A la Villon»), «...сиджу і бачу пустку, порожнечу, / п'їтьму небесну у віконних шибках, <...> / Здається: мить, одна лиш мить – і я / розгніваного скла почую дзенькіт» (Б. Щавурський «Маленька галицька елегія») і под.

ність...»)). Звеличення власної постаті – навіть у зазнаних стражданнях – компенсує брак сенсожиттєвих стимулів у маскулінному психотипі.

Інфантильний мазохістський психокомплекс у поезіях зі збірки П. Тичини «Панахидні співи» породжений дефіцитом маскулінності, що кореспондує з декадансовим поетичним світовідчуттям. Ламентаційні мотиви збірки сюжетно зумовлені втратою коханої, тому виправдовують чутливо-ностальгійну солодкавість тону та віктимну позицію ліричного наратора: «Під співи серця панахидні / колишнєс оплачу» [473; 9]. Водночас, як і герої П. Карманського, «співець панахид» П. Тичини насолоджується своїми «стражданнями»: утрата коханої – лише «прикриття» його саможаління. Інфантильні підвалини цього почуття оприявлені, зокрема, у поезії «“Со святими” – я чую – співають...», де наратор фантазує про посмертну благодать на небесах, де «печалі нема ні зітхання», і возз'єднання з милою, яка «матір'ю буде й сестрою» (велич її материнської фігури підкреслена деталлю возсідання на престолі у «квітках неземних»), тобто про повернення у смерть-як-материнське лоно. Інфантильний нарцисизм оприявлено в перспективі статі «її сином єдиним, / як Бог-Син у Отця» [473; 17], що сакралізує материнську фігуру, а заразом і її сина-наратора. Позитивізація смерті як утечі від життя, характерна для окремих поезій цієї збірки П. Тичини, як бачимо, виявляє слабкість життєвих позицій ліричного суб'єкта, що пояснює і його нарцисичні, мазохістські, ескапістські бажання.

У маскулінному поетичному мисленні психогема себежаління кореспондує із завищеною оцінкою ліричного героя власних справ, передусім творчих, перед лицем смерті (Г. Чупринка «Завіса смерті», наприклад). Або й так: він рятується від страху неминучої кончини надією продовжити своє життя своїми творами. У поезії Б. Лепкого «Поганий день. То дощ. То сніг...» експлікована ситуація похорон поета, відтінена мотивами безповоротності його кінця («Останній дар тих піль і нив, / Що він їх так колись любив») та його посмертної самотності («Тепер його несуть аж там, / Де буде вічно, вічно сам») [261; 348]. Єдиний смисл його життя й заповідь безсмертя – його «пісні» (творчість), персоніфікований образ яких утілює ідею розради й порятунку від смерті-самотності. Емоційна домінанта жалю й мазохістського вдоволення виявляє солідаризацію ліричного наратора поезії Б. Лепкого з образом померлого поета (вірш присвячений «не одному забутому співцю»), адже в іншому тексті він фантазує: «Коли умру і в тихім гробі ляжу, / <.,.> остануться пісні...» (з циклу «Intermezzo» [261; 170]).⁷¹ Ця емоційна домінанта наявна й у поезії О. Олеся «Лебідь», у

71 У ліриці Б. Лепкого під впливом індивідуальних психічних домінант митця, настроїв декадансу, а в другому десятилітті – пов'язаного зі світовою війною катастрофізму тема смерті виходить ледь не на перший план у широкому смислому спектрі: «смерті» зазвездилі на зиму природи («Останній птах в вирії дитить»), смерті людини як завершення її життєвого циклу, ескапічної смерті-сну («На лодці»), що переживається з філософським умиртовенням і сумом, але й смерті

заголовковому металогічному образі якої втілено неоромантичний ідеал героя-мученика, невизнаного пророка-творця, долю якого у своїх фантазіях бажає розділити й ліричний наратор. Його жаль до лебедя, що прикриває мазохістське вдоволення від бажаного власного страждання, відтінено мотивами смертельного поранення («Тихо-тихо сходив кров'ю своїх ран»), прощання зі світом («І співав він пісню, пісню лебедину, / Про озера сині, про красу степів»), самотності й відсутності співчуття («Тихо згряг спала, тихо плакав лебідь, / Тихо кров'ю сходив, тихо умирав»), безсилля («І в знесиллі бився...»), забуття й невизнання подвигу («Зграє лебедина! / Чи хто-небудь в небі лебедя згадав?»). Помітне в поезіях П. Карманського, Б. Лепкого, О. Олеся та ін. «ранньомодерністське» нарцисичне самозвеличення, виражене в переживанні власної унікальності, драматично відтінене перспективою смерті, кореспондує з маскулітною поетикальною стратегією рефлексії власної життєвої реалізації.⁷²

Завищена оцінка ліричного суб'єкта власних досягнень, трансляція жалості до себе перед лицем смерті часто корелюють з *мотивом його (не) оплакування іншими*, що дає нарцисично-мазохістське вдоволення, сатисфакцію едипових фрустрацій, як у сцені оплакування безутішною матір'ю сина, який по смерті вознісся в емпіреї, у драматичному етюді Г. Чупринки «Самогубець»; як у фантазії про смерть у «дикій Патагонії» ліричного героя М. Семенка («Патагонія») – він, «нічий, поет світових слів», помре молодим, «не почує» трауру рідних. У поезії П. Тичини «Не смерті я боюсь, – боюсь я похорону...»⁷³ ліричний суб'єкт також відмовляється від оплакування своєї смерті близькими, волюючи померти «не в оселі, / А десь далеко, щоб ніхто не знав, / Щоб плакали не люди – лиш похмурі скелі, / Та вітер інколи сумні пісні співав» [471: 277]. Насправді за фантазією про романтичну смерть у похмурому знелюдненому місці криється бажання бути оплаканим близькими, передусім матір'ю. Часом фантазія про спричинене власною смертю горе родичів є психічною сатисфакцією за їхню (уявну) ворожість.

жахної від голоду, страждань, безнадії (цикл «Ноктюрн»), смерті – пустки, самотності й забуття («Прийдуть задушні дні», «Густа імла»), що викликає в ліричного наратора страх, тугу й біль. Поетика Б. Лепкого рясніє металогічними образами трумна, гробу, цвинтаря. Рефлексія смерті в ліриці митця переважно екстеріорна, що однак не приховує танатальної зорієнтованості ліричної свідомості, її регресивного потягу до небуття, що в гендерному плані означає дефіцит маскулітності.

72 Демонстрація (реальних / бажаних) чеснот або недоліків з наміром привернення уваги до власної особи, підкреслення фізичної кондиції і / або соціального статусу – т.зв. «фальшивої унікальності» – на думку психологів, характерна для чоловіків [32: 210].

73 Психогема саможаління визначає тональність і інших поезій П. Тичини 1910–1912 рр. («Я хотів би умерти при заході сонця...», «Я хотів би, коли я умру...»). Можна говорити про фіксацію на темі смерті (танатальний комплекс) у ранній ліриці митця, де, окрім фантазій про власну смерть, нав'язливої думки про її неунікальність, артикулюється мотив жаского сквіння в могилі «живих» мерців («Микола Леонтович говорить...», «Весна (Чом мертві не плачуть...)» і под.). Така тематика зраджує сильний страх смерті, що може бути компенсацією ворожості до рідних: якщо згадати поезії «Під моїм вікном...», «Берізка» – то до батька.

Нарцисична установка ліричного героя поезій 1920-х років В. Сосюри дає поштовх до концептуалізації перспективи власної смерті як способу повернути до себе увагу (об'єктивних причин можливої смерті в тексті здебільшого не названо). У поезії «Смерть» під тиском сильної танатичної тривоги («так жутко, так страшно мені») йому ввижається, що він уже мрець: «у мене вже ями – не очі, / стало серце в тяжкій тишині...» [426; 199]. Явна картина власних похорон романтична й жаліслива – «зелене небо над містом», «туман золотий», «траурні звуки Шопена», «чорний прапор над гробом», але основне в ній – оплакування померлого: «наді мною промови й ридання», «бліда дівчина» «поцілує востаннє, зітхне», «буде самотня фігура / на могилі ридати моїй». Безсумнівно, «мила, що мене розлюбила давно» – основна фігурантка «автотреносу» (окрім самого «мерця»), бо її та всіх інших коханок (аж надто розмножених у ліричній свідомості В. Сосюри проєкцій материнської фігури) слід «покарати» за «нелюбов», водночас потішитися власною значущістю: «чи багато дівчат на Україні / буде плакати за мною тоді?» [426; 200].⁷⁴ Змістовно близький до любовно-мазохістського плану лірики В. Сосюри написаний 1915 року цикл «Краплини крові» В. Еллана-Блакитного, ліричний герой так само фантазує про власну смерть, спричинену відмовою коханої (до речі, для любовної лірики обох поетів актуальний мотив «третього зайвого» в коханні та супровідні переживання саможаління, образи, ревнощів, злості), «моделює» жалісливу картину похорону й плачу «любові своєї» [125; 44]. (Танатальні очікування в ранній поезії В. Еллана-Блакитного, спричинені, як треба думати, і біографічно – хворобою серця, «матеріалізувалися» в слові лише за декадансовою традиції). Інтонації саможаління звучать і в поезії В. Підпалого «Музика», зокрема у фантазії ліричного героя про нечулисть інших до його смерті. У тексті висловлено здогад, що вони недовго будуть страждати від смерті ліричного Я. Їм на противагу постає персоніфікований образ музики як жінки-плакальниці, наснажений архетипами Матері, Аніми: «ти розкраєш надмогильну тишу, / заячиш жіночою

74 Картини власної смерті, зокрема й насильницької, поширені в раннього В. Сосюри: «...весь в крові від огненної муки / уже лечу далеко од землі» («Малиновий платок»), «Тихо, без дум опушую в темну холодну труну» («Золотий ведмедик»), «Я ходжу по місту з одрізаною головою» («Пролог до невідомої поеми») [426; 71, 78, 81] і под. В усіх поезіях мотив власної смерті пов'язаний з переживанням (любовної) фрустрації, отже, має глибокі психічні причини. Вони, треба думати, активізують у ліриці В. Сосюри й мотив самогубства-як-самострати: «А мені судилось / розстрілять себе», «Од вагана / в рот – огонь» («Лая і луни...»), «Тільки постріл... і мозок – на ключчя / і волосся, і кров на стіні... / От чому я мшуволі ночі / за Єсеніним плакав у сні» («Ну, прощай...») [426; 144, 145, 160]. Суїцидальні настрої в кореляції з переживаннями нудьги й туги за втраченим коханням поширені в збірці «Поезії» (1930) В. Сосюри. Водночас танатична тривога в його ліричній свідомості породжена не лише едиповим нарцисизмом, а й деструктивним впливом на психіку революційної доби, страхом розплати за терор, хоча часом герой ледь не похваляється своїми вбивствами: «О, скільки, скільки біля муру / таких, як ти, я розстріляв!» («Любов» [426; 191]). Відзначений С. Павличко, В. Агєєвою надмір агресії в поезії В. Сосюри, а також пов'язаний з ним страх смерті стають зрозумілими з біографічної ретроспективи двох невдалих розстрілів й перспективи психічної дестабілізації митця.

печаллю / і моїй могилі нагадаєш / про людей» [356; 84]. У біографічному плані мотив оплакування ліричного героя як померлого в ліриці початку й середини століття може бути зумовлений різними причинами, однак, переломлюючись крізь маскуліну едипову ситуацію, вони знаходять «спільний» – поетикальний – «знаменник».

Мазохістське вдоволення від танатальних фантазій, властиве всім людям, оприявнює інфантильні коди мислення (закорінені, як було сказано вище, у бажання смертю заслужити любов матері або покарати її за нелюбов). У маскулінному мисленні інфантильні мазохістські фантазії про смерть блокуються культурою, тому їхній «прорив» у текст – чи в силу творчої волі митця, чи під впливом художньої традиції – демаскулінує письмо. Трансляція цих фантазій не зазнає перепон у фемінінному наративі; у поезії Г. Кирпи, наприклад, мазохістське саможаління виражене більш ніж відверто:

Онде й листочок останній із груші
 Пішов на т о й с в і т,
 Сад оголив свою стомлену душу
 і мерзне вночі поміж віт. <...>
 Нехай осідає й вона [душа] на гілляки,
 де вітер... де ворон сів.
 Дайте посидіть і дайте поплакати,
 вона – н е т а к а, я к у с і...
 (розрядка автора. – Прим. О. Ш.) [527; 481 – 482].

Дещо іронічно, не без себежаління, фантазує про смерть героїня поезії С. Поваляєвої «Колись ти забудеш про страх і надію...», акцентуючи самотність і безпорадність перед лицем смерті («нарешті не буде на кого покластися <...> вмиратимеш не марнуючи сили і час / не кличучи маму і тата / не сподіватимешся що друзі або кохані / принесуть тобі ліки трави проскури еліксир безсмертя»), факт закономірності, навіть буденності смерті людини («просто зробиш що мусиш – помреш / як цвинтарний пес чи сміттєва кішка / знаючи що світ не подякує за твоє геройство / бо світ порожній а смерть не геройство / ти просто відбувся а далі / світ відбуватиметься без тебе») [527; 926 – 927]. Проте стоїчна «бравата» в поезії С. Поваляєвої удавана, у «таку» смерть її лірична героїня не вірить, усе ще плекаючи інфантильні надії на підтримку, порятунку рідних або на значущість власної смерті, якщо вона таки настане.⁷⁵ Тонка, але відчутна смислова межа відділяє виражені в поезіях В. Підпалого, С. Поваляєвої переживання від настрою ліричної героїні Г. Мазуренко, яка

75 Змістовно поезія С. Поваляєвої відбиває стадії «прийняття» індивідом власної смерті, зокрема ускладнення стосунків з рідними, злість на світ, смирення, окреслені в танатологічній студії Е. Кюблер-Росс [251].

теж переживає самотність і людську байдужість до власної смерті: «А там, де смерть, де Бог і ти, / Там не сховає, не врятує / Ніхто... й ніколи не почує / Тебе в предсмертній самоті» («Ти плачеш?»)). Не так саможаління, як стоїчне усвідомлення фатальної невідворотності кінця й екзистенційної самотності перед лицем смерті звучить у поезії «пражанки». Техніка виразу наче тих самих почуттів у текстах, що порівнюються, різниться не так за критерієм фемінінності – маскулінності, як дитинності – дорослості.

Факт оплакування померлого засвідчує, як відомо, не лише горе близьких, а й значущість його постаті. У поезії Я. Павуляка «А серед кузні дерево лежить...» смерть коваля оплакують персоніфіковані знаряддя його праці: «Ридають молотки, / ридає вістря плуга / і ти, підково, заритай / із-під ноги коня». Разом з його життям руйнується весь «світ» кузні – маскулінний простір, пов'язаний з інструментальним, світоперетворюючим способом життя її господаря. Водночас мотив руйнації кузні – «у цій старенькій кузні / уламки поруйнованого літа, / лежать погнуті промені, / скоцюблені, / заржавлені, / пом'яті» [346: 34] – асоціативно спроектовано на руйнацію тіла померлого коваля. Співчуття ліричного наратора його смерті корелює з пошуком ідентифікаційного зразка: маскулінність персонажа підкреслена деталями його майстерності, вправності, основне – оволодіння металом, знаряддями, виготовленими предметами, загалом світом. Його життя, отже, наповнюється смыслом, а смерть викликає співчуття й шану. Бажання ліричного суб'єкта бути оплаканим після смерті пов'язане з прагненням пересвідчитися у власній значущості, у недаремно прожитому житті, як у поезіях І. Малковича: «Звідкільсь прийшов, ішов кудись, / неначе й був – не був неначе... / Та хтось оплаче... і мене оплаче / хтось / колись...» («Отак прожив собі...») [280: 220], Т. Федюка: «Бігають пальці партнерів, як ртуть... / Серце ще стукає, але не вміє... / Може, на похорони прийдуть – / Тиха надія» [495: 94]. Сумнів ліричного наратора цих поезій у власній позитивній життєвій реалізації, загалом у наявності сенсу життя, що й продукує сумні думки про перспективу власної смерті та її вшанування іншими, віддзеркалює сенсожиттєву проблематизацію маскулінного психотипу: сенс життя вимірюється ділами (творчим доробком – так, у поезії Т. Федюка деталізовано: «Скласти рукописи, мило і крила...», тобто завершити творчий шлях), у разі неуспішності яких життя втрачає сенс.

Ревізію власного життя перед лицем смерті здійснює ліричний наратор поезії Л. Талалая «Кридом по землі». Його жалість до себе акцентована реакцією інших на його можливу смерть («І рідні, і чужі стояли збоку»), переживанням самотності й покинутості людьми й Богом на порозі смерті («І мимоволі котиться сльоза, / Заповнюючи зморшки на обличчі, / І відчуваєш – нікому сказати / І нічого сказати...»), відтінена аналогією з під-

стреленим селезнем («Підбитий крижень падає з імлі, / На місячній воді чорніють крила, / Що до зірок його не піднесли / <...>. Чи не так само зникну уві млі?!»). Маскулінними елементами в розгорнутому ліричному сюжеті є почуття болю ліричного Я через невдачу життєву реалізацію, конкретно – даного йому потенціалу («І, Господи, як гірко відчувати, / Що я, на світ народжений літати, / Свій слід крилом позначив по землі»), драматизація безсмысловості життя, відсутності сліду, результату прожитого («...На тлі життя, прожитого убого, / На тлі пейзажу, де мої сліди / Травою заростають назавжди, / Від мене не лишаючи нічого»), страх посмертного зникнення («І відчуваю радість, що не я, / Що не моя упала зірка з неба. / Жорстока радість, з відчуттям вини, / А стримати не могу...»). У поезії «Крилом по землі» оприявлено й елемент фемінінної стратегії осмислення перспективи власної смерті, а саме: заглиблення у власне Я в спогадах, об'єктивізація власної історії («Що залишили в пам'яті роки? / Світлинки вибираю, як разки», «І я мов перед дзеркалом отим») [452; 307 – 311]. Водночас фактаж особистої історії наратора сфокусовано на чоловічих заняттях (полюванні, подорожах, розпаленні багаття тощо), а інтимно-родинне життя представлено одним «мазком» – образом «жінки, що на воду погляда». Ракурс осмислення перспективи власного кінця в цій та багатьох інших поезіях Л. Талалаєва зумовлений властивою маскулінному психотипу проблематизацією сенсу життя з його інструментальними, перетворюючими цілями, реалізація яких є життєвим випробуванням, а докладені зусилля не завжди компенсуються успіхом.

Отже, завищена оцінка ліричним суб'єктом власного життя перед лицем смерті, вираження образи на оточення за його недооцінку опосередковано реалізують у ліриці: а) інфантильне нарцисичне бажання пересвідчитися у власній значущості, покарати близьких за «ворожість», байдужість; б) притаманне маскулінному психотипу прагнення переконатися в позитивній життєвій (і творчій) реалізації, конкретно – діяльності, яка дала плоди, гідні шани інших. У трансльованому сподіванні бути оплаканим після смерті експлікується інфантильна за своєю суттю мазохістська психостратегія себежаління. Її домінування в тексті не дозволяє говорити про маскулінну техніку його створення. У фемінінній поетикальній стратегії художнього осмислення перспективи власної смерті критерій успішної діяльності й визнання іншими не фігурує як сенсожиттєвий, а почуття жалю до себе виражається прямо – через мотиви плачу, оплакування власної долі.

У ліриці перспектива смерті художньо осмислена як *повернення до материнського першоствіту* (пунктирно це питання розглядалося й у розділі 4) під впливом регресивних танатальних імпульсів, властивих психіці

людини,⁷⁶ бо задовольняють її ескапістські прагнення, а також едипові бажання возз'єднатися з матір'ю – у маскулінному фенотипі та уподібнитися їй – у фемінінному. Материнська фігура як танатальна мета в ліриці зазвичай закодована в образах природи, рідної землі, у субстанції яких прагне «розчинитися» ліричний герой. Повноформатно, як видається, указана перспектива смерті оприявлена в ліриці В. Свідзінського, одного з поетів «буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові» (Е. Соловей). У його текстах виражено тяжіння до метафізичної містерії життєвого руху до смерті – як неунікненної («Вже з дерева життя могого...», «Настане день мій сумний...»), безповоротної («І цей листочок...», «Як дощу мигтіння прозоре...»). Містерія смерті в його художньому космосі полягає у возз'єднанні з (материнською) плеромою, про яку в життєвій коловерті було забуто, хоча й не втрачено неясний потяг за межі фізичного буття. Вона розгортається, зокрема, у поезії «Ой навіщо ви з'єднались...», де власна субстанція бачиться як «золоті порошоки», «тіла сонячного часті», тобто атоми тієї плероми, що у фізичному втіленні «забули» про «горне буття», віддалися стражданню. В іншому ракурсі цей мотив імплементовано в поезії «В подум'ї був в спервовіку...».

«Злитися» з рідним доквіллям (у посмерті) – мрія ліричного наратора поезії В. Підпалого «Візьміть мене, ліси...»: природна царина – ліси, степи, річки – пов'язана з благодатним світом дитинства – «країв дитячих обрій» – і з материнським образом, актуалізованим у деталі ніжних, наче лагідний вітер, рук [356; 185]. Концептосфера дитинства в поезії (концепти дитини, казки, порівняння квітів з очима малюків, образ «дитячих країв») постає у зв'язку з перспективою власної смерті як етапу особистої історії. У цій поезії В. Підпалого маскулінний лібідозний потяг-регрес до матері синтезований, отже, з фемінінним мотивом посмертного повернення в освячений матір'ю світ дитинства. Фемінінна стратегія осмислення перспективи смерті домінує і в його поезії «Коли я умру»: ліричний герой продовжуватиме жити в його дітях, у квітах, степах України, «в землі стане землею», щоб «землю нарешті збагнути» [356; 186].

Мотив злиття з материнським першосвітом розгортається в архетипно-міфологічному ключі в поезії Д. Чердниченка:

І прийде час,
ми ляжемо в човна
з листка вербового,
заслатого травною,
і попливемо, попливем...

76 Е. Ноймани описує регресивне підсвідоме бажання індивіда віддатися «падінню у прірву», бути поглинутим материнською плеромою («інстинкт смерті», за З. Фройдом) так: «Велика Мати приймає дитину назад у себе, і завжди над уроборичним кровозміщенням сяє емблема смерті, що означає кінцеве розчинення в єдності з Матір'ю» [320; 23].

Накриють нас тумани
білим покривалом,
зозулі в голови
калини покладуть
і риби золотими перами
наш човен колисатимуть [532; 540 – 541].

Архаїчний обряд поховання мерця в човні, сплавленому по воді, має психічний підклад – бажання повернутися в материнське лоно (човен на воді – його асоціативний аналог). У поезії материнські конотації образу човна-усипальниці редуєлюються в образах вербового листка, трави, зозулі, калини, активуються мотивами огортання, колисання. Ліричний наратор, передчуваючи спокій і щастя посмертя в материнському першосвіті, радіє зустрічі з пращурами, образ яких корелює з батьківським законом. Актуалізація мотиву роду, ланкою якого відчуває себе ліричний суб'єкт, безконфліктність його посмертного возз'єднання з материнським / батьківським протосвітом є фемінінними елементами письма, хоча ліричний сюжет інспірований маскуліним едиповим потягом до матері. Звернення до фольклорного (казкового) «сюжету» повернення після смерті до материнського простору рідного краю в поезії Д. Павличка «Лелеченьки» вмотивовує інфантильне себежаління, прохання захисту й порятунку ліричного героя: «Ніч накрила очі / Мені молодому, / Несіть мене, лелеченьки, / Мертвого додому» [339; 329].⁷⁷

Фантазування про власну смерть як повернення до благодатного материнського / батьківського протосвіту характерне й для лірики В. Стуса (див. докладніше [543]). Здебільшого ліричний суб'єкт очікує від такого посмертя спокою, розради, сподіваючись на нове народження: «І стало тихо, і святочно, й вічно, / як смерть тебе забрала забарна. <...> / В льолі-сповиточку / най стріне тя Господь у небесах» [448; 113]. «Бо ми, лише відходячи, щасливі, / зі стебел повертаючи в зерно»⁷⁸ [445; 150]. Ліричний герой зацитуваної поезії «Горить гора» відмовляється від життя як випробування муками й втратами, а разом з ним – і від психічної еволюції до мужності, та прагне повернутися в материнське лоно: «І вигадані межі переоре / той,

77 Ліричний сюжет поезії Д. Павличка близький до казкового – про порятунок героя делеками чи іншими птахами від відьми та його повернення додому (казка «Івасик-Телесик»). Він вибудований на архетипному протиставленні Лихої Матері («Висушила силу чужина проклята») та Благодатної Матері (рідний край, асоційований зі смертю, посмертним воцаренням, новим народженням), що актуалізує міфомотив переходу з життя в смерть і до нового життя. Уособлюють ідею переходу між фазами буття «лелеченьки», посередники між світом живих і мертвих.

78 Наведена фраза з поезії В. Стуса прочитується крізь призму міркувань Е. Нойманна, який проєкує архетип Великої Матері з її синою-пшеничним колосом на стадію психічного розвитку, яка знаменна синівським бажанням бути коханцем своєї матері, а потім бути принесеним їй у жертву: «... [їх [юнаків] люблять, вбивають і ховають, мати оплакує їх, а потім народжує знову» [320; 32].

що із нині повернувся у вчора, / аби себе по смерті одживить» [445; 151]. Мотив повернення в смерті до материнської плероми розгортається в ліриці В. Стуса через образи труни та колиски, що постають символами переродження, «позаіснування». Вони філософськи вивершують поезію «Старого пня непроминальний спомин...»: «Труна й колиска / рікою споминів кудись пливуть – / не знаючи зупину». Материнський простір позасмертя-небуття в поезії відтінений концептами сну та спогадів: «...життя – то сон. Ані кінця, ні краю / нема тим снам, котрими ти почався / ще до народження» [446; 163], семантика яких контекстуально віддзеркалює психічний регрес до пасивного впокоєння, «западання» в не-свідомість.⁷⁹ Блаженство цього «реверсу» конкретизоване в образі човна-усипальниці – метафоричного аналогу колиски, материнського лона: «Червона барка в чорноводді доль / загубиться. І фенікс довгоногий / перенесе тебе в ясні чертоги / від самоволь, покори і сваволь» («Ще кілька літ – і увірветься в'язь...») [448; 77]. «Яке блаженство – радісно себе / пуститися, неначе човен берега <...> / Блаженна смерте! Рано ще! Не надь» [446; 8]. У поезії «Ми вже твої коханці, смерте» (у назві актуалізовано архетипне зближення смерті та шлюбу) простір благодатного небуття вибудований на концептосферах природи, народження, смерті, семантично злитих в архетипі Великої Матері. Лірична фантазія, якою увінчано поезію, – «згубити стежку лугову, / упавши навznak у траву, / як немовлятко у колисці» [448; 133] – симптоматизує підсвідоме бажання возз'єднатися з матір'ю, бо «упасти навznak у траву» асоціативно прочитується як тяжіння до материнського лона та як смерть, обидва смисли зливаються й у порівнянні «як немовлятко у колисці», якщо розуміти смерть як шлях до нового народження.

У поезії «Іду за край...» В. Стуса в розвитку мотиву посмертного переродження, смисл якого не так метафізичний, як екзистенційний, актуалізоване бажання ліричного суб'єкта нового повноцінного, справжнього «життя»: «...відродися в смерті, І не руш / старого розпачу. Почнися далі, / ген за шолом'янем, на рубежі, / коли замерехтять тобі скрижалі <...>. / Іди – за край. Народження – по смерті / тебе чекає...» [445; 162]. Безпросвітному життю в «краю вагань» з довічним «доланням кола» й «порожнечою голою» він протиставляє не-життя, але і не-смерть, а «тропу, що яра, наче кров», простір «передкінця як припочатку», де можуть бути лише обрані – душі «щирі і одверті». У цій візії відлунує архетипне уявлення про благодатне місце (рай) для героїчно загиблих. Налаштування на «ініціаційно-очисну» програму «відродження у смерті» розв'язує сенсожиттєву дилему лірично-

79 Старий пень – усе, що лишилося від колишнього могутнього дерева – символізує у творі долю позбавленої життєвих перспектив, але ще живої людини. Написана в Київському сізю ця поезія віддзеркалює переживання поета свого «проміжного» між життям і смертю творчого існування, єдиним благодатним простором у якому лишився духовно-ментальний – спогади, саморефлексія, мрія, сон. Актуалізовані в них підсвідомі імпульси могли спричинити регресивні танталові бажання.

го Я. Мотив посмертного переродження часом корелює у ліриці В. Стуса з мотивом повернення до витоків. У поезії «Дорога самовтечі...» він розгортається через візію, що асоціативно активує образ материнської утроби й пологів, але зі зворотним рухом усередину: «... я спливаю не за течією, / але всупір – неначе в горловину / пролитих криків. Ніби повертаюсь / до давнього народження (моє / перейдене життя – то простір смерті)». Рух навспак до народження-смерті є рухом у небуття: «Малію, обертаючись на тугу, / пряму, як смерть, і чорну, ніби смерть. / Пролита цятка болю, я шукаю / утраченої грудки самосну, / ще не розпочатої» [445: 195]. Останній образ – «грудка самосну» – це Я «у зародку», Я-ейдос, що не вивершився вдало. «Реверс» до нього всупереч часовому плину (тому і «дорога самовтечі») не дала позитивного результату, бо «самопроминання – твій приділ», бо не повернути первинної цілісності буття.⁸⁰

Ліричний суб'єкт поезії В. Стуса «Оцей світанок – ніби рваний спалах...» уже не вбачає в материнській фігурі благодатного прихистку – вона страшить його невідворотністю поглинання, подібна до прірви, порожнечі (семантичним «камертоном» постає експозиційна картина «безберегого» лету ворона «обезземеленим безкраїм небом»). Ліричний герой страшисться «безодні світу», яка недвозначно вподібнена до материнської утроби (її символ у тексті – темна яскиня, печера)⁸¹, бо втрачає в ній себе: «...що я згубився – сотнями відбитків / самосебезмертвілого в довірах / і нахилиннях до безодні світу, / котра гогоче тьмою, мов яскиня / неолітична: вабить і страшить» [448: 292 – 293]. Глибинне психічне переживання перспективи смерті, зокрема як повернення в материнську плерому, як «реверсу» до глибин єства, у ліриці В. Стуса тісно пов'язане з сенсожиттєвими, екзистенційними пошуками «виходу» з життєвого тупика, з пошуком / утратою власної цілісності та ідентичності й водночас живлене конфліктогенною енергією лібідозного потягу до матері й покарання за нього.

Смерть як «злиття» з материнською субстанцією у фемінінній свідомості частіше постає благодатною.⁸² У поезії Лесі Українки «Хотіла б я уплисти

80 У поезії В. Стуса «Дорога самовтечі...» рефлексія смерті як повернення до першовитоків єства є унікальним свідченням індивідуального прочування смерті, водночас оприявнеє психічні тайни переживання танатального бажання, які в різних світоглядно-культурних модусах знайшли висвітлення у філософських, релігійних джерелах, танатологічних експериментах Р. Мууді, Е. Кюблер-Росс та ін.

81 «Безодня», «тьма», «неолітична яскиня» – символи материнської утроби, ужиті в міфомисленні, колективному підсвідомому, висвітлені в психоаналізі З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Нойманна та ін.

82 Цьому є низка пояснень, окрім єдиної інверсії: а) непригнічений ворожістю доєдиповий лібідозний потяг до матері; б) ідентифікаційна солідаризація з материнською фігурою за логікою – «Я – як мати настільки, що ми одне»; в) сподівання на нове народження. Останні два мотиви у фемінінній свідомості, враховуючи її вітальну зорієнтованість, корелюють: у подібнення після смерті до матері долучає до невичерпних джерел репродуктивності, тобто потенціалу народжувати / бути народженою, іншими словами, якими б абсурдними вони не здавалися, дає можливість «народити саму себе».

за водою...» материнська субстанція води поступово поглинає ліричну героїню-Офелію, дає їй посмертну насолоду.⁸³ У поезії Г. Кирпи страх смерті, уособлений в образі могильного каменя із семантикою важкого, гнітючого, безповоротного, зневолюючого, долається надією на посмертне злиття з материнським началом, спрофільованим на образ коріння тополі з виразною материнською конотацією захисту й любові: «Я хочу відчутти, як рідно і тепло / Корінь тополі мене обійма» («Тільки не камінь...») [527; 487]. Образ старого сільського кладовища в поезії М. Савки «Там дерева у зморшках старої кори...» асоціативно співвіднесений з образом незайманої природи – з «материнським» світом, стимулює фантазію ліричної героїні про власну смерть і її акцентоване рефреном – «...я би м хотіла лежати на сім цвинтарі» [399; 41] – бажання возз'єднатися з материзною. Фантазії про власну смерть супроводжуються позитивними емоціями, надією на посмертну благодать у царині природи в поезії С. Поваляєвої «Ом ам!..»: «У такий день було б добре померти / Вийти у сяйво зимового лісу / Глянути в ясні очі весни» [358; 250]. У названих поезіях в активній позиції – бажання лібодозного злиття з матір'ю, переважно притаманне маскулінній едиповості, однак безконфліктність регресу до материнського протосвіту та його гедоністично-евдемонічний стимул маркують фемінінне поетичне мислення.

Бажане повернення до материнського першосвіту за відмови від життя, за визнання душевної несвободи й слабкості, рівнозначних смерті, демаскулінізує життєву стратегію, тому в маскулінній техніці письма піддається самоцензурі, часто шляхом метафоричного кодування. У «Легенді» Т. Осьмачки синівська фігура розщеплена на образи двох братів (міфопроєкція Каїна та Авеля), один з яких не може «відірватися» від померлої матері (у туманних болотах – символічний топос материнської плероми – він шукає її, лишається там і, зрештою, «вростає» в них (варіант Антеевого міфу), навечно занурюючись у смерть-регрес), а другий – забув матір, пантруючи за сонцем (батьківська фігура й знак психічного прогресу, шляху до мужності), за що був братом осліплений (кастрований). Жоден з братів у «Легенді» не досяг мужності, що свідчить про тупиковість спроби розв'язати в цьому тексті едиповий конфлікт між потягом до матері та сепарацією від неї.

Заголовковий образ поезії В. Голобородька «Стара хата» має материнські конотації, бо асоціативно пов'язаний з дитинством, з турботою і захистом. Ліричний наратор камуфлює особистий досвід туги за матір'ю розповіддю про

83 У «Лісовій пісні» Лесі Українки, як уже було зазначено, материнська субстанція – стара верба – прихищає Мавку взимку й пробуджує навесні, тобто є місцем її занурення в благодатний сон-смерть. У цьому образі актуалізовано прадавні матриархатні уявлення про Велику Матір, джерело життя і смерті, і про саму смерть як сон, спочинок у материнському лоні, за яким іде нове народження. Такі танатальні фантазії живлять і фемінінний міфосюжет казки про Крихітку Хаврошечку: корова – утілення померлої матері – дає про дівчину, а шляхом проникнення у вухо корови (у материнську субстанцію) вона «перероджується».

повернення чоловіка з далекої дороги (тобто з життєвого шляху) до пустої хати (простору смерті, безчасся, материнської утробі). Останнє асоціативне значення образу хати підкреслене образом блакитної води, яка колись лилася з «блакитної стелі» і якою став чоловік після повернення в цю хату. У візійній картині його перетворення на блакитну воду, яка стояла «у хаті цілий вік, / а потім витекла крізь вікна і двері» [86; 50], відчитується ситуація вагітності й виходу утробних вод, які виносять плід в інший світ: отже, час іде навспак, чоловік повертається в утробу, розчиняється в ній, виходить в позабуття. Пустота хати, відсутність «блакитної матері» в ній, яка «спати не постелить», означають ілюзорність, безперспективність, даремність «регресу» в (психічне) минуле, що однак бажаний.

У поемі К. Москальця «Для троянди» розгорнуто екстеріорну рефлексію тайнства життя й смерті: «Дві найсокровенніші миті, <...> / Початок і кінець, рух і нерухомість, <...> / Усе, що поза ними, ілюзійне, неіснуюче». Ідея кореляції смерті, свободи й любові, утілена в образі троянди, що символізує до- / післябуттійне небуття, або ж істинне буття – буття в материнській плеромі: «Можливість померти щохвилини – / Запорука найвільнішої волі, / Постійно присутня любов, / Яка розковує, / <...> І сьогоднішній день / Наближає мене до тебе, смертонько, / Трояндо, / Вічно вільна дійсносте» [307; 145 – 146]. За буддійськими «інтонаціями» в цій поемі приховане регресивне бажання наратора відмовитися від світу людей заради материнського «світу», від життя-ілюзії-несвободи заради смерті-істинного життя. У поезії В. Базилевського мотив повернення в материнську утробу артикульований безпосередньо: «Тільки ти тепер вповзаєш в хашу, / в землю, в плоть її живородящу, / в материзну, у пліву і слизь» («Старість – це повернення...») [25; 548], – але наснажений відразою до неї, що екстраполюється на досвід народження й дитинства («...де в корчах / тяжко билась плоть дітородяща, / та, з якої виповз ти, як з хаші, / і несамовито закричав») і загалом життя, яке у свідомості ліричного суб'єкта постає «повільною стратою», рухом до смерті. Танатальна домінанта в рефлексії народження кардинально відрізняє цю поезію В. Базилевського від тих, де домінує фемінінна поетикальна стратегія рефлексії материнства й дитинства у вітальному ключі.

Художнє осмислення смерті як повернення до материнського / батьківського протосвіту *супроводжується переживанням страху й любовного потягу* в разі актуалізації конфліктогенного едипового досвіду. У згаданій поезії В. Свідзінського «В полум'ї був спервовіку...» страх (і бажання) руйнації, розщеплення власного тіла й возз'єднання з коханою в посмерті відтінений архетипним (і натурфілософським) мотивом народження з вогню й смерті в ньому: «В полум'ї бу в спервовіку / І в полум'я вернуся знову... / І як те вугілля в горні / В бурхливім горінні зникає, / Так розімчатъ, розметають / Сонячні

вихори в пасма блискучі / Спалене тіло моє» [407; 89]. У поезії В. Свідзінського «Мені снилось...» фантазія про власну смерть обіперта на архаїчний обряд поховання, що відбиває уявлення про посмертне повернення до батьківського протосвіту. Явно батьківська, а не материнська, фігура репрезентована в поезії в образі чорнокрила, який, узявши тіло ліричного героя, висловлює свій намір: «... Могучі руки поодриваю, / Мисливі очі повипливаю, / Бо мій же ти, мій!» [407; 103]. У розгортанні мотиву посмертної деструкції тіла в цьому тексті явно домінує кастраційний страх.

Архетипно-міфологічний код обрамлює рефлексію життєвого становлення й перспективи смерті ліричного наратора поезії В. Герасим'юка «Мешканець; сонет»: його пренатальний психічний досвід символічно виражений у мотиві життя в дереві, що означає материнську утробу, її хронотопічні домінанти – безчасся й безрух («Я в дереві жив, Ті роки – як віки, / Їм ліку нема – як в землі, як у слова. / Й початку нема, бо вони – смереківі»). Але не щасливого розчинення в материнському лоні прагне ліричний суб'єкт, а руху, власного становлення (що корелує з маскулітними едиповими інтенціями). Шлях його ініціації конкретизований у мотиві виклику, у відповідь на який він «пішов навпрошки / на поклик – чужій моїй мові і крові». Шлях ініціації означає сепарацію від матері, зокрема, шляхом негативізації її образу; у поезії В. Герасим'юка він зближений зі смертю – «В смереці є дерево смерті». Метою ініціації є ідентифікація з батьком, готовність підпорядковуватися йому. У тексті герой «поклонився каменю»: асоціація його образу із силою, міццю, ідолом, що уособлює владу, оприявнює батьківські конотації. Камінь-батько замість «хвойних слів» (материного спадку) дав героєві «первісний спис» – фалічний знак влади, руйнації. Натяк на вивершення маскулітності героя – у його порівнянні себе з Одним, верховним скандинавським богом, але зречтись материнського він так і не зміг: «... до древа життя сам себе я прибив. / До дерева того, в якому я жив. / І жити не годен. І смерти не годен» [80; 234]. Деталь, що прибити себе даним списом вимагає камінь-батько, може означати й кастраційну синівську жертву, що засвідчує підкорення сина батьківській волі. Недаремно в тексті актуалізовано архетипно-християнський мотив розп'яття, адже Христос так само відмовляється від маскулітної сили і влади та йде на жертвенну смерть, підкоряючись волі Бога-Отця. Деталь власноручного прибиття героя до дерева, у якому він народився, розгортає мотив його посмертного повернення в материнську плерому, але возз'єднання з матір'ю дає не розраду й щастя, а муку «напівіснування», гніт нереалізованої маскулітності. Символічний зміст цього сонета В. Герасим'юка може бути прочитаний і в ракурсі національної психоісторії, де «поклик чужої мови і крові», чужа агресивна культура (варязька, юдейська, російська) викривили українську долю, прирекли народ на жертву, на скніння між життям і смертю.

Можна сказати, маскулінна стратегія художнього осмислення перспективи власної смерті як повернення до материнського / батьківського протосвіту характеризується емоційною амбівалентністю, сумішшю любові й страху, що зумовлений сепараційною необхідністю й кастраційною тривогою. У маскулінній техніці фантазування про смерть як злиття з материнською / батьківською субстанцією часто закодоване в архетипно-міфологічній символіці.

Екстраполяція материнського образу на образ рідної землі, актуальніша в маскулінному психотипі, умотивовує розгортання в ліриці мотиву посмертного повернення в лоно України. В експозиційній поезії циклу М. Ореста «Аніма Еггана» Україна, до якої прагне повернутися ліричний суб'єкт, концептуалізується як материнський простір любові, добра, а також смерті. Солодкий запах «ласкавої землі» – «аромати віків» – несе «таємну вістку» від добрих і співчутливих предків. Їхній заклик «перейти їх осель всюдисущих поріг», означаючи смерть, суголосний бажанню ліричного Я повернутися в материнський протосвіт, усунути від боротьби («примиритись»), віднайти вічний спокій («навік прояснитись») [331; 14]. Цілком інше стильове (і пафосне) «вирішення» теми посмертного повернення в Україну-материзну має згадана в розділі 4.1 поезія Т. Федюка «І ніде мені немає дому...»: у депресивному світовідчутті ліричного суб'єкта редуплікацією концепту смерті («у холодну мертву україну / закопайте мертвого мене») підкреслено мертвотність материнського лона України та «зародка» в ньому. У наведених поезіях М. Ореста, Т. Федюка, що їх різнить і епоха, і ситуація створення, експлікований мотивний вузол вигнання та повернення в рідний простір (про його психосемантику ще буде далі), що з екзистенційного ракурсу транслює ідею життя як «витіснення» у ворожі, чужі терени, приречення на боротьбу та смерті – як «повернення» до першовитоків. Експлуатація мотиву вигнання й повернення в такому смисловому ключі властива маскулінній стратегії художнього осмислення перспектив життя і смерті.

У фемінінному поетичному мисленні фантазії про смерть нечасто координуються з національно-патріотичними почуттями, а бажання повернутися до материнського світу закамфльоване ностальгією за красою батьківщини. Так, вивершує рефлексію краси карпатського краю фантазія про смерть ліричної героїні поезій Л. Забашти («А померти – то тут би лежати / У Гуцулії, поміж гір, / В головах щоб були Карпати, / А в ногах – гомінкий ізвір») («Виженка») [144; 300]), М. Матіос («...розстелить мою душу по смерті / На полотнах оцих верхів...») («На батьківщині, в Сіруку») [284; 192]). Щем ментальної пам'яті, туга за українським світом оприявлені у фантазії про власну смерть ліричної героїні поезії Н. Білоцерківець «Калина», розгорнутій у сюжет про її посмертне кружляння небесним пругом поряд із тим, кого вона любить «дужче від дихання». Візія «грона з вогнів», тобто калини, раптово пробуди-

ла вмираючу пам'ять героїні: «Як спогад защемів, / як білі корінці переплелися! / Моя голубко, ластівко, гора! / Мій соколе, мій степе! І Дніпра / ласкава хвиля!» [39; 45]. «Воскреслий» у посмертній фантазії ліричної героїні образ України засвідчує силу її любові до неї, більшої за життя.

Отже, актуальна в ліриці кореляція перспективи смерті суб'єкта з його поверненням до батьківського / материнського світу, психічно зумовлена регресивним танатальним потягом, здобуває невиразне гендерне маркування, бо: а) такий потяг властивий усім людям; б) танатальні фантазії ретельно цензуровані й художньо «перекодовані». Окремі гендерні відмінності їхнього текстуального втілення помітні передусім в емоційному ставленні ліричного суб'єкта до перспективи смерті-як-повернення в батьківській протосвіт, у ступені самоцензури. Едипові пріоритети частково пояснюють поширення фантазії про власну смерть як возз'єднання з батьком (Богом) у фемінінному поетичному мисленні та з матір'ю (природою, рідною хатою, Україною) – у маскулінному, хоча репрезентовані й інвертовані варіанти, що актуалізує такі критерії гендерного маркування, як мотивація смерті-повернення та ступінь конфліктогенності. У маскулінній стратегії художнього осмислення перспективи особистої смерті як повернення до материнського (зрідка батьківського) світу активізується конфлікт між бажанням лібідозного возз'єднання з матір'ю, що є «втечею» від сповненого випробувань і ризиків життя, та страху «розчинення» в материнській субстанції, «самовтрати», не сумісних з маскулінним ідеалом. У фемінінному варіанті перспектива смерті як возз'єднання з батьком / матір'ю внаслідок слабшої едипової конфліктогенності не викликає емоційної амбівалентності, здебільшого сприймається як гедоністичний стимул. Мотивацією посмертного повернення в материнський першосвіт у фемінінному поетичному мисленні є не лібідозні, а ідентифікаційні інтенції. Бажання посмертного повернення в материнське лоно часто в ліриці «закодоване» в прагненні ліричного суб'єкта возз'єднатися з природою, бути похованим у рідній землі, камуфлюється міфологічним мотивом посмертного переродження й атрибутикою архаїчних ритуалів поховань (у вогні, у човні). Її концептуалізація більше властива маскулінній техніці письма, як і імперсональність художнього осмислення смерті, коли власні фантазії, бажання, страхи ліричного наратора делегуються персонажеві – особі, природній реалії тощо. Використання таких наративних і сюжетотворчих прийомів дозволяє ліричному суб'єкту «відсторонитися» від небезпечних для його маскулінного іміджу атавістичних (інфантильних) психічних проявів.

Маскулінний едиповий потяг до матері й пов'язана з ним кастраційна тривога посилюють страх тілесної деструкції як одного з аспектів страху смерті [373; 202 – 204]. У маскулінній ліричній свідомості *мотив*

деструкції (власного) тіла експлікований як причина, як знак смерті й деталізований образами його відокремлених частин, ран, крові, експресивно відтінений страхом, болем, гнівом, тривогою. Зрідка виражені прямо ці почуття імплементовані в зображенні закатованих, загиблих героїв: «Відтяти голови, мов розбиті кавуни, / які обертаються у ровах; / загублені очі, вилускані, сполоскані баюри» (Вадим Лесич «Катарсис війни») [262; 203], а також у рефлексії загроженості, руйнації «тіла» світу: «Рубцями вивернувши шкіру, / час виявля сумління чисте» (П. Мовчан «Життя будується у плоті...»), «...лякає дрімотою одрубана голова вогнища / <...> вітер розчахує шкіру зелену – / і серце дерев біліє...» (М. Воробійов «Садки передзимові»). Однак часом у маскулінний наратив «прориваються» епатажні садистські «звізання» на кшталт «я мушу признатися, що люблю <...> / і біль, і ампутацію кінцівок» (Ю. Тарнавський «Думки про мою смерть») [460; 42].⁸⁴

Самодіагностика ліричного героя в рефрені поезії С. Сапеляка «По колу» – «лежу у труні» – метафорично виражає його депресивний стан, зумовлений передчуттям чи страхом смерті. Деструкція тіла (героя) опосередковано оприявнена в деталях «кров'ю лопнув шрам», «до хрипоти зчорнів», а також у порівнянні ночі з «чорним згустком крові», в експресивній метафорі «колом рот кричить». Почуття страху смерті ліричного героя поглиблюється в розвитку мотивів зради («Це тільки дерево зради»), розплати («Часу нема. Розплата йде по колу»), пустки («Все відійшло. І спорожнів мій храм»), зникнення («Зникаєм ми... Лиш курява в ногах») [404; 70 – 71], де змістовно оприявнена ситуація його поразки, що спричиняє сенсожиттєву кризу й депресивне очікування смерті.⁸⁵

Мотив деструкції тіла як страхітливого знаку смерті експлуатується в ліриці В. Голобородька, зокрема в поезії «Голова». У жахливій ситуації, виснесеній у смисловий епіцентр твору, – «Котилася, як кавун, голова з гори, /

84 Агресивно-садистські мотиви реалізують надлишок агресивно-деструктивної психічної енергії, що більше властивий маскуліному фенотипу, зокрема, і внаслідок гормонального фону [627; 80]. Л. Берковій наголошує, що агресію спричинюють фрустрація та нарцисична тривога [34; 20 – 23], стимульовані едиповим конфліктом, а саме «відмовою від материнського», що в маскулінній едиповій ситуації аналогічна «самокатуванню». За О. Кочаряном, потенційні «вбивці» – люди в психічному сенсі «покинуті» матерями [233; 90 – 91]. Антрополог Д. Гілмор пояснює поширення в різних культурах жорстоких, часом смертельних кривавих «ригудалів» для юнаків, які прагнуть «здобути» маскуліність, з постфрейдистських засад, а саме – психічно зумовленою потребою побороти регресивний потяг до матері й здобути так особистісну автономію [609; 26 – 28]. Позиція цих вчених єдина щодо психічної (едипової) природи феномену маскулінної самодеструктивної жорстокості. Фемінінній психіці вона не притаманна в силу ідентифікаційної гравітації до материнської фігури.

85 У самоідентифікації ліричного Я поезії С. Сапеляка з воїном, опосередковано вираженій у його зверненнях до коня як до товариша, в асоціативному зближенні загрози смерті з ворогом, який символізує потаду над тілами загиблих на полі бою, виявлена його сенсожиттєва орієнтація на боротьбу. Така орієнтація, відтінена й назвою поезії – «По колу», актуалізує націософський смисл ідею запрограмованості історичної поразки у країниства.

як кавун, кривава людська голова» [86: 34] – акумульовано переживання не так страху, як шоку від того, що перехід між життям і смертю може бути таким наглим і мимовільним, що людське життя та його радощі, які становили його зміст і сенс, нічого не варті перед лицем смерті, яка вмиль обертає повноцінну людину на кривавий «кавун» – мусування цього слова-концепту лише підкреслює «неістотність» померлого, його об'єктність. У фіналі поезії «несправедливість» смерті компенсується оплакуванням померлого, передусім матір'ю (її образ редулькований в образах непритомних жінок, матерів і сестер). «Криваві» асоціації визначають сюрреалістичну образність поезії В. Голобородька «Криваві солов'ї»: звільнення кривавих солов'їв (кровотеча) симптоматизує поранення, тілесну деструкцію, що ведуть до смерті: «от вони вирвалися на волю / крізь криваві отвори ран». Сміслова вага перенесена на образ звільнених кривавих солов'їв ніби для того, щоб лишити «за кадром» померлого, про якого сказано лише те, що «його тіло було кліткою кривавим солов'ям». У такий спосіб, як і в поезії «Голова», акцентовано безпорадність людини перед лицем смерті. У поезії «Криваві солов'ї» дерева намагаються запобігти смерті чоловіка, утілюючи ідею добра, вітальності, турботи, емпатії, а за невдачі оплакують померлого, ніби мати, – «З них падало чорне листя, / оголюючи крик». Експресія страху смерті в цій поезії досягається концептуалізацією крику («Кричать труби, / труби кричать, / голосно так кричать»), колоративами (чорний, білий, червоний, наприклад, «і над річкою чорною, / і над човником білим – / криваві солов'ї»), підкреслено сухою констатацією горя близьких («що мати не дочекається сьогодні сина, / що дружина не дочекається сьогодні чоловіка, / що діти не дочекаються сьогодні батька...») [86: 50 – 51]. Як і в поезії С. Сапеляка «По колу», у цій поезії В. Голобородька індивідуальні перспективи смерті, посилені страхом і тривогою про маскулітний потенціал, художньо транспоновані в національно-історичну площину, депресивна, песимістична рефлексія якої має свої колоніальні причини.

Ліричний сюжет поезії В. Кашки «Оппозицію» розгорнуто в іншій емоційній тональності: у катівні поступово руйнують (національне) тіло, відрубують кінцівки, виколюють очі, зрештою, ховають у домовині, щоб перешкодити в'язню (його образ деперсоналізований, ним може бути увесь народ) «бачити» світ, символічно – «бути» у світі, мати право на існування. Акцентована в назві ситуація опору виявляється в тому, що катований однак «бачить», тобто живе, і «світла бджола» (світ) «усміхається» йому [194: 34]. Мотив четвертування метафорично означає смертельну руйнацію національного «тіла» й у мініатюрі Г. Тарасюк «Балада про нескореність»: «І наказали, четвертувавши: / Живи! / І – ніякої драми! / Без рук, без ніг, / Без голови, – / Може, прийдеш до тям!» [527: 429]. Парадоксальне «виживання» четвертованого втілює ідею подиву гідної стійкості, витривалості українства. Ідентифікація

ліричного наратора з катованим, як і мотив катування в поезіях В. Кашки, Г. Тарасюк, референтна маскулінній техніці письма, однак фемінінна домінанта вітального її «урівноважує».

Прихованим рушієм рефлексії насильницької деструкції (чоловічого!) тіла в маскулінному поетичному мисленні є страх смерті, живлений: а) кастраційним синдромом; б) підсвідомою упевненістю в неунікненності фізичного випробування задля становлення маскулінності (ініціаційна пам'ять); в) гендерними нормами, які змушують саме чоловіків наражатися на небезпеку й мужньо терпіти біль; г) прихованою емпатією до героїв-взірців маскулінності, які переносили торттури. Отже, рефлексія катованого, розчленованого, знищеного тіла – власного, деперсоналізованого, частіше абстрактно-безособового, що ґрунтована на складному психоемоційному комплексі, закріплена гендерною культурою, національною історичною пам'яттю, – прерогатива маскулінної стратегії художнього осмислення життя і смерті. Маскулінній техніці концептуалізації зраненого тіла притаманні емоційна ощадливість, натуралістична деталізація, часом агресивно-садистське письмо, що компенсує страх болю й деструкції ліричного суб'єкта.

У цьому контексті в ліриці виражені огида, страх, тривога з приводу перспективи руйнації тіла померлого й похованого.⁸⁶ У поезії Л. Кисельова «Тільки двічі живемо...» посмертя уявляється «життям» у землі – «світі чорнім – аж червонім», що водночас асоціюється з міфологічним образом пекла, охопленого темрявою й вогнем, та простором материнської утроби. У рядках – «Чорнозем ламає скроні. / І трава росте крізь нас» [200; 338] – відчутний страх ліричного героя посмертного існування в землі, яка «перемелює» його тіло на «біоресурс». Образ трави (насіння, коріння трав), яка хижко посягає на мертве тіло, ключовий і у свідомості ліричного суб'єкта поезії В. Голобородька «Насіння трав ненавидіти...»:

...насіння усяких трав: чебреців повзучих, як гаддя,
чекає нашої смерті (ми колись помremo),
щоб уп'ястися в наше ненаше мертве тіло
(яке було колись нами: мною, тобою, нею, коханою, братом),
і зрости, і розквітнути, і дати насіння [86; 98].

Простір землі, куди, як мертві / ненароджені діти, потрапляють і насіння трав, асоціюється в цій поезії (так само і в міфосвідомості) з материнською утробою, що, як «бездумний» «механізм» «машини життя», множить його, поглинаючи нові жертви. Материнський простір землі в цій поезії негатив-

86 Цей почуттєвий комплекс зафіксований у свідомості осіб, зокрема термінальних, у танатологічних студіях І. Ялома, Е. Кюблер-Росс та ін.

візується як смертоносний для ліричного Я (змучена огидою й жахом уява перетворює коріння чебреців на «гаддя», змії, готових «уп'ястися» в тіло), тому й ненависний: таке ставлення до нього підкреслене потрійним рефреном на початку й у кінці поезії – «Насіння трав ненавидіти». Образ трав, отже, метонімічно уособлює безупинну репродуктивність природи, що, як Страшна Мати, силоміць втягує своїх дітей у простір смерті, «пожираючи» їх. Відзначений вище мотив знеособлення людини після смерті, характерний для лірики В. Голобородька, у цій його поезії відтінений страхом зниклості, перетворення особистості на біомасу, усвідомленням, що ця біомаса живить «машину життя», байдужу до розчинених у ній індивідуальностей. Психічне підґрунтя такого ракурсу осмислення перспективи власної смерті в поезії «Насіння трав ненавидіти...» – ворожість до материнського начала, яке загрожує поглинанням, «самовтрапою», особистісною та тілесною деструкцією.⁸⁷ Закладена в смислову основу поезії ворожість до материнської фігури поглиблена ще й проблемою тотальної втрати смислу перед лицем посмертного зникнення.

Перспектива власної смерті як деструкції Я і світу презентована в ліриці В. Стуса через мотиви руйнації (тіла, душі, навкілля), насилля, порожнечі, існування на грані буття й небуття. У поезії «На вітрі палає осика» артикульовані мотиви деструкції суб'єкта як поступового його «вирізання» з життєвого простору («Це ти, четвертоване серце, / устеблене, стромишся в небо / (нема ні грудної клітини, / ні уст, ні долонь, ні очей)») та його «розщеплення» між життям і смертю: «...У ньому ти суціль, / померлий, пантруєш живо-го, / зориш за померлим – живий» [488; 140]. Моторошна інтроспективна візія життя-не-життя в цій поезії, топографічно «прив'язана» до реальності лише концептом цвинтаря, зорієнтована на вираження складно артикульованого психічного стану страху смерті («тойсвіту»), відчуття душевної «ушкодженості» смертю, приреченості, тонкого балансування між ще дійсністю та порожнечею-безрухом небуття, що відкривається за нею «у штольнях ночі вертикальних». У поезії «Тут сні долають товщу забуття...» теж актуалізовано мотиви межового існування – ні життя, ні смерть, бо «живе <...> існує, пропахле смертю», та гвалтовної деструкції – «угнався гострий, ніби ніж, прокльон, / і провертається в душі розверстий» [441; 140]. Останній мотив, відтінений експресемами болю, страждання, акумулює смисл смертельного поранення, жертвопринесення («моєю кров'ю лезо окропить»), та водночас – самокатування, бо «прокльон» – «найбільший ворог мій» – це покара за про-

87 Страх смерті, генетично породжений, на думку Дж. Рейнгольда, взаєминими матері й дитини, виявляється, зокрема, як страх раптового зникнення. Він кореспондує зі страхом розлуки з материнською фігурою, тому актуалізує тяжіння до неї, бажання повернутися в її лоно. Водночас це індустузно-регресивне бажання загрожує втрапою індивідуальності й поглинанням руйнівною материнською плеромою, що ще більше загострює кастраційний (танатичний) страх. Відлуння цієї психодрами прочитується в ліриці В. Голобородька.

вину.⁸⁸ У цій поезії В. Стуса, як і в низці інших з «Часу творчості» та «Палімпсестів», мазохістське самокатування, як видається, приховує витіснені садистські імпульси, є підсвідомою компенсацією ворожості до батьків.⁸⁹

Самодеструкція ліричного суб'єкта в ліриці В. Стуса екстраполюється й на довідлля, яке карається / має бути покаране так само, як і він. У насиченні семантикою смерті образів небесної (божественної) сфери виявляється маскулінна едипова ворожість до батька, зокрема в поезії «Тут сни долають товщу забуття...»: образ «неба гробового», що «за нами надзирає», розкривається не лише в сенсі невідворотності смерті-як-покарання, тоталітарної контролюючої інстанції (КДБ), але й означає загрозову, гнітючу батьківську інстанцію «Над-Я» [448; 44]. Такий самий психічний смисл відчитується й в інших поезіях митця: «...небо корчиться в тобі / своїм надсадним загасанням» («Бо все не так...»), «А над смарагдом луки / уже нависло небо гробове» («Пливуть видіння...») тощо. Ліричний герой В. Стуса чується у світі, як у труні: «Наді мою синє віко неба, / сіро-чорна, як земля, труна / обшиває душу» [448; 66]. Обидві сфери – небесна (батьківська) і земна (материнська) – деструктивно-ворожі щодо суб'єкта. Його депресивний стан зумовлює вирішення дилеми життя («літа, що будуть непрожиті») та смерті (виходу з депресії, замкненого кола самокатування) на користь останньої. Мертвотність світу в поезії «Як тихо на землі!» виражена через концепт тиші (танатальний маркер, що означає відсутність (звуку)), який асоціативно повертає до зазначеного вище сприйняття ліричного суб'єкта світу як труни. Відсутність простору, височині – «як нестерпно – без небес!» – означає брак, негативізацію небесної (батьківської, Божої) сфери: «Ця Богом послана Голгота / веде у паділ, не до гір» [448; 29]. Отже, батьківська субстанція явно ворожа суб'єкту, як і материнська – рідний край, що в поезії – «обоюдожалий». У цьому епітеті злито конотації із зміною та мечем, чим поглиблено підступну смертоносну семантику цього образу.

Екстраполяція танатальних самодеструктивних імпульсів на довідлля, більше характерна для маскулінного психотипу, актуалізує переживання

88 З. Фройд у роботі «Ми та смерть» виділяє первісний психокомплекс переживання смерті іншого – провину за ворожість до померлих (зокрема, і близьких) і страх відплати. В іншій роботі вченого зазначено, що перетворення садизму на мазохізм відбувається під впливом почуття провини. Це надсилене почуття зумовлене, на думку Е. Кюблер-Рос та Дж. Рейнгольда, смертю особи, ставлення до якої було амбівадентним, тобто любов до неї поєднувалася з ворожістю. Причиною цьому є підсвідоме переконання, що ці ворожі імпульси й спричинили смерть.

89 Почуття ворожості до батьків, ясно, у ліриці В. Стуса безпосередньо не висловлене, імовірно, ним навіть не усвідомлене. Водночас експресія самопокари й спокути змушує вважати її слідом такої ворожості. (Підсвідомо руйнація власного життя В. Стусом, а саме: його шілеспрямоване нараження на утиски влади, що вело до усунення його від активної суспільної діяльності, позбавлення родинного щастя, нормальної творчої реалізації, часом виглядає як спокута, «самострата», є, по суті, підсвідомим скеруванням ворожості на себе самого – «Начувайся, навіжена, скажена душе!» («У німії, ніби смерть, порожиєчі свічад...») [448; 23]. М. Балакліцький, А. Бондаренко, М. Чорна та ін. відзначають естетизацію страждання в ліриці В. Стуса, його «суїцидальний мазохізм» (М. Кошобинська, «гамлетівське» уникання життя (М. Балакліцький). Див. більш докладно [543], [564], загалом же психоаналіз Стусової творчості ще чекає на своє висвітлення.

«омертвіння» світу в маскулінному поетичному мисленні. Деструктивно-танатальна картина світу в поезії Т. Осьмачки («лани зелені в багрянлицю з кривавиці одяглися», «шляхи биті та великі / гнилим трупом зачорніли, / черепами, кістяками, мов снігами, забілили...») («Колісниця»), «Ніч була мов яма / в черепі мерця...») («Весна») [334; 24, 40]) відбиває, на думку Н. Зборовської, апокаліптичний «покалічений національний світ» [157; 12]. Вона наголошує і на тому, що «внутрішня біографія» Т. Осьмачки «значною мірою розділяє з створюваним текстом характерні душевно-психологічні комплекси» [157; 31], отож мертвотно-деструктивний пейзаж може бути не топографічним, а психічним «ландшафтом», відбивати танатально-мазохістський вектор ліричної свідомості митця. Подібне віднаходимо й у М. Бажана («...наді мною дім встає, / Мов божевільний катафалок. / На нього мовчки і без руху / Кладеться поверхів труна») («Розмова сердець»), Є. Маланюка («...важке і мертве небо, / На обрії – жертвовники топіль») («В ті розжевлені, хижі години...») та багато інших текстів). Попри світоглядну віддаленість і різну життєву мотивацію ці поети витворювали у своїй ліриці «світ смерті», у якому віддзеркалювався могутній танатальний інстинкт. Він активний, слід додати, і у творчому психотипі В. Стуса. У картині мертвотного демонічного світу в його поезії «Зима, Паркан...» (на її створення поета «надихнув», думається, табірний пейзаж) персоніфікована природа «передчуває» смерть («Дві похнюплені сосни / смертну чують корч»), «наповнена» нею («Кругом – мерці. І їхні сні / стримлять, як сосни, сторч»), «...продиху нема / од жалібниць, од мар») [448; 35].⁹⁰

Танатична тривога, що породжує візії мертвого довкілля, непоодиноким виражена в поезії 1920–1930-х, наприклад М. Йогансена («Світанок», «Павза»). У його поезіях такого змісту переважає тропіка із семантикою деструкції, як-от: «У дахів іржавім колоссю / Никає місяць кривавий. / <...> Я знаю: загину, високий. / В повітрі чистім і синім. / – Мене над містом повісять: / Зорі досвітній в око, / В холодне око дивитись» [187; 46]. У панорамі лірики ХХ століття образ деструктованого мертвотного світу як проєкції танатичного страху віддзеркалює константи психіки й слабо варіюється в різні художні епохи. У Ю. Гудзя цей образ має міфопоетичне забарвлення: «А з неба – мертва птиця... / Ти не ходи сюди! / Живі ключі пропали, / На всохлій гілці крук» («Передчуття») [103; 979]. У поезіях і М. Йогансена, і Ю. Гудзя картини «омертвілого» світу наслідують архетипом Страшної Матері, «інкарнованим» в образі «холодного ока» зорі (М. Йогансен), «холодної, страшної» води (Ю. Гудзь); епітет «холодний» означає «недоброзичливість», «мертвотність». Сучасна лірика послуговується екс-

90 Мотив оточення мерцями в цій, а також в іншій поезії В. Стуса «Тюремних вечорів смертельнім алкоголі...» – «...сто мерців, круг серця сівши, ждуть / моєї смерті, а своєї волі», – асоціативно корелюється як з долею замучених в'язнів, яку ліричний наратор «приміряє» і на себе, так і з відчуттям мертвотності світу (і себе), спрофільованим на образ багатьох (!) мерців. Аналогічна картина – мерці оточують труп матері – і в поезії «Труни у гаях» Т. Осьмачки.

пресивно-розкутішою образністю та нігілістичною іронією (танатальним простором є буденний урбаністичний світ – «Трамвай проповзає криваво і кволо. / Для мене він – довга весела труна» (з циклу «Земляне тіло» Н. Федорака)). Отже, танатальні асоціації в маскулінній ліричній рефлексії світу віддзеркалюють депресивний стан ліричного суб'єкта, перспектива власної смерті якого проблематизована страхом, тривогою, провинною, ворожістю, передусім до батьківських фігур, ставлення до яких, як зазначалося, часто проєктується на доквілля. Страх (і спокутувальне бажання) деструкції тіла ліричного Я, «самострати», актуальні для маскулінної стратегії художнього осмислення перспективи смерті, часто проєктується на світ, що уявляється «змертвілим», загрозливим.

Переживання (само)деструкції в маскулінному поетичному мисленні корелює зі станом розототоження із собою, який переживає ліричний суб'єкт у перспективі власної смерті. У ліриці В. Стуса загроза саморозототоження оприявлена в гостро актуалізованій проблемі пошуку / утвердження власної самості («самособоюнаповнення»)⁹¹. Самонетотожність – це «відсутність» себе, це «смерть»: «Бо все не так. Бо ти не ти, / і не живий» [141; 118], «...розминувшись із самим собою, / ти почезаєш у незгоді вчинків / (чужих чинінь) – як вічна колотнеча / з народження заблуклої душі, / не названої власною ще й досі» («Ти, янголе...») [146; 54], «Мені здається, що живу не я, / а інший хтось живе за мене в світі, / в моїй подобі» [141; 97]. В останній поезії в образі «лялечки німої», що «розпечена, аж біла з самоболію, / як цятка пекла, лаконічний крик / усесвіту, маленький шротик сонця, / зчужілий і заблуканий у тілі», метафорично сконденсоване депресивне самопочування ліричного Я, асоціативно подібне до загроженого стану ембріона в материнському лоні. Ідентифікуючи себе (свою душу, екзистенцію) з «лялечкою німою», суб'єкт реставрує пекельний і чужий до нього світ у власній свідомості, де він сам – осердя пекла й «самоболію» (!). Перебування в такому світі – це самокатування, приречення на смерть: «Ти ждеш іще народження для себе, / а смерть ввійшла у тебе вже давно». У поезії «Ти, янголе...» приреченість душі на тілесну «в'язницю» порівняно з розп'яттям на хресті, що позбавляє ліричне Я «самоуникання, самопереростання скрайніх меж» [446; 54], тобто вже в інший спосіб «розидентифікує із собою», об'єднуючи тілом духовне Я.

91 «Розсіювання», «розщеплення» Я помітив у поезіях В. Стуса, шоправда, на матеріалі збірки «Зимові дерева», Б. Рубчак: «...розсіювання себе самого, віднімання від себе самого неначе переслідує ліричного героя». «Розщеплення на я/не-я» спричиняє, на думку автора студії, переживання загрози від світу [392; 463]. У психіці, як відомо, нуртують процеси розщеплення / репарації, зокрема й власного Я (у ліриці В. Стуса – «розсіювання» та «самособоюнаповнення»), що на єдиновій стадії трансформуються в проблему ідентифікації з батьківськими імаго. Її гальмування розбалансовує особистість, дисгармонійність якої проєктується на світ.

Самонетотожність ліричного суб'єкта як симптом його депресивного самопочування й танатичної тривоги зафіксована в поезії Г. Чубая «І знов нестерпно тихо настає...»: «...тінь моя мене не впізнає, / де голос мій – і той мені чужіє», – і пов'язана з його самодеструктивними інтенціями, «саморозп'яттям»: «Мов хрест важкенний, душу волочу, / і сам себе на ньому розпинаю». У мотиві мовчання в цій поезії прочитується намір добровільно усунути себе від життя: «І знов свічу мовчання, як свічу, / за упокій собі ж таки самому» [533; 37].⁹² У поезії Л. Талалаєва «Туман під місяцем у полі» нав'язана пейзажною картиною ночі рефлексія долі перетікає в переживання близького до сомнамбулічного стану самонетотожності ліричного наратора («Усе пливе: і світ, і я, / І відчуваю крізь утому, / як на *моє, моє* (курсив автора. – Прим. О. Ш.) ім'я / Озвався голос незнайомий») і його фантазію про власне зникнення (смерть) – «Іще одна коротка мить – / І не знайти мене у полі» [452; 280]. Отже, пережитий ліричним суб'єктом стан розототожнення з власним Я, тобто втрати самої, ідентифікаційної дезорієнтації, сенсожиттєвої безвиході, симптоматизує його депресивне само- і світовідчуття, актуалізує страх смерті, безслідного зникнення, більш загрозливий для маскулітного фенотипу внаслідок проблематичності визначення сенсу буття, індивідуального (і національного) життєвого потенціалу. Самонетотожність, «самовтрата» як депресогенні симптоми маскулітного художнього осмислення смерті відтінені депресією, страхом, сумом, відчаєм. У фемінінному поетичному мисленні натомість здебільшого позитивно переживається самозаглиблення, зокрема і як віднайдення себе в смерті. Ця відмінність зумовлена більшою актуальністю психічного прогресу для маскулітного фенотипу, що потребує становлення, тоді як занурення у власне Я є «зупинкою» на цьому шляху.

Проблематичність визначення сенсу життя в маскулітному психотипі активує *страх безслідного зникнення*, що наснажує, зокрема, розвиток атеїстично-екзистенційного мотиву фатального (і безсенсового) існування людини, приреченої на смерть, у поезіях зі збірки «Самотнє дерево» О. Тарнавського («Баляді про міт смерті», «Під вікном вічності» та ін.). Смісл цього мотиву закам'юфльований філософсько-вираженою констатацією неуникненної смерті, зневіри в посмертному переродженні, проминальності людського життя на тлі вічного буття. Менш песимістично перспектива смерті пережита в «Пізніх врунах» М. Ореста в почуттєвому полі печалі, туги, безнадії, приреченості, стоїчного спокою («Евтанасія», «Поблід звичайний день...»), а також у збірках Вадима Лесича 1960-х років «Крейдяне коло» та «Кам'яні луни».

92 Концептуальна в різних смислових вимірах лірики Г. Чубая, зокрема в поемі «Говорити, мовчати і говорити знову», опозиція мовчання – голос прочитується в екзистенційно-психологічному плані як протиставлення відповідно смерті й життя.

Цілком інакше – у реалістично-описовій манері – мотив смерті-безслідного зникнення експлікований у поезії Б. Олійника «Бу в чоловік... І – нема»: «Літо й весна – по колу. / А чоловіка – нема... / Страшно не те, що нема, / А що й не буде ніколи!» [329; 107]. Безповоротність зникнення особи обурює ліричного наратора своєю абсурдністю, несправедливістю, безсенсовістю: «Як же це, клятий світе?!», – гнівно дошукується він відповіді. У цій поезії актуалізовані сенсожиттєві стимули, які мають наповнити сенсом і смерть, а саме: сумлінне виконання своєї роботи («...Грошей не дбав у мішок. / Справно ходив на роботу»), коло спілкування («Друзі були й набриди»), але їх замало, щоб перекопати ліричного наратора в закономірності зникнення людини зі світу. У поезії І. Малковича «Намарні люди» аналогічна ситуація життя й занепаду людини в смерті – «прийшов – зацвів – зів'яв – / і – шусть у землю» – розгортається в сповнену огиди, болю візю: «...скрізь у землі / ледь глибше за картоплю / розлігся наголяса перед Вишнім / однаковісінський кістковий інвентар» [280; 32]. Прихований за саркастичною інтонацією ліричного наратора гнів (зокрема й на «Вишнього» – Бога) зумовлений переживанням безсенсовості життя в перспективі смертного зникнення: «(немов єдина на землі доцільність – / кістки вирощувати власні)». Акумуляована передусім у назві декларативна зневага до незліченних мертвяків, уже перетворених на «біомасу», знеособлених, бо їх «навіть Бог / Не в змозі пригадати на обличчя», – маскує гнів і страх ліричного наратора. Мотив знеособлення померлої людини, її безпорадності, об'єктності змістовно зближує цю поезію І. Малковича з розглянутими вище поезіями В. Голобородька «Голова», «Насіння трав ненавидіти».

У художній рефлексії смерті чоловіка в поезії Л. Повх «Випадковість» експліковано мотив безглуздої смерті на тлі зосередженого на хвилинних чуттєвих радощах існування: «За рік до смерті / він вирішив жити: / купив машину, / дружині шубу <...>. За місяць до смерті / закінчив книгу, / завів коханку. <...> За день до смерті / сперечався з Богом, / займався сексом <...>. За годину до смерті / варив собі каву, / сварив kota <...>. За мить до смерті / читав анекдот» [527; 735]. Сухою констатацією неблаганного наближення до фінальної миті (наче голосом Мойри) акцентована безпорадність людини перед лицем смерті. Перспектива безслідного зникнення в поезії Т. Зарівної «У межах резонансу» оприявлена в мотиві поступового (бо життя все ж викликає резонанс – бодай у спогадах близьких) стирання пам'яті про померлого, що нівелює і сенс його життя. Проблематизація сенсу життя й безслідного зникнення в цій поезії відбиває маскулітну стратегію осмислення смерті, водночас концептуалізація пам'яті, у якій зосереджено буття (остаточна смерть – «...ви будете справді покинуті / і цим світом, і цими людьми» [155; 29] – настає лише з її згасанням), утвердження цінності родинних, дружніх зв'язків, спілкування, емпатії (у тексті пам'ять про померлого певний час зберігають його друзі, дитина) характерні для фемінінної ліричної свідомості.

У маскулінній «версії» художнього осмислення смерті важливий *мотив її неунікненності*, песимістичний смисл якого часом підсилений маскулінною психостратегією самознищення, як наприклад, у поезії В. Базилевського «Пил» («О, Боже мій, яка це тиха мука – / поволі осягати, що й ти, як муха, / потрапив у тенета <...> / І все накриє тріумфальний пил, / що вже його не витре господиня, / коли тебе покличе небосхил / й руда земля зачиниться, мов скриня» [25; 541]), Л. Талалая «Поминальний хліб» («Така пора, мій сивий брате, / Коли закінчується гра, / І навіть вчитися вмирати / Вже необхідно, вже пора» [452; 219]), «Рідіють багряні тіні...» («...важче стає гребти. / Розступляться очерети, / пропусять, куди – не знаю, – / і світ за човном зачиняє...» [452; 383]), І. Козаченка «Догори дном» («Прийде косар останній, і впадуть / отави навіть залізобетонні. / Як фрукти гутаперчеві грядуть / анфаси наші – / морди непристойні. / Падемо в ніч, у безвість, у смолу» [215; 20]), В. Неборака «Людині, яка не помітила свого відходу» («...Ти сліпий, сліпіший за сліпих, / Кидаш собою в ніч і твердь, / Вже за мить – чужий серед живих, / Пізнаєш, яка на дотик...» [532; 1076]), – невідворотність і раптовість кінця тут підкреслені недомовленим словом «смерть», яка настала ніби ще до завершення фрази). Констатація неунікненності (власної) смерті в цих поезіях засвідчує водночас життєву мудрість ліричного суб'єкта та усвідомлення ним життєвої поразки – зникості, безпорадності перед кончиною. Зневажлива самооцінка (порівняння себе з мухою в тенетах павука в поезії В. Базилевського, з гутаперчевими фруктами – у І. Козаченка, власного життя зі змеженілою рікою у вірші Л. Талалая) опосередковано засвідчує незгоду з таким станом речей. Ліричний герой поезії Л. Кисельова «З листа Джонатана Яреми Свіфта» сприймає власний кінець як життєву поразку («...ніщо вже не важить, я все змарнував»), однак не втрачає гідності, висловлює зневагу до смерті. Його вольові інтонації – «Я не хочу лежати в цій рабській землі», «Поховайте хоч в пеклі самому!» – свідчать про опір безслідному, безславному зникненню [200; 340 – 341]. Нерідко мотив неунікненності власної смерті корелює з наративною стратегією її передбачення (В. Базилевський «Ось життя, що наближення чує кінця...»), В. Кашка «Провісництво» та ін.). І пасивна, і активна реакція ліричного героя на перспективу неунікненної смерті кореспондує з екзистенційним вектором маскулінної сенсожиттєвої «програми», адже неконтрольованість кінця є викликом маскулінній амбітності, цінностям свободи, волі, діяльнісного життя. Для порівняння, у фемінінній ліричній свідомості уявлення про закономірність смерті як фази природного циклу веде до примирення з невідворотністю власного відходу.

У маскулінному поетичному мисленні перспектива смерті драматизується за умови *нереалізованого життєвого покликання*, зокрема творчого, що для ліричного суб'єкта рівнозначне поразці. У поезії В. Свідзінського «Такі ночі, так сяють дні...» відчуття даремності власного життя та його основного

призначення – творчості виражене в наповненні світу танатальною атрибутикою: «похоронки літа», «Косогором дерева ідуть, / Розкрити труну несуть. / На дні вповивала пусті, / На віку навісочки золоті» [407; 190]. Такими самими непотрібними, як навісочки на труні, вважає наратор свої поезії – «приреченні пісні». У поезії В. Олейка «... І яюсь відбідуюш...» туга ліричного Я за власним «наївним, давнім, добрим віршем», якого більше написати не здатен, активізує відчуття марності життя й бажання смерті: «...впертий нуд тебе візьме яюсь / і ти збагнеш – нічого не збулось! / <...> ...А в ті часи найкраще було вмерти» [532; 1114]. Можна твердити, що в маскулінній ліричній свідомості психосуб'єкт життєвої поразки асоціюється зі смертю, що зумовлено пріоритетом у сенсожиттєвій «програмі» боротьби, увінчаної перемогою. Перспективи поразки й смерті суперечливо корелюються в маскулінному поетичному мисленні: а) смерть рятує від поразки (у силовому, духовному протистоянні, у реалізації життєвого призначення та його конкретних задач, в утвердженні ідеалів тощо); б) смерть є результатом поразки (в усіх указаних формах). У першому варіанті смерть є героїчним обезсмертненням, у другому – усуненням від життя. В обох варіантах реалізуються властиві маскулінній психіці стратегії самозвеличення та самознецінення відповідно.

У циклі Ю. Тарнавського «Думки про мою смерть» домінує маскулінна стратегія художнього осмислення власного кінця, обіпертого на вказані мотиви, хоча сам об'єкт рефлексії – «моя смерть» – передбачає душевний «само-розтин», оголення потаємного, що маскулінній техніці письма не надто властиві. Дискредитує маскулінність ліричного Я його зізнання у своєму страху смерті: «Але вночі я мушу будитися, / дихати важко з криком, замотаним в устах, / і слухати пручання серця / в пальцях ребристих грудей / липке тіло порожнечі / лежить тоді біля мене, / і мене ссуть думки: / неясні, але про похорони» [460; 39]. Від цього страху його не рятують маскулінні сенсожиттєві пріоритети лідерства («мені властива необґрунтована заздрість / косооке бажання бути першим»), активної діяльності («я люблю жити довгими томами вчинків»), сили і вправності, що дають відчуття свободи («як добре жити серед вітру <...>/ чи літати атлетом в небо»), улаштованого побуту та любові («загоряю на сонці серед дівчат»). Уособлений в образі «липкого тіла порожнечі» страх смерті ліричного Я симптоматизує також відчуття безсенсовості його життя, підсилене його нікому-не-потрібністю й самотністю в просторі гамірного міста, що викликає думку про власну непотрібність взагалі: «не словами я питаю себе / про необхідність моїх думок, / моїх слів і повітря, яке зуживаю». Вищий рівень екзистенційної свободи, що межує з тотальною самотністю та необмеженим вибором, які має ліричний герой, зумовлюють однакову значущість будь-якої діяльності, зокрема й суїциду: «я можу піти в кіно, / читати книжку, чи не думати, / я можу сісти в поїзд / і відїхати в голубий тунель, / я можу кинутись під авто <...>, / перестати існувати, / як

залишити непомітно кімнату» [460: 40], тобто життя для нього рівноцінне смерті, тотально знецінене – «оксидация життєвого прагнення». Сенсожиттєва поразка ліричного героя відтінена його усвідомленням неунікненності смерті («я розумію байдужі закони природи, / неминучість їхнього здійснення»), бажанням «утекти» в смерть, утіленим у мотиві подорожі («... я роблю враження від їжджаючого / в далеку запорошену подорож») [460: 41]. У названому циклі Ю. Тарнавського оприявлена маскуліна стратегія пошуку смислу життя й примирення з перспективою смерті; її екзистенційна домінанта – у переосмисленні власної тілесності, а саме – у пошуку порятунку від неминучості кінця в акцентуванні здоров'я власного тіла (фізична активність, сон), попри його огидну для суб'єкта фізіологічну «матеріальність». Пошук сенсу життя в поезії Ю. Тарнавського проблематизований: а) у спробі «вловити час», рефлексуючи мить існування в її триванні; б) у «включенні» суб'єкта в «ланцюг» учинків, перемішень у просторі задля ілюзії смислової наповненості існування; в) у переоцінці чуттєвих миттєвостей, що нібито несуть радість і щастя; г) в ілюзії нарцисичного самозвеличення («Я розумію абсурд відчувати в грудях: / про центр всесвіту, вічність і важливість, / почуття Я, як кружляючої планети»). У відзначених смислових аспектах твору виражено дефіцит сенсожиттєвих стимулів ліричного суб'єкта, що актуалізує в його свідомості відчуття наближення смерті як виходу з абсурдного світу, що водночас посилює страх утратити своє позбавлене сенсу життя.

Пошук сенсу життя перед лицем смерті проблематизований і в ліриці В. Кашки. Примирення з неунікненою смертю ліричного суб'єкта поезії «Отже, я знаю, що ми помremo...» ґрунтується на його інвестуванні життєвого смислу у віру в Божий промисел: «Ви й на хвилинку собі не доточите / більше, аніж вам відміряно», «Тільки ж надія усіх нас єднає / Богом нудьгу побороть» [194: 127]. Подібну позицію щодо перспективи власної смерті має і ліричний суб'єкт поезії В. Кашки «...білка в колесі...»: «Вмерти не страшно. / Начебто рано. / Аби вже напевно – / про царство небесне, / аби гарантовано – / з мертвих воскресну...»⁹³ [194: 126]. Показний оптимізм ліричного суб'єкта – «Жити, їй-богу, іще інтересно / і досі» – нагадує авто-тренінг із переконання себе в існуванні життєвого сенсу. У поезії В. Кашки «Бо доля» експліковано мотиви неунікненності смерті й швидкоплинності життя («... час вітає в пісок, / збігає сік, і віск, і вік – у сон»), поразки в реалізації життєвих прагнень і амбіцій («... ти не встигнеш, очевидно, / мізерного відсотка від претензій, / що ними був важкий», «власну волю, шлях і рух /

93 Рятівна ілюзія про віднайдення сенсу життя в загробному благоденстві живила й архетипний образ раю в міфомисленні, і християнську ідею водаяння праведникам. У В. Кашки ця ідея втілена дещо на іронічний, «показувний» манер. Ліричний герой у неї не вірить. Дж. Рейнгольд, описуючи численні варіанти ставлення людей до смерті, наголошує, що декларування окремими з них байдужості до власного кінця, як і уникнення чи замовчування думок про смерть, є способами приховати сильну танатичну тривогу [373: 79–82].

лише пунктирами фундаментів означив»). Розрадою в депресивно-песимістичних рефлексіях ліричного Я є віра в Боже заступництво («І той, що був, і той, що прийде (з контексту – Месія. – Прим. О. Ш.). / хай свідчить і про мене») і самозвеличення в стражданні («Але в своїм експерименті болю / ти зверхній, відсторонений і чистий»). (До слова, апеляції до Божого промыслу ліричного героя В. Кашки позбавлені любовного нюансування, на відміну від фемінінної стратегії художнього осмислення смерті як возз'єднання з Богом-батьком). Байдужість до смерті, декларована в експозиції поезії «Бо доля», – «Ніколи ще так байдуже про смерть <...> / ти не писав, здається, і не мислив, / як тут – тепер» [194; 138] – у негативній формі підкреслює небайдужість ліричного героя до перспективи загину. Усвідомлення ліричного суб'єкта поезій В. Кашки неунікненності смерті й дефіциту сенсожиттєвих стимулів оприявнює, з одного боку, властиве маскулінності депресогенне переживання власної життєвої поразки, а з іншого – інфантильне ескапістське прагнення врятуватися від страху смерті, віддавшись на волю Великого Іншого (Бога).

Необхідність «виправдовувати» сенс власного існування перед лицем смерті обтяжлива для психіки, що спонукає заперечувати можливість кінци. Такий «обхідний маневр» віддзеркалено в міфологічному мотиві безсмертя, що акумулює підсвідому віру людини в неможливість її власного кінця [251; 10–13] й інтенсивно функціонує в ліриці. *Віра ліричного суб'єкта в нескінченність власного існування* в будь-якому буттійному вимірі близька до релігійного мотиву вічності душі в поезії К. Москальця «Це навіть не вірш...»: «Я не помер, не треба цих плачів, / не треба розтинів покинутого тіла. / Я у свічаді за спиною, у свічі, / я не помер і нетля не згоріла» [307; 147]. Як і в наведених вище поезіях В. Кашки, розрадою страху безслідного зникнення в поезії К. Москальця є віра в безсмертя духу, у Божий світ, який «виправдує» земне існування. У поезії П. Вольвача «Жовтими іскрами, товченим склом...» проминальність життя заперечена неповторністю кожної його миті, наповненої красою: «І збайдужіння, і страх, і зима, <...> Прийдуть, як смерть. Але смерті – нема. / Є тільки сонце. І в сонці – тополі» [532; 1087]. – така альтернатива смерті віднайдена у фіналі твору. Сумнів у смерті експліковано в експозиції поезії О. Сливинського «Сашко» – «“Знаєш, коли я вперше подумав про – / хто його знає – смерть чи безсмертя?...”» – і розгорнуто в розповіді про дідуся з тяжким склерозом, який «минав» своїх близьких, знайомих, «не впізнаючи, щільний і порожній, як камінь», подібний, з погляду ліричного наратора, до старого автобуса, звільненого від сидінь, знятого з маршруту для перевезення сина. У такій аналогії реалізовано ідею настання смерті разом із втратою життєвого призначення, адже матеріальна оболонка людини без духу, як і автобус без пасажирів, – уже «мертва»,

водночас висловлено припущення: «...що, коли ми / безсмертні? Лише непомітні, як все, / що знаходить своє досконале призначення?» [422; 77]. Як видно, пошук ліричного наратора межі між смертю й безсмертям зумовлений проблемою пріоритетного сенсу життя – функціонального серед людей або незбагненого в позалюдських вимірах.

Маскулінна психостратегія заперечення смерті, націлена на подолання страху невідомості, реалізується в ліриці в мотиві її «опобутовлення», тобто зведення до звичайних, буденних речей, явищ. Водночас смерть, розчинена в побутовому просторі, містифікує, очуднює його.⁹⁴ *Де-трансценденція смерті* виявляється в ліриці 1990 – 2000-х у спробах визначити її суть через буденні, побутові аналогії: «...по-моєму, смерть – це ніби перейти з однієї / порожньої кімнати в іншу» (С. Жадан «Елегія для Урсулі»), «Смерть, вона як оця провідниця – / для неї це просто чесна робота» (С. Жадан «Південно-Західна залізниця»), «...смерть наче білий цукор обліплює зуби ясна» (С. Жадан «Імігрант Зонг»), «...смерть буде там, де завжди, не ближче й не далі. / Буде найтихішою особою в товаристві, з якою / Господар усе забуває знайомити тих, хто приходить. Буде сидіти, всміхатися, / мугикати нашу мелодію...» (О. Сливинський «Ми – останній вагон...»). В експозиційному рядку поезії А. Бондара – «Смерть – це вузька шпаринка між богом і болем» – оприявлені віктимні та релігійні мотивації сенсу смерті. Суть останньої «віднайдена» в довільно обраних сегментах світу: «це божба гіпократів це лірика кафки і лорки / це картата халупа...» і т.д. Так експлікується ідея, що смерть – є всім, отже, нічим, раз вона усюди, то її немає. У переповіданні сну ліричного наратора поезії А. Бондара «Показати клас показати клас» про перевезення в звичайному тролейбусі когось із близьких у відкритій труні до найближчого кладовища відчитуються страх і водночас цікавість до смерті, яка наче ніколи-не-настане для нього. Бутафорність смерті в поезії підкреслена буденністю картини поховання, де замість скорботного ритуалу – проїзд у громадському транспорті, замість Божого освячення – підтримка пасажирів, які однак уявляються наратору «добрими тролейбусними ангелами», а замість увічнення пам'яті померлого (ліричному наратору байдуже кого) – випробування власних сил (у носінні труни?), бо пасажирини-вболівальники заохочують гробарів – «а ну хлопці покажіть нам клас!»). У фіналі поезії ліричний наратор висловлює сподівання на безпроблемність (несерйозність) і власної смерті, інакомовно представлені як «коротке пересування» «на одну зупинку / коли можна не купувати квитка / коли можна спокійно проїхати кількасот метрів / вийти на омріяній зупинці» [532; 1249–1250]. Де-

94 Де-трансценденція смерті властива архаїчному й неоміфологічному мисленню, ґрунтованому на інфантильному спрощенні світу. Так, «опобутовлення» смерті, яка завжди поряд, на відставі ру ки, яка – непомітна «річ» між «речей», змушує неофіта містичних практик К. Кастанеди усвідомити всеприсутність, буденність, органічність смерті (див. К. Кастанеда «Відокремлена реальність» та інші книги).

трансценденція смерті, зведення її до звичайної побутової події, яка з ліричним суб'єктом навряд чи станеться, яка не примушує його переглянути власну сенсожиттєву програму, наявна в ліриці молодих поетів передусім унаслідок їхнього віку,⁹⁵ також унаслідок віртуалізації сучасної культури, де смерть перетворилася на елемент гри, звичний атрибут медіапростору. Водночас художнє осмислення смерті навіть у бутафорському, карикатурному варіанті засвідчує її екзистенційну актуальність для (передусім) маскулітного поетичного мислення завдяки:

а) реставрації / перетворенню на кітч романтичного ідеалу особистості з непересічними життям і смертю, полеміки з цим ідеалом, його деструкції;

б) вагомості фактора смерті в ініціаційній поведінковій моделі, орієнтованій на випробування, ризик, тілесне ушкодження;

в) тузі за героїчним.

Проблематизація сенсу життя в маскулітному поетичному мисленні, отже, актуалізує художню рецепцію перспективи смерті, яка під впливом екзистенційно-ідентифікаційних маскулітних сенсожиттєвих установок постає як спосіб (і результат) «випробування» маскулітних якостей, як критерій успішності виконання життєвого призначення. Боротьба за ідеали як маскулітний сенсожиттєвий пріоритет, як спосіб демонстрації маскулітних чеснот та досягнення їхнього публічного визнання (слави) зумовлює експлуатацію мотиву героїчної загибелі в бою особливо в ліриці (по)воєнних років. Образ героя-воїна, який віддає життя на полі бою, є бажаним ідентифікаційним зразком у маскулітному поетичному мисленні, умотивовує солідаризацію з ним ліричного героя, зокрема в переживанні почуттів гніву, люті, завзяття, захвату. Рефлексована в ліриці ситуація трагічної загибелі на полі бою, на відміну від героїчної, акумулює смислові аспекти поразки, жертвності подвигу, вираження співчуття й болю ліричного героя. Маскулітна стратегія художнього осмислення смерті як загибелі в боротьбі сублімує страх, агресивно-садистські імпульси, наявні в маскулітному ініціаційному психокомплексі; боротьба й загибель героя-чоловіка становлять для ліричного суб'єкта потужний сенсожиттєвий стимул.

Маскулітній техніці розгортання мотиву загибелі властиві оперування концептосферою війни, деталізація ситуації бою, руйнації людського тіла, камуфлювання почуттів емпатії, жалю, страху, що «не личать» маскулітності, констатативною, фрагментаризованою оповіддю, екстеріорною реф-

95 За даними психологів, у ставленні до смерті є вікові особливості. Молоді властиві стратегії відволікання, ізоляції та витримки, тобто подолання танатичної тривоги переключенням уваги на улюблену справу, елементарно – забуванням про проблему смерті, переживанням її наодинці з собою. Зрілі особи переживають танатичну тривогу складніше: пригнічують депресивні почуття, звинувачують себе, впадають у безнадію. Жінки схильні до покорі (безнадії), релігійності й емоційного розвантаження, а чоловіки – до самоспостереження, приборкування емоцій та пошуку сенсу життя [243: 60].

лексією подвигу загиблих вояків в ім'я людства, історичним хронотопом. Водночас солідаризація / ідентифікація наратора із загиблими героями, психічно зумовлена маскулінним едиповим бажанням уподібнитися сильному батьку, часто виражена в колективному ліричному Ми, у фантазуванні про власну загибель, у тузі за героїчним ідеалом. Проблематизація боротьби як сенсожиттєвої стратегії в маскулінному поетичному мисленні зумовлює й концептуалізацію загибелі / смерті як поразки, упокорення, усунення / відмови від життя, що супроводжується пасивно-ностальгійним настроєм, трансляцією втоми, безсилля, апатії, розчарування, безвиході. Мотив поразки-як-смерті в маскулінному поетичному мисленні наснажений страхом власної слабкості й неспроможності до опору сильнішому Іншому (кастраційним страхом), відтіненними також імперськими викликами національній маскулінності. Перспектива смерті постає водночас «самопокаранням» за маскулінну безпорадність і слабкість та способом уникнути маскуліного «безчестя». Карикатуризація в сучасній ліриці образу воїна та ситуації загибелі в бою, вихолощення ідеалів, за які віддано життя, симптоматизують кризу маскулінності, брак ідентифікаційних зразків.

Кризу маскуліного характеру симптоматизує трансляція в ліриці жалості ліричного суб'єкта до себе в перспективі смерті, що часто корелює з нарцисично-мазохістським звеличенням власної постаті (зокрема перенесених страждань, творчих і героїчних звершень) і відтінене мотивами жаління, оплакування іншими (передусім матір'ю) померлого / їхньої байдужості до нього, змістовно орієнтованих на визнання / невизнання його заслуг, отже, стороннє свідчення смислу прожитого життя і смерті. Загрозливе для сенсожиттєвого звершення маскулінності бажання смерті як повернення до материнського першоджерела, що експліковане в ліриці в мотиві посмертного возз'єднання з природою, рідним краєм. Така перспектива смерті провокує амбівалентну психічну реакцію ліричного суб'єкта – лібідозну покірність і страх поглинання, самовтрати. У маскулінній техніці письма її вираження часто завуальоване архетипно-міфологічним кодом (насамперед елементами архаїчного ритуалу поховання як повернення в материнську утробу), імперсональним наративом. Перспектива смерті як повернення до батьківського протосвіту в маскулінному поетичному мисленні проблематизована едиповим досвідом конфліктогенних синівсько-батьківських взаємин: посмертне возз'єднання з Батьком (його аналогом) означає підкорення Йому, самовтрату, жертву (кастрацію), але й ідентифікацію з Ним.

Маскуліна едипова кастраційна тривога зумовлює осмислення в ліриці перспективи (власної) смерті як тілесної деструкції, у вираженій образами відокремлених частин чоловічого тіла, ран, крові, виразом болю, гніву (що сублімує агресивні імпульси), а також тривоги, страху – передусім самовтра-

ти, знеособлення, перетворення на біомасу, розототоження із собою, отже, сенсожиттєвої «поразки». Властиве маскулінній поетикальній стратегії фантазування про смертельне uszkodження власного тіла в ліриці реалізує мазохістське бажання самопокарання за ворожість, за поразку в боротьбі, що часом екстраполоється на світ, утілюється у мотиві його «омертвіння». Загострений дефіцитом сенсожиттєвих стимулів у маскулінному психотипі страх смерті як безслідного зникнення зумовлює вираження в ліриці депресивних переживань марності життя й смерті, а також гніву й роздратування, корелює з мотивом неуникненності кінця, але й компенсується вірою в безсмертя (фізичне, метафізичне, духовне), де-трансценденцією смерті як побутової дрібниці, її бутафорним, карикатурним зображенням.

Маскулінна стратегія художнього осмислення смерті дозволяє виокреслити основні сенсожиттєві стимули й пріоритети, віддзеркалені в маскулінній ліричній свідомості. Активне, силове утвердження інтересів у боротьбі, війні, битві, збройному протистоянні концептуалізується в ліриці як основний маскулінний сенсожиттєвий стимул, що кореспондує з екзистенційними цінностями свободи й вільного вибору, задоволення інструментальні, лідерські амбіції, сублимує агресивно-садистські імпульси. Маскулінній техніці розгортання мотиву боротьби властиві як трансляція особистих вражень, досвіду, переживань ліричного героя-учасника бойових дій, так і імперсональна наративізація ситуації протистояння. Також маскулінна техніка письма передбачає експлуатацію концептосфери війни, зокрема й військових угруповань, зброї, автологічно та як метафоричного донора (наприклад, «Розкраяно небо – мечами, мечами...» (П. Тичина «Світає»), «...така прозора мить / Минулих днів, розстріляних **шрапнелем**» (С. Гордінський «Моє місто»), «оголосивши пращурам **війну**, / Я пам'ятатиму – і ненависть від Бога» (С. Вишенський «Яничари»), «Йшли мої **опришки** / з Чорногори пішки» (М. Влад «Опришки»), «Ріка додолу бігла і все **військо**, / Здавалось, розчинилося», «**Списи** чіплялись за жіночі сукні» (Г. Гевків «Центральна площа»)). Хоча використання концептосфери війни закріплене літературною традицією, що ускладнює гендерну типологізацію письма, її актуалізація в ліричній свідомості означає її асоціативно-сміслову значущість, а отже, й ефективність у реалізації маскулінної психо-ментальної матриці, більше орієнтованої на сенсожиттєвий стимул боротьби.

В українській ліриці перших десятиліть ХХ століття, тематично присвяченій добі воєнних протистоянь (В. Чумак, В. Еллан, Б. Лепкий, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фальківський та ін.), експліковано *ситуацію бою, воєнного, революційного збройного заворушення*, у якій безпосередньо бере участь

або яку спостерігає ліричний наратор. У мініатюрі П. Тичини «На майдані коло церкви...» лаконічно констатовано ситуацію зміни влади, коли селяни вступають на шлях боротьби. Маскулінні інтенції руху, завзяття у виразнені в кульмінаційній фразі: «Закипіло, зашуміло – / тільки прапори цвітуть...» [471; 92]. Збройне захоплення міста більшовиками – тема триптиху «Повстання» В. Еллана-Блакитного. У «Червоному заспіві» В. Чумака інструментальне завзяття («Ріємо – ріємо – ріємо / землю, неначе кроти») спрямоване на силове перетворення світу, відтінене концептами бурі, вогню, колоративом «червоний», асоціативно пов'язаними з битвою, пожежею («Бурями сійтеся, бурями, / маки – червоні вогні») [535; 47]. Ці інтенції розгортають динамічну картину життя-боротьби й у поезії «Вперед» В. Еллана-Блакитного – «Ні слова про спокій! Ні слова про втому! / Хай марші лунають бадьорі й гучні...» [125; 53], а також у «Дев'ятій симфонії» О. Влизька – «Хай кров кипить у грудях молодих!», «Вогню! Вогню! – Надлюдського буяння! / Любові нової, без слів, побитих / Вустами євнухів...» [59; 42]. Бойовий азарт, яким захопленій ліричний наратор у поезіях П. Тичини, В. Чумака, О. Влизька, виражений через прийоми динамізації оповіді: короткі номінативні речення, імітацію вигуків, реплік з окличною інтонацією, маршову ритміку, а також смислову й акустичну передачу шуму (як-от у В. Чумака – «Вдаримо гучно ми дзвонами – / всесвіт обійде луна» [535; 47]), образну й метро-ритмічну передачу руху.⁹⁶ Подібними прийомами транслюється готовність до боротьби в окремих поезіях Д. Загула («В моїй груді дужа сила...», «Далекі заклики» («Ні! Я ненавиджу спокій!...»)).

Пов'язана з ситуацією політичного протистояння, точніше, боротьбою з «класовим ворогом» і відверта апологія терору в текстах «пролетарських» поетів: В. Чумака («Ми носимо в грудях ненависти море, – <...> ми гімни тобі заплели. / червоний тероре!» (з циклу «Червоний заспів») [535; 49]), В. Еллана-Блакитного («І треба крові!.. Крові, / Щоб спалахнула пристрасно-п'яно... / Щоб прапор шовковий / Розіллється вогняно...» («Тупого болю») [125; 70]), Д. Фальківського («Саботаж – учасників змов / Я розстрілював сотнями в ряд...» («Ех!.. І вдарило кляте життя...»), «...ночами з "нагана" / Встромляя у скроні набой» (з «Казки») [492; 47, 101]). Активно застосований практикою більшовизму терор опоетизований «співцями революції» не лише «на соціальне замовлення», а й під впливом тогочасної буремної реальності, яка дозволяла реалізувати «тваринний» інстинкт агресії (невипадкова метафора-концепт звіра в поезії перших десятиліть минулого століття). Цей активований у маскулінному психотипі інстинкт проглядає і в агресивно-садистських

⁹⁶ Бойовий азарт, реалізований, зокрема, у динаміці й експресії виражального плану, вирізняє й поезію українського футуризму, що вмотивовано не так тематично, як ідейно-естетично – боротьбою за «нове» мистецтво, авангардистською «рішучістю», а також «пролетаризацією» поетичного мислення.

випадах проти «зрадників» революції (непманів, «попутників», «недобитків буржуазії») у поезії 1920-х років: О. Влизька («Усіх з прокльонами на страту / Пішле [новітній вікінг] <...> / Що серцем, м'язами – кастрати / Зреклися лету і шалінь! / О, рви і бий!») (з циклу «Вам – безсилим») [59; 200]), В. Сосюри («...я б нагана знову взяв / і стріляв би в кожні жирні очі, / в кожну шляпку і в манто стріляв...») («Місто») [426; 102]), Д. Фальківського («Тільки іноді знов у Чека / Послужить заманеться мені. <...> / тому, що радий від душі / Розстрілять ненажерливий неп» («Ех!..І вдарило кляте життя...»)) [492; 49]). У поезіях В. Сосюри й Д. Фальківського відтворено ту ситуацію, коли азарт «класової боротьби», розпалений під час громадянської війни та визвольних змагань, що давали очевидний життєвий сенс, закономірно переходить у розчарування, ненависть (і приховану заздрість) до тих, хто краще влаштувався в постреволуційному світі, ніж вони, «вершители революції». Ці почуття в ліриці обох поетів наснажує особиста непримиренність до «класового ворога», «підігріта» водночас і радянською пропагандою (сила її впливу вражає в «Загрозливому марші» ще безпосередньо не знайомого з більшовицьким терором О. Влизька: «СВУ і “Партія промислова” / сволоч одна, – не стісняйся слова! / Відповідь – їм – розстріл» [60; 10]).

Гострить «свячений ніж» для лютої помсти радянським загарбникам України й ліричний наратор поезії Є. Маланюка «Сьогодні»; «Катуй, гвалтуй хижацький схід! / Жени орду в азійську далеч» [276; 123]. Реваншистський стимул агресії зумовлює більший внесок особистих почуттів ненависті, люті в ліричний наратив, водночас переводить її (агресію) у план сліпого стихійного бунту на кшталт гайдамаччини, коли розвій смерті звільняє не так землю, як повстанця від необхідності жити під тавром поразки. Не прив'язана до історичного часу настанова «різати і мучити» завойовників у циклі «Поліття» Є. Маланюка формує еталон мужнього ратая-воїна, «мужа» свої землі, здатного її «боронити пазурами, зубами», бо тільки агресією можна втримати своє право на неї. На звороті такої позиції – яросно-агресивна риторика викриття національної млявдухості й рабства, погроза «нестримного, ярого автодафе» («Прозріння»).⁹⁷ Зі значно помірнішою, ніж у Є. Маланюка, експресією утверджено цінність (національно-визвольної) війни – «прекрасні атаки наглої відваги», «буря віри» – в циклі «Суворість» Ю. Липи, змістов-

97 Шал скажу, люті, гніву в поезії Є. Маланюка, неодноразово відзначеній критикою, має психічну (едипову) природу. У психотипі поета, подібному до Т. Шевченка, Т. Осьмачки, В. Стуса фіксацією на материнській фігурі, фрустрація любові провокує надсильну агресію. Колоніальна наруга над матір'ю-Україною розпалює ворожість до її ворогів, до неї самої, до себе, що «переплавляється» в мертво-деструктивну картину дійсності. Особистісні підвалини такої реакції оприявлені в автобіографічному вірші «Липень», у якому ретроспективно відтворено смерть матері ліричного наратора від сухот; образа на розбуялий літній сад, який «байдужий» до долі жінки, яка його виростила, на весь повний життя липневий світ виливається в шалі його руйнації, нищення як помсти, як карі... Фрустрованість від втрати матері, об'єкта любові, яку, судячи з цієї поезії, зазнав поет, продубовалася в 1920-му році, коли для нього була втрачена Україна, що також символічно померла.

но присвяченому відродженню української державності та її поразці 1917 – 1920-х років. Батьківський образ «патрона», св. Юрія, та материнська фігура «віднайденої» України надихають вояків-українців на бій. Їхні алегорії-дублікати Гнів і Правда століттями колонізованої нації з благословення «Господа України» вимагають війни – «визволити край наш з полону» [263; 47]. У фрагменті «Чернь» цього циклу агресію скеровано на образ «пасивного тіла» нації – «тіло тяжке, більмооке, жабине, руїне», яке не здатне боротися. Ненависть до рабської покірності національно несвідомих українців в Є. Маланюка, Ю. Липи кореспондує з донцовською ідеологією. Отож обидві агресивні лінії поезики української лірики 1920–1930-х пообіч кордону – терористична та бунтівна – спровоковані, зрозуміло, історичними реаліями тієї доби, але й симптоматичні для маскулінного художнього мислення з його сенсожиттєвою установкою на боротьбу.

Революційні «погромницькі» інтонації закріпилися в радянській соцреалістичній поезії, підсилені казенним оптимізмом, завзяттям, непримиренною ворожістю до політичних опонентів, наміром кардинального «перекроєння» світу й безжальністю до його «колишніх» цінностей.⁹⁸ Ці ідеологічні рамки тримали радянську офіційну поезію в маскулінному полі передусім своєю орієнтацією на здобуття й посилення контролю над масами, що підтверджує думку О. Забужко про концентрацію маскуліної «потенції» в руках радянської партноменклатури [149; 158]. Отож, радянська поезія має транслювати «маскуліну снагу» КПРС і відповідно експлуатувати (часто відверто демонстративно) маскуліну техніку письма. В. Агеєва слідом за С. Павличко порушує питання агресії в українській літературі, пов'язуючи її реваншистську мотивацію з футуристичним авангардом, традиції якого було взято на озброєння радянською літературою сталінської доби, де «мотиви помсти, руїнації, нищення <...> зазвучали потужніше, в унісон з політичною кон'юнктурою» [2; 115]. Гнівне шельмування призначених партією «ворогів», скеровані на них потужна вербальна агресія та проти них – заклики до насильства, жорстокого винищення в радянській поезії 1930–1940-х на кшталт «Круши гниле і недогниле, / Розлийся повнявою сил, / Червоні заграви спалили / Старого світу небосхил» (М. Рильський «Яскраві барви...») [376; 31], «...всіх панів до 'дної ями, / буржуїв за буржуями / будем, будем бить!» (П. Тичина «Партія веде») [471; 239] лише опосередковано зумовлені індивідуальним світовідчуттям. Хоча психіка митців відчутно деформується під впливом «позайдивідуальної» ідеологічної агресії, її відкритий шлюз дозволяв сублімувати

98 У «Гартованій поезії» (1919) В. Чумака стихійно проговорено основні ідеологеми більшовицької риторики: ударне виробництво, колективізм, братнє єднання народів у побудові соціалізму; «...дими – верстати – шквіи – арка – в повітрі – чорнозем – ґрунти – / піль золотопіяві гриви; / міцний колектив – молот і плуг. Єднанням / братніх заліз / вкуєм зорю останню; / соціалізм» [535; 55]. Цей текст ще народжений шквальною стихією революції й широку вірою в перетворення світу. Згодом, як відомо, нав'язувані вже силоміць, вони «закам'яніють» у соцреалістичних кліше.

уражену тоталітаризмом гідність (чоловічу, національну, людську), виплеснути накопичений гнів безсилля в дозволене русло. Щиро звучать агресивно-садиствські випадки проти фашизму в радянській поезії часів Другої світової війни (П. Тичина, М. Бажан, М. Рильський).⁹⁹

У поезії вказаного періоду тематична зорієнтованість на зображення подій війни закономірно актуалізує героїчний пафос часто у форматі розповіді про подвиг, битви й перемоги радянської армії («Сталінградський зошит» М. Бажана, «Листи червоноармійця Опанаса Байди», «Балада про комвзводу» А. Малишка, «Переправа», «Оповідання про мужність» М. Пригари тощо). Особистісний досвід війни, виражений у тексті, більш інформативний у гендерно-психологічному плані. У поезіях А. Малишка «Ти мене накличешся ночами...», «Оддудніла, одгупала, одклекотіла війна...» та ін. у фокусі рефлексії – несправедливий і руйнівний характер війни, тяжкі випробування солдатів, зокрема й ліричного наратора. У текстах такого змісту А. Малишка початковий Я-наратив з медитативно-тужливими нотками досить швидко проте змінюється формою ліричного Ми та звичними оптимістично-пафосними штампами.

Апологія війни, захоплене зображення воєнних акцій в українській ліриці можливі лише в історичній ретроспективі, переважно – як компенсація дефіциту сильного батьківського характеру в ситуації поразки національно-визвольних змагань. Пошук героїчного чину у воєнно-державному проводі досить далекого минулого здійснювала, як відомо, Празька поетична школа з «легкої руки» Ю. Дарагана, який актуалізував ідеал славного, чесного життя воїна, готового боротися й загинути за свою землю [420]. Цей ідеал був близьким і О. Ольжичу, археологу й підпільнику, який утілював його не лише в поезії, а й у житті, бо належав, як і його ліричний герой, до «безжурно-мужнього» покоління, «закоханого» «в бронзу власних мускулястих тіл», що «не знало вагання і квилінь» перед боєм («Воно зросло...») [330; 57]. Ліричному наратору О. Ольжича імпонує примітивний, але героїчний час «віку бронзи», сповнений випробувань, що вимагають мужності, звитяги: «Нам дано відрізнити зле й добре, мале і велике / І прославити вірність, невинність і жертву героя», «... збираючись в грізні, жорстокі і хижі ватаги, / Брати приступом замки чи їх до кінця боронити» («Був же вік золотий...») [330; 65]. Сувора доба війн, руїни, хоча й протиставлена благодатному «віку золотому», має в

99 У радянській поезії від 1950-х років на противагу агресивним настроєм 1930–1940-х (хоча й тоді заклик «бити ворогів» офіційно вважався фігуральним) «розкривалася» ідеологема «миру в усьому світі» (як-от «Братові-корейцеві», «Хай буде мир!», «Борцям за мир» М. Рильського), що, хоч і слабо узгоджувалася з войовничою непримиримістю до ідеологічних опонентів, скеровувала митців на антивоєнну, пацифістську тематику, що реалізувалася в тематичному діапазоні засудження фашизму, висвітлення трагедії його жертв, героїзму борців з ним, мотивами запобігання війни будь-якою ціною, ушанування ветеранів, розбудови мирного життя тощо. У межах цієї «пацифістської» парадигми залишалися й шістдесятники, хоча й тяжіли у своїй творчості до особистісно-індивідуального ракурсу осмислення наслідків воєнного диколіття.

очах наратора свою «романтику». Концепти зброї («Куті щирою міддю важкі босві колісницї»), укріпленя («Пнуться стіни твердинь») у поезії О. Ольжича корелюють з маскулінними цінностями сили, незламності. В алюзивно пов'язаній зі «Словом о полку Ігоревім» поезії О. Лятуринської «Недобреє віщує Див...» реставрується ситуація воєнного походу князя Ігоря, у якій акцентовано налаштованість на славний, звияжний бій, – «...сурми сурмлять войовничо. / Степ майорить і кличе, кличе», «Схрестити меч свій харалужний / на поклик бойовий і тужний?», але й страх смерті – «Ану ж не буде вороття? / Назад підкови не слідять» [270; 83]. Ситуація давньої битви в її поезії «Шляхи, шляхи...» (концептуалізований у назві мотив дороги / мандрів акумулює маскулінні пріоритети) пережита ліричним наратором із захватом і страхом: «Щербився меч, ломився спис. / Земля гула, ревла від гуків...» [270; 87]. Апологія війни в ліриці О. Лятуринської завуальовано оприявлена в позитивній конотації зброї, зокрема в поезії «Устами славлена...»: «в отруті калена», «доцілена», «кров'ю гартована» стріла цінується передусім за її смертоносність [270; 79]. У поезії «Важкі киреї золоті...» концептосфера зброї («...щити. / ножі, списи, мечі, сокири»), відтінюючи ідею могуті Київських князів, їхню відвагу («Є лицарству де погуляти / і хист, і силу показати» [270; 81]), навіює ліричному наратору гордість, захват. Реставрація в маскулінній ліричній свідомості героїчного ідеалу минулого, що змушує концептуалізувати арсенал війни в його позитивному сенсі, утверджуючи в такий спосіб силу й незламність характеру, швидше засвідчує не мілітарну пасіонарність, а хронічний брак войовничості в національному житті. Крім того, війна, збройне протистояння в антуражі стародавньої культури з її ідеалом лицарської честі пропагують аж ніяк не насильство, убивства, а лише індивідуальну героїку, утрачену славу України.

Тема війни в історичній перспективі художньо осмислена з маскулінної позиції в ліриці С. Гординського: акцентовано лицарські чесноти (доблесть, звиягу, непримиренність, гнів), військову агресію мотивовано здобуттям слави, відплатою за посягання на цінності й ідеали. Натхнення жінкою-героїнею (ліричний персонаж порівнюється з Жанною д'Арк) ситуація війни в його поезії «Дні й роки минають невгомно...» пережита із захватом, завзяттям та водночас тривожним, пригніченим передчуттям. Юна героїня втілює грізну, войовничу (маскулінну) жіночість, архетип дівчини-войовниці, переживає «роз'ятрену ненависть», має зброю й воїнські клейноди: «Меч, прип'ятий на бедрі дівочим, / Білий стяг, настромлений на спис» [96; 83]. Її образ – символ шляхетного бойового запалу, священної помсти, «віри знак» для лав вояків, що наснажує їх мужністю, завзяттям, азартом битви («І війне над ними подих слави»). Однак захопливе збурення війни, її «динаміка», передані, зокрема, дієслівним рядом – «Завирують над жит-

тям, закрутять / Вихорі, заблісне небосхил», межують з усвідомленням її смертоносності («чорний вітер лихоліття», «запахне тьмяно кров і рута», «мертвий чад руїни і могил»). У фіналі поезії вшануванням розореної війною землі, «скривавленої лілеї», спокутується гріх синівської агресії.¹⁰⁰ У поезії С. Гординського «Сліди старого покриває ржа...» експлікована туга за романтикою воєнного походу:¹⁰¹ «Пожди ще: будуть як колись, / Бої, походи, божевільні війни; / <...>Вози, намети, ржуть скажені коні, / Тобі ж, тривожному, іти / Піднявши зброю у меткій долоні», «А по ночах, коли притихне бій, / <...> Ще вільно марити тобі, / Як і колись, про очі Клеопатри, / Про смаглисть рук, про груди золоті» [96; 40]. Війна приваблює ліричного героя, який «приміряє» на себе життя римського легіонера, азартом випробування, утішним відчуттям власної сили й вправності, а також військовими «трофеями» – полонянками, простотою та ясністю сенсожиттєвих завдань – «Під зорями такі прості / Життя і смерть, ненависть і кохання!».

Апологія війни зафіксована й у поезії «Знак грифа» С. Гординського: «Мої уста нещадність бою славлять». Войовничий настрій ліричного героя акцентований обраним геральдичним, «батьківським», символом «грифа» (грифона) як еталона міці, непримиренності, безжальності: «Той птахолев – орденоносний знак, / Ударом крил і криком войовничим / Стрічає він...» [96; 107]. Маскулінною домінантою техніки письма є екстраполяція гніву на характеристику доби («цей лютий час, що кришею гримить», є, очевидно, Другою світовою війною, що принесла остаточну поразку всіх державотворчих проєктів українців), а також трансляція готовності до опору («від бунту серце бурунить»), самозвеличення («мій гордовитий щит»). У роковому для ліричного героя поезії С. Гординського «З румовищ і вогню» бойовому протистоянню за правду – за «скарб найбільший» – актуалізовано ситуацію небезпеки, погоні, смертного герцо: «Позадю посвисти, чийсь охриплі крики, / Чужі слова в устах, розчавлені серця, / І зловорожий гнів, такий як твій, великий, / Що стрінеться з твоїм, зчепившись, – до кінця», що, як видно, реалізує його патріотично-реваншистські прагнення – «високе

100 Війна в міфомисленні здебільшого фемінізується: Афіна, Іштар – богині війни. Обидва знаменують війну, розбрат, кровопролиття. Якщо діви-воїтельки, як-от валькірії, черпають силу в цнотливості, тобто цілісності й самодостатності тіла, то профілювання війни на материнську фігуру зумовлене її танатальною символікою. Афіна й Ніка, «п'яна боем», фігурують як уособлення шляхетності війни в поезії С. Гординського «Крок днів». У згаданому вірші «Дні й роки...» в образі ліричного персонажа синтезовано архетипи Диви й Матері в дуальній руйнівній та жертвенній ролі. «Страшна долоня», «час» (Boг?) вергають жінку (Жанну д'Арк, її країну, землю) у вир війни, що проковує метафору жінка – війна (типу «родина-мать» з мечем і щитом). Земля-мати-діва в поезії піднімає «синівські» – маріонеткові – сили на бій, але лише вона уособлює (а значить, розпочинає й припиняє) війну. Подібні смисли транслюються також у поезіях про українську землю та війни за неї Є. Маланюка.

101 С. Гординський, як і Є. Маланюк, схильний до ідеалізації давньоримської культури як епохи військової, державної могуті, епохи із сильним чоловічим началом. Можливо, тому сприяв дефіцит батьківського начала в національній культурі.

полум'я єдиної мети». Акцентування небезпеки битви шляхом акумуляції семантики страшного, твердого, глухого, що асоціативно оприявнює ідею смерті, – «І ждеш страшних ночей, глухих ударів криці, / Твердих, як серця стук, – ти їх так довго ждав!» [96; 122] – підвищує маскулінний «статус» ліричного героя, який ризикнув узяти в ній участь. В актуалізованій в ліриці С. Гординського темі війни (Другої світової та війни без історичної прив'язки до конкретної епохи), отже, утверджені її «переваги» – активний опір неправді, кристалізація сили характеру, фізичної міці, піднесення бажаних для маскулітного ідеалу чеснот, віднайдення простих сенсожиттєвих орієнтирів, сублимація агресії. Маскулінні засади художньої реалізації цієї теми ґрунтуються на ідентифікації ліричного наратора з воїном-борцем, на емоційних домінантах гніву, люті, гордості, завзяття, тривоги, на зображенні епізодів бою, на використанні концептосфери зброї.

У «Листопадовій містерії» О. Тарнавського дещо в унісон з мілітаристськими настроями Є. Маланюка та з романтичним піднесенням О. Теліги висловлено надію на поновлення війни – «романтики нестримного галопу», «величного часу підйому і пориву»; хронотоп війни («збігались кулі на нараду», «загнали кулемети», «стрілен тріскіт і гарматний рев») однозначно асоціюється з надією – з надією на перемогу, але не так конкретної визвольної акції, як маскулітного запалу вояків, що «ідуть в шинелях сірих» [459; 25 – 26]. У ситуації прощання з коханою перед воєнним походом в поезії «Античне» О. Тарнавського сум відтінено радісним збудженням і надією «вертатись з війни переможцем»: «В серці ростуть почування, як в сонці сполосканий квітець, / жалко тебе покидати, та серце вже в похід полонить» [459; 27].

Поряд з апологією війни в українській ліриці реалізована стратегія її заперечення. Потрясіння Першої світової війни відбилися в значному масиві лірики Б. Лепкого 1914 – 1920-х років: у художньому осягненні її наслідків переважають дві ідеї – необхідності захисту до загину рідної землі та катастрофічного впливу війни на людину та її цінності. Ліричний наратор балансує на межі маскулітного й фемінінного бачення війни. Йому болить руйнація родин, домівок, загибель людей, розвій горя, утрата щастя мирної праці, душевного спокою: «Тут батька вбила, там синів, а там / Дівча остало в хаті сам на сам» («Неділя. Вечір»), «Йдуть з димом стоги і хати – / <...> Що може серце? совість що? / Тепер їх людям нінащо. / Тепер чуття – це глум і сміх, / Любов – недуга. Правда – гріх» («Весна 1915-го»), «Ступиш – гриб, глянеш – кров! / А де ж любов?» («Ніч як день»), «На долині пекло чисте, / Близній ближнього їсть / Що за злість!...» («На долині дим і порох») ¹⁰² [261; 110, 257].

¹⁰² Не можна не провести паралель з реакцією на розвій війни – «Звір звіра їсть» («Терор») – ліричного наратора молодого П. Тичини з його фемінінною реакцією на гармонію світу, чимось подібну до тої, що виражена в Б. Лепкого. У Д. Фальківського попри явно маскулінний колорит його воєнної поезії також компенсаторно активізовано любовно-репараційні почуття до материнської фігури (матері, польської природи, Полісся-батьківщини), у втіленні яких утверджуються фемінінні цінності

263, 252]. Водночас ліричний герой Б. Лепкого чує заклик до бою за свою землю: «Хтось мене кличе. Хтось мене / З тихої хати пріч жене <...> / В поле незнане, в темну ніч».¹⁰³ Щоправда, в окремих поезіях Б. Лепкого воєнне кровопролиття «виправдане» пошуком «доріг до ясних мрій», «в країну миру і любови» (як-от «Ти не жахайсь!»), називається «не Божим ділом», але чоловічим, ділом чесної смерті – «Самі підемо сміло / На перебій!» («Ми Господа не кличем в бій...») [260; 109, 131].

Картина війни постає в усій своїй смертоносній відворотності в поезії митців, хто мав досвід бойових дій і був ідеологічно не заангажований. Утілені в текстах О. Веретенченка пережиті враження від кривавої бойні під Харковом 1941 року, прориву з оточення, розрухи («Дума про марш», «Фронтіві примари», «Скінчився бій...») та ін.), як-от: «Прокотились відляски розламу, / І земля розсипалась кущем, / Стопудова бомба чорну яму / Вирвала залізом і вогнем» (назва за наведеним рядком), – разучо не подібні до радянської риторики «казенно-плакатного героїзму» – «це війна з усіма її складовими: смерть, жах, каліцтва, знущання над людиною, моральне звиродніння», пояснює М. Слабошпицький [420; 561 – 562].

У поезії покоління, чиє дитинство припало на Другу світову війну, її засудження цілком зрозуміле, а художня рецепція часто скерована пережитим. Війна «нам мачуха люта була», – говорить від імені свого покоління В. Малишко («Русяве моє покоління»). «Воєнні картини й персонажі в поезії Нью-Йоркської групи й шістдесятників є відображенням глибоких психічних травм, що позначились на особистій і колективній поведінці й світосприйманні» [387; 40]. Реалії війни художньо втілені з антимілітаристських позицій у ліриці Л. Костенко. У її поезіях не виражено маскулінний воєнний азарт, однак концептуалізація реалій війни через мікрообрази зброї, заліза, вогню, вибухів, атаки тощо маркує маскулінну техніку письма. У зрілій ліриці Т. Мельничука війна осмислена як вияв, як наслідок тоталітаризму, що вмотивує її різко негативну оцінку, зокрема в диптиху «XX вік»: «чоловік просить води / а йому дають до рук автомат / і посилають / убивати / чоловік просить вишневого цвіту / а для нього вмикають атомний реактор» [291; 158]. У його поезіях 1980–1990-х років простір смерті – мілітарний, тоталітарний, техногенний світ, що, як і його «продукт» – тоталітарна людина, протиставлений вітальному світу природи. Протестне заперечення війни, як і будь-яких

вітальної гармонії зі світом, тому, наприклад, у його поезії «І вперше вдарили гармати...» виражено не азарт бою, а біль за зруйноване війною село – «Криваві щмаття замість тіла / І пожарище замість хат...» [492; 69].

¹⁰³ Активізація воїнського духу натякає на його брак: у поезії «Хтось мене кличе» Б. Лепкого батьківське Супер-его вимагає від недорослого героя змушіння – «Хтось мені шепче: “<...> / Де твоя шабля, де твій крик? / Предківську шаблю ржа гризе, / Внук і на ярмарок веде”» [261; 251]. Синівський обов'язок преремагає його небажання воювати. Активізована в цій та інших подібних за змістом поезіях митця маскуліна ініціативна психоматриця закамфльована об'єктивною ситуацією Першої світової на західноукраїнських землях.

інших виявів насилля над природою, над життям, активізує фемінінні моделі поетичного мислення в ліриці Т. Мельничука.

У фемінінному поетичному мисленні війна зазвичай не концептуалізована (відсутня в картині світу), бо не актуальна для життєвого самовизначення ліричного суб'єкта. Однак історичні реалії вимагають художньої реакції, яка здійснюється часто за маскулінінними «зразками». В окремих поезіях розгортається фемінінна оцінка війни як даремного й безглузлого кровопролиття. Наприклад, у «Баладі про війну, про землю і діток» Л. Кульбак персоніфікований, живлений архетипом Страшної Матері образ війни постає ворожим фемінінним цінностям, таким, що спустошує землю й знедолює дітей: «ой ви, люди, всі зберіться / діток визволяти, / а ви, землі, розступіться – / війну поховати!» [527; 220]. У поезії М. Влад вітальні фемінінні цінності народження (назва-рефрен за першим рядком – «Сійся-родися»), любові й шлюбу («Хлопці, ростіть-виростаєте, / Сватайте дочок наших») різко протиставлені війні, зокрема її смертоносним атрибутам – «Тільки ви, іржаві кулі, / Замріть-згиньте в минулім – / Не сійтеся і не родіться» [527; 264], – хоча й вони зображені «рослиноморфно» – можуть бути посіяними й уродитися. Фемінінна стратегія протиставлення цінностей щастя, краси, життя смертоносній силі війни експонована в поезії Н. Поклад («...бачиш світ й життя своє – / не згарище і не руїну, / а древню, чисту полотнину, / що плащаницею стає» («Така висока благодать...») [360; 40]), Г. Тарасюк («Хай усім воздасться / за чорні напасти – / світлим щастям, / за голод і біди – / білим хлібом, / за минулі війни – / вічним миром» («Заклинання») [527; 428]). Мотив абсурдності війни розгорнуто в поезії Н. Білоцерківець «Люди пристрасті», де художньо осмислено збройний конфлікт в Іраку в перші роки ХХІ ст. Жахливі реалії цієї війни лякають ліричну нараторку: «здрігатись на розбомблений Багдад, / на кожен крок палаючої нафти, / і полотніть при вигляді труни, / загорнутої в прапор» [39; 18]. Абсурдність світу відкривається для неї в сміховинності (тобто, безсенсовості) слів – такими не є в її розумінні лише найпростіші слова – слова дитячої мови: «Смішні слова, крім найпростіших: мама, / не хочу, хочу, дай». У такий спосіб у поезії Н. Білоцерківець підкреслено беззаперечну цінність материнства.

Маскуліне уявлення про війну як єдину достойну увічнення в історії «подію» іронічно викрито в поезії Г. Гордасевич «Рядок з літопису»: мирне щасливе життя за відсутності лихоліття («В той год не було на Русі / Ні мору, ні гладу, / <...>. І мирна була земля, / І отроки підросли») недооцінене літописцем, який записав: «“Сей год не було нічого”» [527; 204]. В іронічній апології війни на тлі сумнівів щодо сенсу життя в поезії Г. Крук «Психоаналіз» попри оптимістичний рефрен «життя прекрасне» виявляються дистанціювання ліричного суб'єкта від декларованої позиції, незгода

з нею: «...остання війна / виганя з наших тіл дітей, жінок і старих, як біса – молитва / після неї – нічого страшного вона – вакцинація від / слинявого пафосу миру» [240; 118]. Представлена позиція – карикатура маскулітного воєнного азарту, маскулінності загалом. Цінність війни як потенційної сенсожиттєвої стратегії підважується ліричним наратором у словах про мало-ймовірність щасливого фіналу – і «неостанньої війни», і життя перед лицем смерті. Автобіографічне ім'я ліричної адресатки та назва поезії Г. Крук дозволяють трактувати форму ліричного наративу як автотренінгову розмову із собою, потрібну в разі психічної кризи, зокрема й сенсожиттєвої. У цій «розмові із собою» ліричний наратор «приміряє» й маскулітну сенсожиттєву стратегію – стратегію війни – але навряд погоджується з нею.

Лірична героїня поезії Н. Стефурак звертається до адресата-чоловіка з проханням переглянути його драматизовану маскулітними амбіціями позицію щодо світу на користь відкриття його вітальної, благодатної сторони:

О, якби вмів ти
очима душі вдивлятися в себе,
то побачив би не лише
здороженого життям чоловіка <...>,
Ти побачив би світ –
не порожній капшук,
не пекельний казан
для чаклунського варива пристрастей,
а вселенський ковчег
для людей, і рослин, і звірят...
(«Отож – скоро я не матиму...») [527; 538].

У наведеному поетичному твердженні протиставлені маскулітна та фемінінна сенсожиттєві стратегії: проблематизація перемоги й поразки у виконанні життєвих завдань і посилена нею «виконавча тривожність»; сумніви у власній успішності отруюють радість життя в маскулітному психотипі, тоді як у фемінінному фенотипі вітальний аспект світу є євдемонічним джерелом, а уміння «очима душі вдивлятися в себе», тобто самозаглиблюватися, оприявнює сенс життя. Отже, ракурс осмислення теми війни, емоційна оцінка останньої диференціюють маскулітну / фемінітну стратегії репрезентації в ліриці сенсожиттєвих пріоритетів. «Зацікавленість» маскулітного психотипу у війні (ширше – у боротьбі) зумовлює якщо не апологію (табуйовану культурою, коли йдеться про відносно недавні війни), то виправдання війни як смертельного випробування, зокрема й індивідуальної та національної честі. Неактуальність гарту війною (боротьбою) у фемінітній сенсожиттєвій про-

грамі вмотивовує або її відсутність у художній картині світу, або викриття її абсурдності, смертоносності, несумісної з вітальними цінностями материнства, дитинства, краси, щастя.

Концептуалізація боротьби в маскулінній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив супроводжується комплексом негативних переживань – страху, тривоги, розчарування, болю, зумовлених ситуацією погоні, загрози, ризику як невід’ємними елементами силового протистояння. *Мотиви очікування небезпеки, поразки, переслідування* в ліриці живлені маскулінною «виконавчою тривожністю», на глибинному психічному рівні – страхом батька, його помсти (кастраційним страхом). Колоніальний синдром значно посилює страх поразки, переслідування в національному маскулінному психотипі. За тривожністю ліричного героя поезії П. Филиповича «Коли затихнуть двері...» приховано його параноїдално-депресивний стан: він боїться ночі з її численними загрозами, відчуває чийсь ворожу присутність, чекає нападу – «...хтось пливе і хоче / Спіймать моє стерно» [501; 55].

У поезії О. Лятуринської «І знову цілу ніч верзлося...» у «форматі» сну відтворено актуальне для маскуліного психотипу прагнення помсти за поразку й утечу: «Біжу зацькований, мов звір, / і слід кривавиться на росах, / і піт рудий туманить зір. / <...> Та прийде день мій невблаганно» [270; 77–78]. Ситуацію поразки в протистоянні художньо реалізовано в поезії за маскуліним «сценарієм»: через образні асоціації з кров’ю, мотив зруйнованого війною світу («бачу світ багряно, / За мною полум’я і дим, / гаряча заграва над станом»). Однак імітацію, «підробку» маскуліного наративу зраджує зізнання ліричного Я у власній ганьбі («І знов в ганьбі стрічаю ранок»), що презентує сторонній (жіночий) погляд на чоловічу поразку (у маскулінній свідомості вона гостро переживається, але прямо не транслюється). Відверта наративізація ганебності поразки в боротьбі за свободу нації характерна для поезій Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...», Г. Мазуренко «Коли відквітнуть наші мрії...», М. Тарнавської «Слово про полк ілюзій» та ін.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Реакцію на колоніальний пресинг у новій українській літературі диференціювала в окремих гендерних аспектах О. Юрчук: колоніальний чоловік-письменник, позбавлений можливості захистити Батьківщину / матір / жінку, може вдатися до стратегії інфантилізму, роздвоєння («двійництва»), месіанізму (жертвовної, страдницької позиції), деструктивної гри (блазнювання), а колоніальна жінка-письмениця змушена або імітувати патріархатний тип «справжньої жінки-українки» з метою репарації національної культури (і її чоловіцтва), тобто з «двох зол» – імперського та патріархатного тиску – вибрати менше, або з метою опору вдаватися до стратегії «пророцтва як смерті-мовчання» (що вдалося вперше Лесі Українці), або використовувати стратегію сексуальності, щоб зрештою віднайти «власний голос», який можна протиставити імперським та патріархатним канонам (характерне для жіночої літератури 1990-х років) [591; 45–65]. Серед жінок-поетес колоніальну ганьбу гостро переживали, окрім Лесі Українки, «пражанок», М. Тарнавської, Г. Гордасевич, О. Забужко, Г. Тарасюк та ін.: співчуваючи національному чоловіцтву, болісно переживаючи колоніальну кривду й відверто її фіксуючи. Їхні героїні солідаризуються чи то з оборонцями нації, чи то із загарбаною землею, однак не транслюють почуття провини, самозневаги, не вдаються й до визначених О. Юрчук маскуліних стратегій.

Мотив очікування небезпеки розгорнуто й у поезіях В. Герасим'юка, змістовно присвячених трагічній історії УПА, спрофільованої часом і на ширше національно-культурне тло. Ситуація раптової облоги в поезії «Ми на камінь покладали мечі...» спонукає уникати прямого протистояння й припинити боротьбу: «Ми ховались у хвилях сумних, / перша сотня голодного війська. / Ми шукали старий оберіг, / нас шукала зневага чужинська», «Ми на камінь покладали щити», «Нам сьогодні отут полягти» [532; 947]. У поезії «Осінні пси Карпат» страх імовірного переслідування метафорично виражає депресивний стан ліричного суб'єкта напередодні осені – «Часом озирнутись хочеш, / немовби хтось тебе наздоганя». Його параноїдальна тривога відтінена причасною небезпекою погоні:

Не видно сліду. Не крадуться тіні.
Ніхто не скочить і – по рукоять!..
Але я знаю: є ще пси осінні.
Вони мене почули і не сплять [80; 142].

Мотив утечі / погоні емоційно насажений відчуттям небезпеки (теж метафорично втіленої в образі псів) і в поезії В. Герасим'юка «Маріє»; «Ми вдвох на коні, / що палить трави в галопі! / За нами виють чи ні?! / Тут кров б'є об кров! / Це опір» [80; 188]. Герметичний стиль В. Герасим'юка дає простір для інтерпретації його поезій та мотиву втечі в них не лише в історичному, а й в психологічному, екзистенційному ключі. Маскулінна сенсожиттєва орієнтація на боротьбу зумовлює метафоричне транспонування психічного стану наратора В. Герасим'юка на ситуацію силового протистояння, використання концептосфери зброї й інших «атрибутив» війни (меч, щит, рукоять, кінь, кров).

Ганьба національної поразки – у смисловому епіцентрі диптиху С. Сапеляка «Мазепа (Туга пам'яті)». На історичному тлі проваленої спроби І. Мазепи звільнити Україну від імперії у диптиху розгорнуто рефлексію тотальної катастрофи національного світу – «Світ віддунав. Осипались зірки». Загибель козацької України у виразноє ідею краху національної маскулінності, козацького ідеалу. Вона виражена в мотиві деструкції козацького тіла, що метонімічно означає катування й страти: «Ще палі в кровотоці», «Щока (тобто, відтята голова. – Прим. О. Ш.) у торбі», «Катоване ребро, як пресвятую тіль, / Десь крук клеє в Чумацькому сузір'ї», та руйнації козацького топосу – степу («В рубцях гноївся степ»), у мотиві втрати національного Я («Немає нас. Ні тут. Ні там. Ніде. / Нема. Нема. Ми знову безіменні»), зрештою, у мотиві демаскулінізації, адже український світ став жіночий, що акцентовано в метонімічному образі сльози («Сльоза іде. Без брів і без коси»), та старечий («По-

сивілі віки»). Ситуацію поразки в бою під Полтавою актуалізовано в поезії в мотивах полону, вигнання («За шляхом шлях, Степи наманівці, / Із вузликками волі повтікали», «І гетьманська хода, Невольником іде, / Вся в темноті. Без шаблі і Вітчизни»), смерті («Відходить світ, Б'ють дзвони по Вітчизні») [404; 74 – 75]. Змістовно диптих С. Сапеляка близький до поезії на історичну тематику М. Вінграновського («Ніч Івана Богуна», «Остання сповідь Северина Наливайка»), В. Підпалога («Зіниці Івана Богуна»), але за пафосом він більш трагічний у силу песимістичної позиції ліричного наратора щодо перспектив національної боротьби. Маскулінна ганьба, прямо наративізована в поезії С. Сапеляка, – віддалена в часі, тому лише частково стосується ліричного суб'єкта, хоча й дуже болісно пережита ним.

У маскулінній стратегії художнього втілення сенсожиттєвого пріоритету боротьби мотив протистояння часто виражає *метафоричний* *смісл* *готовності* *ліричного* *суб'єкта* *до* *захисту* *своїх* *інтересів*, його претензію на мужність. «Останній смертний бій» на «страшному кривавому полі» ліричного героя поезії «Перемога» Г. Чупринки спровокований «палом страчених надій», тобто посяганням на його ідеали, якому він чинить опір: «Я не гнусь, мов раб, під гнітом, / Доле, мачухо лиха». Як і в інших текстах поета, де риторичне кліше «стати до бою» означає (тимчасовий) відхід від притаманних його ліричному герою меланхолії й розчудлення, готовність до протистояння (намір якого граматичною формою дієслів зазвичай відкладено на майбутнє) відтінює маскулінну браваду: «Так на бій я сміло стану, / Гучно висловлю догану», «Я поб'юсь з лицем одкритим» [536; 141].¹⁰⁵ У поезії М. Драй-Хмари «Лебеді» художньо моделюється ситуація протистояння лебедів зовнішній загрозі – зимі (відчитується алегорія опору суспільно-культурним обставинам поетів-неокласиків) з акцентуацією їхньої сили, міці, сміливості, звитяги («плавці ламали враз ті крижані лани»), побратимства («гроно п'ятірне нездоланих співців»), перемоги («крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів, / що розбиває лід одчаю і зневіри») [123; 102]. Утілена в цих поезіях стратегія боротьби як активного, вольового (не силового) утвердження ідеалу не обов'язково в національно-політичній, а в доволі широкій сфері суспільного, культурного, громадського життя є маскулінним сенсожиттєвим пріоритетом.

Лейтмотивом триптиху Є. Маланюка «Біографія» (і всього його життя) є протистояння сам-на-сам ліричного героя світу: «Завжди напружено, бо завжди – проти течій / <...> без шляху, без батька, без предтечі, / Так – навпростець – де спалює мета». Героїчне офірування власного життя, що реалізує вже

105 «Поетичні декларації, пишну риторичку й мелодраматичний спатаю», що заступають «справжні болі й переживання» Г. Чупринки, фіксує М. Жудинський [143; 19]. Переважно вони стосуються презентаційної політики його ліричного героя як такого, хто «творює» «міф» про власну нішсанську «вадлюдину» велич, не надто приховуючи її фактичну відсутність. У ліричній свідомості Г. Чупринки нав'язлива гонитва за маскулінним ідеалом Поета-Борця, Обранця долі, зраджує дефіцит маскулінного.

названі маскулінні стратегії самозвеличення й себежаління («Все чути. Всім палать. Єдиним боєм бути. / Тим криком, що горить в кривавім стиску уст»), відтінене мотивом очікуваної неуваги тих, заради кого пережито страждання («І знать, що випало – загаснути забудим»). Страх ліричного Я не встигнути реалізувати своє призначення, тобто захистити, вибороти омріяний ідеал – «І все боюсь: скінчиться термін, / А я не скінчу завдання» [276: 35 – 36] – виокреслює його основний сенсожиттєвий стимул – боротьбу. Домінантний у багатьох творах Є. Маланюка («Юрієві Дараганові (Життя біжить необориме...)»), «Ой у полі жито – копитами збито», «Оди до прийдешнього» та ін.) мотив боротьби, відтінений розпачем від безсилля її зреалізувати, на- снажений потужною душевною енергетикою, що буквально «запалює» вірш. У його поезіях 1940–1960-х років ретроспектива боротьби стає необхідним для поетичної стимуляції «допінгом». У цих текстах усвідомлено й прямо сформульовано життєву місію Є. Маланюка – боротьбу до загину за Україну – «Державо, ти була, як поле бою» («Campus Martius») [276: 578], з прожитою часовою дистанцією переосмислено перспективи життя на чужині або героїчної загибелі на Батьківщині:

Купив цей час фальшивою ціною;
 Ісходом, втечею, роками болю й зла.
 А треба було впасти серед бою
 На тій землі, де молодість цвіла.
 А треба було вдряпатись кігтями
 Заклятих рук в той криворідний ґрунт,
 Зерном лишитись... (з «Війни») [276: 585].

Вимога героїчного чину в поезії Є. Маланюка й усіх «пражан» кореспондує з цінністю боротьби, славної загибелі на полі бою, з утвердженням особистої й національної суверенності, когерентних маскулінній сенсожиттєвій політиці.

Переживання поразки національної визвольної боротьби в поезії М. Тарнавської «Слово про полк ілюзій» розгорнуте в алюзивний сюжет (на мотиви «Слова о полку Ігоревім») про невдалий військовий виступ «княжжі юні» (тобто, національно свідомої молоді) з деталізацією битви, зброї, військових символів (прапори, сурми, перший бій, стремено, кров на мечях, стріли тощо). Поразка в битві та розчарування в юнацьких патріотичних прагненнях аналогізовані в метафорах типу «прапори бажань», «надії щити», «повні візії шоломи», «опанцирені вірою». Власне, елемент назви «полк ілюзій» означає не буквально вояків, а лише наміри, мрії, ілюзорність і наївність яких спричинила їхню «поразку» [458: 51]. Життя покоління ху-

дожньо інтерпретоване в смисловому полі боротьби / перемоги й у поезіях М. Пригари «Нащадкові», «Такими були ми...» (хоча й не з національно-романтичного, як у М. Тарнавської, а з радянського ціннісного «горизонту»). В останній з названих поезій уславлюється перемога не лише у війні з нацизмом, а й у підкоренні світу: «Могли в міжпланеття розкинути крила. / В безмежжя зухвало мостити дорогу». Маскулінні домінанти в художній реалізації теми: пріоритет сили, завзяття, витривалості, зухвалості («Такими були ми... / Нестримної вдачі! / Не мірили праці, / не мірили сили»), використання форми ліричного Ми для солідаризації з поколінням.

Для маскулінної техніки художнього втілення сенсожиттєвого пріоритету боротьби характерна *екстраполяція мотиву протистояння на світ природи*. У пейзажній ліриці він активізується часто в межах картини протиборства зими й весни, як-от у вірші Ю. Дарагана «Дажбог лякає білі коні...», де природні явища зображені за допомогою концептосфери війни: «Зима вже білий стяг підносить», «гридень світлого Дажбога [знак весни] / Сурмить блакитну перемогу» [112; 25]. На противагу міфологічній і фольклорній традиції ототожнювати зі злим ворогом зиму (як і в поезії «Снігопад» П. Мовчана) мілітарні асоціації викликає й весна: «Буде бій / Вогневий!» – у П. Тичини («Арфами, арфами...»); весна «була зла» у поезії Ю. Андруховича «Весна виникала...», де ситуацію її «наступу» аналогізовано з наслідками переможної атаки на війни: «Блукаючі танки і решта піхоти / вертались nach Osten. Черешня цвіла, / і груди, сповиті в паси портупей, / зітхали в жаданні нових епопей» [13; 144].

Природні стихії, як і річні сезони та інші життєві реалії, постають у свідомості людства в гендерних аналогіях. Так, стихія води, а саме – великої ріки, моря, унаслідок своєї руйнівної сили, нестримності може бути маскулінізована і включена в ситуацію боротьби. У поезії Г. Чупринки «Льодолом» у маскулінізованому образі Дніпра акцентована його боротьба з кригою: «...Дніпр реве – / То він бореться й живе» [536; 73] (за Л. Голомб, у ньому уособлено Україну [89; 100]). Мариністичний пейзаж у поезії П. Карманського «Лежать, як велетні...» метафорично відтінений ситуацією бою: «І вічно борються контрасти, / Без вплину йде завзятий бій» [192; 98]. У ліриці услід за міфологічною і фольклорною традицією часто маскулінізується образ вітру. Він утілює завзяття до боротьби, силу, напористість («Вітер стогне...» В. Еллана-Блакитного, «Вітер з України» П. Тичини), агресію і незламний дух (у поезії О. Стефановича він, «вічний сурмач борні», не роздмухує, а б'є «...хмарі – в груди, – / в груди, в горби хребта...») («Просто. Не йти вправоруч...») [435; 92]. У поемі «Щороку» О. Олесья вітер – нещасливий і мстивий коханець – символізує неспокій і душевний біль. Небо є проєкцією фантазій про

боротьбу в поезіях Б. -І. Антонича («коли ножами місяць колють / Хасиди в чорних синагогах» («Червона китайка»)), М. Йогансена («І хмари били бій...»), воюючи із верхів'ям лісу («І ринула лісів весела хвиля...»). Небесна картина в поезії С. Гординського «Царгород» метафорично відтворює ситуацію боїв у цих землях: «Проходить хмар фльотилія легка, / Враз зайнялись вони [амбразури генуезьких веж] і загорілись, / Як мінаретів їх пробили стріли / Із царгородського сагайдака...» [96; 33]. На образ місяця (напевно, через символіку демонічного) часто профілюються агресивно-деструктивні заміри: «місяць, наче ніж садиста, / ввігнався між лопатки хмар / і тиху кров на землю точить» (І. Козаченко «Лице ночі») [215; 28]. За допомогою концептосфери зброї рефлексовано день у поезії А. Малишка («Черлений день, мов кутий у зброярні, / Красує неба золоті щити» [277; 444]), ніч – у Б.-І. Антонича («в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі») («Весна (Росте Антонич...»)» [16; 13]). Ліричний герой П. Тичини завиграшки кидає виклик життю («Гей, життя, виходь на бій, – / Пожартуєм для розваги!» («Молодий я, молодий...»)), а Б. Лепкого – хоч далеко не так гонористо – підступній долі («Хочеш боротись? Добре! Я готовий!» («Скільки разів»), «“Злій судьбі вперекір / Жий і вір!”» («Жий і вір!»)).

Часом риси маскулінності проєктуються на образ шляху (через асоціативний зв'язок маскулінного топосу дороги з подорожжю, випробуванням, війною), як у поезії В. Симоненка: «Там, у степу, схрестилися дороги, / Немов у герці дикому мечі...». «Агресивність» дороги (навіть «стежка свище, мов батіг») в поезії асоціативно зумовлена численними навалами ворогів в історії людства: «О, скільки доль навіки розрубали / Мечі прадавніх схрещених доріг!...». У поезії В. Затулівітра «Степовий ходимець» образ шляху аналогізований з мужнім, витривалим чоловіком: «Вози шмугали. Били в груди орди. / Місили танки. Авта пилюжили. / А нам путівець із лица не сходить. / У подорожниках вузлує жили» [156; 47]. Мотив боротьби (конкретно – оборони, яку тримав «степовий ходимець») розгорнутий у поезії через концептосферу війни (орди, танки), дієслівний ряд із семантикою руйнації, побиття (шмугали, били в груди, місили). Ефект парадоксу дає екстраполяція мотиву боротьби на світ рослин,¹⁰⁶ зокрема в поезії Ю. Тарнавського «Фіялки»: образ квітки поставлений на місце узагальненого образу сучасних людей, які, зокрема, «ідуть на війни», «вмирають на багнетах», покликаний підкреслити неприродність такого життя.

Маскулінна сенсожиттєва орієнтація на боротьбу, можна зробити підсумок, виражена в розвитку мотиву опору / силового протистояння / битви не лише в буквальному сенсі, а й у переносному, що оприявнює конфронтацію

¹⁰⁶ «Безкровна й дагідна війна» червоної і білої троянди в хрестоматійній поезії М. Рильського не ілюструє маскуліну техніку письма, адже у концепт «війна» не вкладено сенсу агресивного протистояння, а титульний образ війни червоної і білої троянди – лише риторична алюзія на історичний факт.

ліричного Я зі світом. Мотив протистояння експлуатується маскуліним поетичним мисленням, бо утверджує маскуліний потенціал сили, волі, дозволяє у віртуальному вимірі фантазії успішно пройти випробування смертельним ризиком (ініціацію) і здобути перемогу як знак свободи, вивершеної маскуліності, влади над світом, а отже, успішної реалізації сенсожиттєвої програми. Культурно легітимною сферою проєкції воєвничих устремлінь, азарту боротьби в маскуліному поетичному мисленні є природа. Маскулінізовані образи річних сезонів, стихій, природних об'єктів, рослинного й тваринного світу включені в боротьбу (часом суголосно міфологічним і фольклорним мотивам, часом – оригінальній авторській фантазії). У фемініному поетичному мисленні на природу екстраполюються переважно репродуктивні властивості. Маскулінна техніка профілювання ситуації боротьби на природу уможливорює культурно заборонену апологію війни, виплеск агресії ліричного суб'єкта та його амбіцій. У ліриці жіночого авторства (особливо епох, коли точилися війни, революції, національні змагання) наслідуються маскуліні поетикальні патерни, зокрема й утвердження сенсожиттєвої цінності боротьби.

Важливість сенсожиттєвої стратегії боротьби відбиває в ліриці ступінь зрілості маскуліності, характер трансформації маскуліного ідеалу. В українській поезії останніх десятиліть помітні тенденції:

а) переосмислення боротьби, війни як сенсожиттєвого пріоритету, зокрема, унаслідок домінування пацифізму в суспільній свідомості після II Світової та інших війн другої половини ХХ століття;

б) відродження ідеалу борця під тиском катастрофічного для маскуліності браку героїчного.

Перша тенденція, виражена в *скептичному, іронічному ставленні до боротьби*, поглиблена колоніальною «втомою», утратою національних ідентифікаційних зразків, імперським «вихолощенням» національної маскуліності, водночас живлена й батькоборчою едиповою енергією, що діагностує «прогальмовування» в розвитку національного психотипу (див. [158]). У поезії П. Гірника «Село. Городи понад лісом...» оцінка життєвої реалізації ліричного Ти (наратора) скептична: він невдоволений власною деструктивністю («п'єш не сік, а кров берези»), агресивністю й нездатністю любити («Не вмієш навіть покохати – / Хіба що затулять роти... (тобто, гвалтувати. – Прим. О. Ш.)»), Його життєва поразка зумовлена складністю випробування («Якщо колись ходив по лезу, / То вже не вмієш по землі») і веде до вигнання-смерті («Тому і йдеш з самим собою / На чорний шлях, на дику путь», «Ти взяв мене до того бою, / В якому душі не живуть») [84; 49]. Почуття втоми, розчарування, суму ліричного наратора поезії Г. Фальковича «Небуття-

летаргія-непам'ять...», як і П. Гірника, симптоматизують утрату сенсожиттєвих стимулів. Розчарування в боротьбі як жорстокому й несправедливому насиллі транслюється й у поезії Г. Фальковича «Звитягу коси колисали...», націлений на розвінчання «героїзму» козацтва, чия агресія була спрямована й на мирне єврейське населення: «Гетьманові універсали / Читай, посічена жидва!», «Радій, звалтоване дівчатко, / І ти, забите жиденя». Злочини козацтва контрастно відтінені сарказмом щодо героїки визвольної боротьби: «Радіймо! Повімо нащадкам: / Лиш воля всесвіт одчиня! / <...> Навіки Україні слава! / Не одцураймось волі ми!» [493; 29].

У «Застільній баладі» А. Кичинського в самоіронічному тоні зображене воїнське братство, уся готовність до боротьби якого виявляється в розмовах і застільних посиденьках, тому у фіналі закономірною постає перспектива поразки – «в нашім небі сонце ясне, / ще не вечір, а вже гасне» [203; 51], а намір вояків «вилазити з-за столу / та на битву йти посполу» зводиться нанівець. «Зізнання» в не-маскулінності polegшене тут, по-перше, іронією, по-друге, наративізацією не індивідуальної, а поколінневої проблеми. Позбавлене мужності, інфантильно-безсиле покоління викриває і ліричний наратор поезії І. Лучука «Наобіцяють дітям...». Мілітарні можливості чоловіцтва вичерпуються «іграми» у війну: «Понадаровують дітиськам / купи зброї: / з мечами русичі біжать / на іграшковий кулемет» [268; 48]. Мотив дитячої гри має «подвійне» смислове «дно», означаючи й інфантильність (нерозсудливість, несерйозність) воєнного азарту, і його вияв лише в дитинстві, коли ще є віра у власні сили, адже люди, дорослі чоловіки, насправді слабкі й безборонні: «маленькі люди виростають / в сумних та безборонних / спокутників свого дитинства». Ліричний герой поезії І. Павлюка «Осінь. Є що втрачати...» переживає сенсожиттєву поразку, відтінену відчуттям власної непотрібності, а конкретно – непотрібності маскуліної героїки, мотивами втрати й утечі, реалізованими, зокрема, через деталі тілесного ушкодження («краплі крові на сталі», «наче ножиком в спину»). Отже, маскулінна поетикальна стратегія профанації боротьби як такої, що: а) несе лихо; б) приречена на поразку; в) неможлива через брак маскуліних якостей або їхню незапотребованість навкідлям, діагностує сенсожиттєву кризу маскуліного психотипу, орієнтованого на пріоритети випробування, боротьби, протистояння. Скепсис ліричного Я стосовно власної життєвої реалізації в боротьбі зумовлений індивідуальними і / або національними психічними комплексами (єдиповою ворожістю до батька / до предків, які довели до колоніальної ганьби; кастраційним страхом / колоніальною меншовартістю, регресом до інфантильної психічної стадії / утратою пасіонарності).

Тенденція *відродження героїчного маскуліного ідеалу, зокрема в ситуації ризикованого випробування*, інтенсифікується в ліриці останніх десятиріч.

Самохарактеристика ліричного суб'єкта поезії І. Козаченка «Мова йде про туман...» – «нерожденний» – метафорично відтворює дефіцит його екзистенційної сенсожиттєвої впевненості, оприявлений і в актуалізації мотивів випробування («Мова йде <...> про ліхтар маяка і вітрило в далекому морі»; «Хто пройде крізь вогонь, хто не пройде крізь пелени сірі»), боротьби («Мова про боротьбу, про немислиме вариво болю»), що реалізують «бажання означити долю співмірну з собою» [215; 9]. Маскулінну героїчну фантазію ліричного суб'єкта задовольняють ситуації ризику, швидкого руху – чи втечі, чи гонитви вершника, тривожне відчуття «холодної крові, слизької, мов страх» у згаданій вище поезії «Обітована» І. Козаченка. У його вірші «Альпіністи» покорителі вершин – «з тих могікан, що не вертаються», але йдуть правильним шляхом – «по вертикалі» – між високогір'ям перемог і урвищем смерті [215; 13]. У поезії митця «Ми – пізні квіти...» прийомом експлікованої в назві самохарактеристики наголошено ущербність покоління «на грані осені й зими» – останніх нащадків героїчного минулого, але вже безсилим, не здатних на випробування – лише на жертву:

Згорання – наша суть подвійна –
у кожному дрімають війни,
Усіх застояних суглобів
отерплих і отеких...свідки,
за всі биття об мури лобом –
ми – відкуп [215; 81].

Водночас нищівний «діагноз» сучасної наратору (колоніальної) маскулінності в цій та інших поезіях І. Козаченка, як-от «У траву наших тіл...», «Уявний маршрут», оприявнює його тугу за героїчним ідеалом минулого.

Ліричний герой поезії І. Павлюка «Сиджу собі...» також утратив сенсожиттєві стимули, марнуючи час в ескапістській практиці пиятики («Сиджу собі. / П'ю горілку із ангелом-охоронцем»), не маючи жодних життєвих перспектив («Усе у житті вже зроблено: / Калиновий рай посаджено – / І продано разом із хатою», «...стежка моя все тоншає»). Брак маскулінності ліричного героя зраджує його страх перед життям, світом: «А я боюся комп'ютера. / Вахтерів тире політиків», його – так і нереалізована – туга за смертельним випробуванням: «Пішов би в Чечню – боротися, / А раптом – не зразу вб'ють» [532; 1201–1202]. Потреба самовизначення сучасного покоління (чоловіцтва) концептуалізована й у поезії І. Павлюка «Що вже нам питати: хто ми? Де ми?...» й вирішена крізь призму національної пам'яті, що інтерпретується як реставрація воїнської звитяги предків: «Забувати внукам не з руки / Шрамами написані поеми, / Вишиті шаблями сорочки...». Характерна для маскулін-

ного поетичного мислення потреба відродити героїчний ідеал, реставрувати маскулінний сенсожиттєвий стимул – випробування, боротьби указує не лише на ідентифікаційні, екзистенційні пріоритети маскуліного психотипу, а й на проблематичність їхнього досягнення.

Фантазія про випробування боротьбою експлікована як онейрична (реінкарнаційна) візія в поезії К. Калитко «Починається сад...»: «Так нечутно дерева крізь пам'ять ростуть уночі / Неспокійно дрімаш вночі прокидаєшся з криком / А братове по зброї уже нагостили мечі / <...> Ця дорога існує щоб нею іти на війну». Однак ліричний наратор, маючи перспективу «за цей край неминуче померти», обирає дорогу не на війну, а до будинку, де «саме нині сходяться долі», де «фіранки на вікнах тримають вечірнє тепло», тобто не маскулінний, а фемінінний сенсожиттєвий орієнтир – «Королівство кухонне. І списа поставлено в шафу. / Сонно дихають коні. І наче війни не було» [190; 39–40]. Така розв'язка ліричного сюжету поезії засвідчує «повернення» зі сну / фантазії про героїчне випробування (маскуліну роль) до звичного домогосподарювання (фемініної ролі) й виражає тугу за маскуліним сенсожиттєвим стимулом. Фантазування ліричного героя про випробування зафіксоване й у ліриці Н. Дьомової. У вірші «Друге коло» напруження, концентрація сил у боротьбі ліричного Я-«мужнього воїна» («наступного кола – я знаю – я точно зірвуся. / і вітер замре у волоссі, неначе у кроні, / <...> як воїн – на обороні / мужній»), його намір «сидіти у схроні, лічити удари синхронні» оприявнюють орієнтацію на героїчний ідеал. Фантазія про боротьбу в цій поезії відтінена мотивом тілесного ушкодження («тільки вийти із кола, неначе зламати хребет»), концептосферою зброї («...ламаються ноги, немовби списи») [527; 1265]. Мрія / фантазія про боротьбу в ліриці жіночого авторства може сублимувати маскуліні елементи в психотипі (викликані, зокрема, інвертованим едиповим прагненням ідентифікуватися з батьком, фалічною заздрістю), а також може бути інспірована маскуліними культурними кліше (розтиражованим образом воїна, романтизацією боротьби й героїчної смерті тощо), що виявляються не лише на смисловому рівні тексту, а й у техніці письма.

У маскуліній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив, передусім боротьби, широко експлуатуються *ситуація мореплавання* як різновиду смертельного випробування та образ сміливого капітана-борця зі стихією. Безстрашність, відчайдушність мореплавців, романтика шаленої плавби, захоплення свободою морського безмежжя емоційно наснажують поезії О. Влизька «Туман» («...десь летить / сп'янілий корабель, / між двох морів <...>. / Сторогатим чортом / охрестить все / похмурий / капітан. / і вдарить в дим, / одчайно, / мов таран, / сирени тон / над портом»), «Рейд» («у трюмах –

помпами – зализуючи рани, / в обвали вод летять сталні левіафани» [59: 77 – 78, 82]). У містично-жаскому тоні його «Балади про Летючого Голландця» актуалізовано пригодницько-небезпечний план романтики плавання морем. На тлі небезпеки контрастно окреслені маскулінні якості моряків – відчайдушність, енергія, вправність – і в «Баладі про контрабанду»; у коротких розмовних репліках – команди капітана, вигуки, лайка матросів – змальована напружена ситуація втечі шаланди в море від переслідувачів, смертельно небезпечна для екіпажу: «Стріл... / Близкавиця... / – В море! / – Шквар!! – / Стріл... / Кров... / Труп... / Мар... / Ба...тько...ві там пере...кажи... / – Чорт тобі в руль! / – В море держи!!! – В мо! / – о! / – о! / – ре!.. / Бита шаланда... / Кров... / Труп... / Життя / продається / за / рубі!!!» [59: 157]. Морська романтика О. Влизька захопила й поціновувача його поезії Вадима Лесича («Причинний Рембо»). Загрозлива ситуація кораблетрощі, яка дозволяє виявити маскулінний потенціал екіпажу, відтінена мотивом героїчної смерті капітана в поезіях О. Веретенченка «Дні і ночі шумів океан...» («Кораблі йшли на дно. / Не один капітан / Загинув, простріливши скроню» [55: 11]), «Пісня про капітана» («...коли корабель цей залізний / Стане гробом від міні, тоді / Сам він [капітан] піде до порту вітчизни, / Як Христос – по воді, по воді» [55: 80]). У сакралізації образу героїчно загиблого капітана, який пожертвував життям, актуалізовано батьківський ідеал. Морський кодекс честі, вірність кораблю, уособлені в образі старого адмірала, окреслюють героїчний ідеал і в поезії Д. Кременя «Прощання з морем», ідейно інспірований подвигом «Варяга» в русько-японській війні: «...бронзове серце щемить, / За тих, що у морі колись під «ура» помирили» [237: 339]. Для адмірала прощання з морем рівноцінне прощанню з життям (що підкреслено в тексті прийомом синтаксичного паралелізму). Ситуація мореплавства реалізує в маскулінному психотипі сенсожиттєву орієнтацію на боротьбу у двох аспектах – двобій зі стихією та морський бій, задовольняючи амбіції підкорення природи, демонстрації сили, вправності, звитяги, непересічності (адже море підкоряється не всім).¹⁰⁷ Командний дух, необхідний для мореплавства, корелює з маскуліним потягом до гомосоціальності, що дає, зокрема, відчуття свободи (і від жіноцтва, що є «лихом» на кораблі), та до подорожей з широкими перспективами випробування.

Наративізована ситуація морської подорожі втілює в ліриці маскулінну сенсожиттєву орієнтацію, адже імітує ініціацію – свідомо обране випробу-

¹⁰⁷ Фантазування про морські мандри опосередковано виявляється в маскулінній техніці письма у використанні концептосфери мореплавства як метафоричного ресурсу, наприклад, у характеристиці власного життя («Дні мої, мої перші хоробрі / Кораблі в ворожі країни» (М. Йогансен «Дні мої...»)), природних явищ («Впливає місяць, наче яхт, / в хмарин архіпелаг, / вп'ялившись вітру якорем / в шпиді смерек» (Вадим Лесич), «Хмари – білі паруси, / Корабель – заснів карий, / Небо – море, / Море – небо... / Серце, / Марно не проси / Спокою – не треба...» (М. Влад «Неси мене, вітре, неси!...»)).

вання смертельною небезпекою під патронатом досвідчених чоловіків, які передають свою майстерність, зрештою, беруть до гурту «неофіта», який довів свою маскулінність. Фантазія про героїку мореплавства й відповідної смерті метафорично розгорнута в мініатюрі Г. Чубая: «Цей флот пливе на інші береги. / Це інша буря, інша катастрофа. / Для слів доконче треба ворогів, – / На власну смерть дивитися у профіль» [533; 177]; у поезії І. Римарука «Дай, доле, нам високої води...», де ліричний наратор захоплено спостерігає за смертельною плавбою: «О, як він плив! – потужно і прощально. / Глибинний гул у жилих руках». «Висока вода», якої він прагне, – не просто маскулінне випробування, а повнота існування, високість цілей і смертельність ризиків, зрештою – це свобода, це смисл життя.

У романтичній, дещо ювенільній тональності фантазує про мореплавання ліричний наратор поезій із циклу «Кочегари» С. Жадана: «І я колись стану простим китобоем, / і запишусь на норвезьку посудину» («Радість – це те, що дається з боєм...»). Його приваблює в професії китобоя маскуліна сила й вправність («...знатиму корабельні секрети, / матиму жили, від праці здуті»), підкорення природи («...гнатиму втомлені китові зграї»), що забезпечують діяльне й цілеспрямоване життя, сповнене екзотики, ризику. Та сам наратор у таку перспективу не вірить, бо його життя «котиться, ніби колесо, / не маючи жодного інтересу» [128; 17, 18]. Смерть моряка річкового флоту в однойменній поезії С. Жадана ніяк не пов'язана з героїзмом, водночас романтизована у своєму метафізичному триванні, у поступовому обриванні зв'язків зі світом, з любов'ю, з життям. Алюзивно близька до міфомотиву смерті як подорожі морем до далеких берегів і тема його поезії «Ти довго тримався за наші місця...»: її ліричний герой, який «наважився теж відійти назавжди», зібравши «ватаги» таких, як і він, подався до Ефіопії – її неймовірна екзотика зближена з посмертним раєм. Водночас романтика морської подорожі, протиставлена осілості, і є посмертною винагородою: «Тому що смерть відпускає тих, / за ким немає боргів, / хто плив у трюмах залізних своїх / до ламких берегів» [128; 22]. Подібна світомоделююча стратегія в поезії «Я добре домовився з провідником...» С. Жадана визначає протиставлення мрії про справжнє життя ліричного героя (романтичне, наповнене свободою мореплавання) та його реального існування (неприкаяність волоцюги, арешт). Для нього план реальності видається химерним та ілюзорним (текст, що його виражає, взято в дужки, ніби описані події героя не стосуються) – він увесь у мрії про море; «...рвався крізь морок усіх перепон, / крізь дихання субтропічного шторму...» [128; 30]. Фантазія про мореплавання як випробування, що дає життєвий сенс, у ліриці останніх десятиріч оприявнює тугу за героїчним ідеалом. У ліриці С. Жадана 1990 – 2000-х років її вияв відтінено юнацьким романтичним світовідчуттям,

дезорієнтацією у громадському житті, властивою поколінню дев'яностих, утечею від реальності (див. докладніше [551]).

Мотив мореплавства, зокрема в аспектах небезпечної морської мандрівки, повернення блукальця додому, розгорнутий в українській ліриці в інтертекстуальній площині «Одіссеї» Гомера. До цього античного тексту часто зверталися неокласики, зокрема під впливом своїх творчих пріоритетів. Дискурс Одіссеї експлікований у сонетах М. Зерова «Лотофаги», «*Кагнос тес патрідос*», «Лестригони» та ін., змістовно орієнтованих на опозицію чужина – батьківщина, проблему «блукання у світах» через втрату дому. Маскулінна сенсожиттєва стратегія мандрів як квінтесенції руху, свободи, випробувань і розваг експонована в поезії Юрія Клена «Шляхами Одіссея». Інтертекстуальний мотив морських мандрів античного героя, з яким себе ідентифікує ліричний наратор, актуалізовано в аспектах захоплюючих пригод і принад (можливо, і сексуальних – «співучі сирени», Цирцея «в прозорих одежах») та щасливого повернення додому – у «рідний», хоч і «за-недбаний маєстат»¹⁰⁸ [209; 51]. Романтика мореплавства, подорожі, зокрема й інтегрована в дискурс Одіссеї, транслюється в низці поезій молодого М. Рильського. У поезії О. Зуєвського «З легкого триптиха» в активній позиції – мотиви випробування морем («...мічні орли / Над морем подалися у незнане») та насолоди незвіданим (також у сексуальному сенсі – «Як Одісеї від прибережних трав / До Навсікаї простягає руки»).¹⁰⁹ Ситуація морської мандрівки, центральна в дискурсі Одіссеї, реалізує маскуліні едипові бажання випробування (ініціації), унезалеження від материнської фігури (рідної землі) і водночас збереження лібідозного зв'язку з нею (можливість повернення, яке однак постійно «відкладається»), тому є запотребованим сенсожиттєвим «сценарієм» для маскулінного поетичного мислення.

Анти / постколоніальні художні стратегії зумовлюють акцентуацію в дискурсі Одіссеї мотиву повернення на батьківщину, метафорично прочитаного і як віднайдення автентичних національних коренів, за яким стоїть лібідозний потяг до материнської фігури. Тужить за нею ліричний герой поезії Б. Рубчака «Моя Ітака». Уявляючи власне життя як довге плавання («пливти нелегко

108 В образі ватаги мандрівників на чолі з Одісеєм у поезіях М. Зерова, Юрія Клена вгадуються як самі неокласики, які усвідомлювали недосяжність «Ітаки» – вимріяної України, та ширше – колоніальна маскуліність, zagrożена то «снодійним» данням «лотофагів», що змушує її «забути дім» в ексилі, то дикувством «лестригонів» з перспективою знищення. «Одісея» Гомера давала неокласикам широке інтертекстуальне поле для поетичного кодування вражень від сучасної їм дійсності, тому гендерно-психологічна призма, застосована до їхньої творчості, може бути замінена на соціально-політичну.

109 В окремих поезіях Юрія Клена, М. Рильського, О. Зуєвського ситуація мандрів пов'язана із сексуальною пригодою на основі насолоди від пізнання невідомого, «оволодіння» ним. Сексуальна царина в їхніх текстах уособлена в образі «прекрасної-невідомої-загрозливої-чарівливої» чужини, і передусім її жіноцтва – Цирцеї, сирен, також і Навсікаї. У такому зв'язку виявлюється едипові підвалини маскуліної сексуальності, а саме – прагнення утвердитися в сексуальній царині – довести власну мужність і незалежність від матері множинністю сексуальних цілей.

з днів вантажем»), він розчарований через втрати й прорахунки (зокрема, у творчості, яка теж асоціюється з плаванням у бурхливому морі): «Лишав багато бажань, домів, – / путі опутали тіло. / Хотів, щоб шквал у слові шумів, / щоб слово вітром горіло». Він прагне повернення до спокою, тверді, до матері – «І я впливаю в твоє тепло, / як човен у білу гавань» [391; 53].¹¹⁰ Ситуація втрати батьківщини та повернення до неї, запозичена з Одиссеєвого дискурсу, художньо інтерпретована з постколоніальних позицій у поезії Г. Петросаняк «Ми перейшли кордон...»; захоплення чужою батьківщиною, її о-своєння («Обрана нами країна сприймалась уже як своя. / Захоплення від буття сягало свого апогею») загрожує втратою власних коренів, самої себе, хоча на такий страх ліричної героїні зроблено натяк лише в останній фразі вірша алюзією на сумний «досвід повернення» Одиссея: «Та часом в невинних розмовах нас знічувало ім'я / дивного старця з Ітаки, незбагненого Одиссея» [354; 24].¹¹¹

Неможливість повернення Одиссея до Ітаки задекларована в назві четвертої елегії циклу «Жменька елегій до приятеля у Нью-Йорку» Б. Шавурського й умотивована Долею (фатумом), ефемерністю самої батьківщини («Ітака – міф, метафора абсурду»), її приреченістю («Ти не повіриш, що тобі немає / ані за ким, ані за чим жаліти: / твій, царю, острів догниває тихо / укупі зі свиньми та баранами»), зрештою, непотрібністю його самого на батьківщині (бо ітакійці «щось собі пастишать», а Пенелопа розважається з женихами). Ліричний наратив поезії вибудовано як звернення до Одиссея літописця Ітаки, у якому закодовано послання ліричного суб'єкта (біографічного автора) до заморського адресата (В. Махна), ситуація еміграції якого метафорично спрофільована на сюжет про пошуки батьківщини. У протиставленні наївного оптимізму емігранта-блукальця («Ти – інший, ти мудріший, Одиссею, – / пливи, люби, борися і поборюй, / будь сам собі вітчизною до смерті, / та й після неї...») песимізму й розчаруванню наратора-літописця занепалої вітчизни, кого «життя єдине добігає / свого кінця, а для блукань світами / нема ні сил, ні мужності, ні віри» [532; 1136 – 1137], оприявлене тупикове становище національної маскулінності, бо обидва способи подолання сенсожиттєвої кризи – еміграція та стоїчне виживання на батьківщині – не дають позитивного результату.¹¹²

110 Едиповий підтекст змісту фрагмента відчитується в бажанні героя повернутися до материнського теплого лона, возз'єднатися з матір'ю, на що асоціативно вказує мікрообраз човна як символ водночас фалоса й ембріона.

111 У цій поезії Г. Петросаняк розвивається гендерний профіль, як, власне, і в її поезії «Блудний син», де ліричний персонаж, «подорожній», повертається на давно покинуту («у невір'ї») батьківщину, де «сидует забутого Батька чекає незмінно» [354; 40], реалізуючи ситуацію розкаяного «блудного сина», актуальну для маскулінного художнього мислення. Водночас гетеродієгетична нарація, що розотожнює наратора й персонажа, акцентування сенсожиттєвої поразки останнього, девальвація «материнського» образу його рідної долини, що «зверху нагадує заржавілу посудину», не дають підстав говорити про маскулінні доміанти ліричної свідомості. У фемінінному ключі ця сама тема повернення на батьківщину представлена в поезії «Назавжди залишитися в школі домініканок...» Г. Петросаняк.

112 Мотив зради (проституції) Пенелопи, акцентований у цій елегії Б. Шавурського, «пращос» і

У зверненні до сюжету Одиссеї сучасних поетів на відміну від поетів першої половини ХХ століття помітна девальвація маскуліного характеру, адже вістря художнього інтересу спрямоване не так на ініціативний потенціал морських мандрів з його випробуваннями й ризиком, як на лібідозне «тяжіння» до / «відштовхування» від материнської фігури вітчизни.

Актуальність для маскуліної ліричної свідомості історії морських мандрів Одиссея, його пізнання незвіданого, його випробувань (зокрема й сексуальних), його втрати / віднайдення своєї землі полягає в сублімації маскуліного едипового досвіду: становлення маскуліності (ідентифікація з батьком) шляхом випробування смертю (ініціація) й (сексуального) підкорення Іншого (жінки, матері, землі) на правах сильнішого. Важливість цієї сублімації засвідчує звернення поетів ХХ століття до іншого претексту з подібним психосюжетом – «Енеїди» Вергілія (Д. Крем'як «Еней», Ю. Андрухович «Різдвяні вакації», Т. Федюк «От і пора повертатись до дому, Еней...») – тут мандри Енея більше нагадують авантурні походеньки гульвіси «без мети, без царя в голові, голови» [497; 39], ретранслюючи поширений у його творчості середини 2000-х років мотив безсенсового життя-блукання (див. далі с.505)). Маскуліна едипова «програма» вповні реалізувалася й у завойовницьких морських походах. Їхнє художнє осмислення – прерогатива маскуліної ліричної свідомості. У поезії Юрія Клена «Конкістадори» піднесені романтика морських мандрів – «кличе радісний простір», «вітри пригод і шторми», відчайдушність мореплавців – «відважних хижаків», ласих до чужої землі; фантазія про її підкорення ретранслює ідентифікаційні устремління ліричного наратора – «Ми теж, п'яніючи, у снах / Чудні вирощуєм химери» [209; 30]. Не вільний від романтичного захвату «подвигами» конкістадорів наратор диптиху «Кортес» Юрія Клена.¹¹³ Романтика подорожі морем в незвідане, відтінена мотивами сповнених випробувань мандрів, побратимства, героїчної загибелі, хвилює і поетів сучасності, зокрема Ю. Андруховича, автора циклу «Індія»: «Індія

на знецінення материнської фігури рідної землі (Ітаки), адже жінка (Пенелопа) – її презентантка. Стратегія знецінення материнської фігури, як зазначалося вище, символізує синівську агресію, підсилену власною безсилістю й помуттям провини. Неспроможність повернутися, отже, обернена з метою самовиправдання у синівській свідомості на відчуття непотрібності повороту. Подібний ракурс імплементації дискурсу Одиссеї – в одній з мініатур циклу Н. Федорака «Земляне тіло»; зниження материнської фігури батьківщини шляхом її уподібнення до чужини, знецінення подарованого матір'ю життя («Круг шні насотаний хвіст пуповини»), трансляція образи, розчарування, зізнання ліричного героя, який ідентифікує себе з Одиссеєм, у власному інфантильному безсиллі: «Нашадки моїх земляних одиссеї / Хрестовим походом ідуть на ітаку – / По морю, в яке я мочився і плавав» [532; 1288].

113 Під гендерно-психологічним кутом розгляду помітна іноментальна пасіонарність поезії Юрія Клена. У його художній свідомості прогресують мотиви завойовання, підкорення, цінюється твердість характеру чоловіка-воїна, який не спокушається «жіночими» чарам життєвих насолод – типу Цезаря («Цезар і Клеопатра»), короля вікінгів («Вікінги»). Ці мотиви, хоч і закамуюльовані в історично-культурні «шати», подані як ідентифікаційний зразок і в такому аксіологічному модусі не властиві у українській культурі, але притаманні германській (арійській) расі.

починається з того, що сняться / сни про виправу на схід <...>, / ти, почувши різке й наказове «марш!», / добуваєш меча і рушаєш на схід, аби вмерти, / І лаштуєш загін веселих та злих зарізяк» [13; 218].¹¹⁴ Мотиви випробувань, мандрів, підкорення чужини, варто додати, художньо реалізують не лише маскуліну психостратегію ініціації, а й реваншистський колоніальний психокомплекс.

Маскулінна життєва практика мандрів віддзеркалена в ліриці не лише в аспекті мореплавання, а й у широкому смислі віддалення від дому, активного руху, відкриттів. *Активний рух* – як спосіб самовираження, що засвідчує маскуліні якості – силу, завзяття, цілеспрямованість, – характеризує маскуліну сенсожиттєву орієнтацію. У поезії С. Гординського «Невгамовність» на тлі вичерпання життєвих благ, «втіх вина, яке ти жадно пив», проблематизовано сенсожиттєву важливість руху: «Чи вистане ще міці і жаги / Прийдешне до червона розогнити / І бути все поривним і тугим, / Як буйнодухий, невгамовний вітер?» [96; 90]. Мотив уповільнення руху в поезії А. Кичинського «...І все це в повітрі...» – «важко летіти в огроми скляному / стрілі блискавичній, заломленій в ньому, / неначе у хвилі дніпровій – весло»¹¹⁵ [203; 90] – метафорично відтінений образом ущільненого простору – повітря густого, як бурштин, як скло, характерного для передгроззя й релевантного психічному стану закоханості ліричного Я, його відчуттю «ув'язання» в часі й зосередженості на нюансах почуття. Водночас концептосфера безруху, зневолення в експозиції твору («забальзована втомою птаха – немов допотопна комаха-невдаха в неволі») транслює страх втрати свободи, душевої мобільності, зокрема й в інтимній комунікації.

Сенсожиттєва домінанта активного руху реалізована в ліриці в розвитку *мотиву ходи / дороги*. Він центральний у поезії В. Симоненка «Перехожий»: «Як він ішов! / Струменіла дорога, / Далеч у жадібні очі текла» [416; 68]. Розмах ходи перехожого підкреслено і дієсловами зі значенням руху (струменіла, текла), і метонімічним образом «жадібні очі» із семантикою вибирання, поглинання свідомістю світу, що стрімко «рухається» навстріч. Мотив ходи в цій поезії метафорично означає непохитність життєвих (творчих) устремлень, при цьому хода асоціюється з мистецтвом, творчістю – «натхненно і мудро творив ходу», з найвищим злетом духу – зокрема, у порівнянні ходи перехо-

114 В інтертекстуально пов'язаному з цим циклом Ю. Андруховича сонетному вінку М. Кіяновської «Манускрипт sine anno» однак акцентовано не романтику завойовницького походу Васко да Гама на Індію, а дихотомію гріха й розплати за «юрби втоптаних в землю», за розбій і насильство. Очевидно, що в тексті М. Кіяновської маскуліна едіпова ініціаційна «матриця» «не працює», натомість звучить маскуліне і фемінінне дискурсивне «двоголосся» (див. докладніше [547; 113 – 117]).

115 У поезії А. Кичинського маскуліна життєва практика стрільби з лука, греблі є метафоричним полем для виразу сенсожиттєвих устремлень. Загалом актуалізація реалій гендерно диференційованої життєвої практики слугує гендерному маркуванню письма.

жого з планетами, які «грядуть на орбіти». Образ людини, яка так натхненно крокує, у цій поезії В. Симоненка прочитується не лише як символ справжнього митця (на що вказує присвята Ліні Костенко), як символ молодого покоління, людини як такої, а і як утілення ідеалу справжнього чоловіка – сильного, завзятого, упевненого. Його маскулінна сила підкреслена гіперболізацією його душевного життя – «З шаленою радістю на виду! / З шаленим щастям і сміхом гарячим», метафоричною референцією до надпотужних природних явищ («Гімном вулканним»). В емоційному реєстрі радісного збудження крокує весняною вулицею й ліричний герой поезії «Прохід» О. Тарнавського, асоціюючи свою ходу з воєнним наступом: «...втоптую ритм маршу з відділом піхоти», «...Здається йду, цвіту, співаю, / загорнений, мов у шинелю, шелестом весни» [459; 22]. Концептосфера війни в поезії, написаної 1939 року, могла бути навіяна й наближенням Другої світової.

Проблематизована в маскулінному поетичному мисленні відсутність дороги є симптомом сенсожиттєвої дезорієнтації. Мотив дороги в поезії Т. Федюка «Від'їзд. Парк Шевченка» розгорнуто в автологічному сенсі (через ситуацію від'їзду з Одеси як «чужого» – зокрема, культурно – міста, трансляцію переживань розчарування, ностальгії, тривоги й нетерпіння) та в металогічному – пов'язаному з втратою перспектив (шляхів) розвитку національної культури, із сенсожиттєвим вибором ліричного героя. Символічний зміст мотиву дороги розгорнуто через образ Тараса Шевченка, пам'ятник якому – «чужий» в одеському парку – стоїть, «мов навки заблудився». Сам Кобзар, авторитетний для ліричного героя, – теж «заблудився» в не-українському світі. Утрата дороги означає дезорієнтацію й корелює в цій поезії з переживанням очуженості, непотрібності, бажанням утечі, що симптоматизують стан поразки, зокрема й сенсожиттєвої: «А спитати про дорогу – / Так хіба дорога є?!» [532; 925]. Подібна психоситуація експлікована в поезії П. Гірника «Пересіялася дорога...»: у винесеному в назву її першому рядку асоціативно розгорнуто ідею втрати дороги, дезорієнтації, зокрема пов'язану з відчуттям очуженості на власній землі, з розчаруванням – у власному народі, у країні.

Мотив руху / дороги – в активній позиції лірики О. Теліги. Сміслові поле цього мотиву широке, сфокусоване на перспективі боротьби за ідеали, на активній, діяльній життєвій реалізації. Домінанта руху, динаміки в психотипі ліричної героїні її поезії «Лист» (присвяченої Л. Мосендзові) та «Пломінний день» виражена в рефлексії такого способу життя, зокрема, через дієслівні ряди із семантикою експресії, швидкого руху: «...в мене дні бунтують і кричать», «Бувають дні – безжурні юнаки / Вбігають, в дикім перегоні», «Я йду на клич задимлених вогнів» («Лист») [466; 38 – 39], «Хочу жити, аж життя не зломить, / Рватись вгору чи летіть в безодню», «Щоб застигли і покірні води / Забурлили водоспадом. / І мене закрутить непогода» («Пломінний день»)

[466; 23]. Життєва «програма», орієнтована на активну діяльність, не сумісну з розміреними, спокійними днями, експлікована в поезії О. Теліги «Усе – лише не це!..», героїня якої прагне «якогось вітру, сміху чи злоби!», «тривати» в «пекучій грі» [466; 61]. Надмір енергії і завзяття ліричної героїні у її ставленні до життя, відтінений метафоричною референцією до символу вогню («серце у вогні», «тиснуть в серце вогнену печать», «палахкотять уста», «у заграві пожежі» («Лист»), «палять серце», «пекуча гра», «блискавиця» («Усе – лише не це!..»)), реалізується в мотиві боротьби, якої вона прагне, й у фантазії про героїчну смерть: «Я палко мрію до самого рання, / Щоб Бог зіслав мені найбільший дар: / Гарячу смерть – не зимне умирання» («Лист») [466; 39]. Самоідентифікація ліричної героїні поезії «Лист», її візія власного Я – «Рудим конем летить за небосхил / Моя душа в червоній амазонці» – відображає тип маскуліної жіночості (Амазонка, Діва-воївниця) (загалом близький ліричний свідомості «пражанок», зокрема й О. Лятуринської). Маскулінна орієнтація на випробування, інтервенцію у світ, що вмотивовує концептуалізацію активного руху, сили, енергії, експлуатацію наративної форми колективного Ми, концептосфери війни, інвективних інтонацій, рубаного маршоподібного ритму та інших прийомів маскуліної техніки, синтезується в поетичному мисленні О. Теліги з фемінініними сенсожиттєвими орієнтаціями.¹¹⁶

Рух у світ означає віддалення від дому, відбиває психоеволюційну потребу сепарації від матері, є необхідним елементом маскуліної ініціації, крім того, задовольняє маскуліний потяг до розширення меж освоєного світу, до свободи як незалежності від сталого місця проживання й родинних зв'язків. Останній аспект скеровує бажання ліричного героя ранньої лірики М. Семенка (що, «як Вічний Жид», «нових світів шукає» («Вічний Жид») [409:1; 103]) податися до Америки, Японії, Австралії, далеких островів та навіть до легендарної Атлантиди («Атлантида», «Мрія», «Проток Берінга», «Вагоновод»). *Мотив «дромоманії»* (у сенсі не психічного захворювання, а поведінкової тенденції) репрезентований у ліриці в аспектах:

а) руху в невідоме, руху як способу екзистенції («Я бачу шлях у даліні імлістій. / Бери ж, мандрівцю, костур і рушай» (М. Вороний з «Мандрівних елегій»), «...блукатиму мандрівкою невтомлений» (О. Тарнавський «Мандрі»));

¹¹⁶ Актуальність фемінініних сенсожиттєвих моделей у ліриці О. Теліги зраджує передусім топографія дому – з геранами на вікнах, «сонним спокоєм», як у поезії «Чоловікові», хоча її лірична героїня й знецінює домашній затишок заради «невдомих шляхів майбутніх» і «канонади грізного грому». Однак лірична героїня «Вечірньої пісні» О. Теліги перебуває у домі, бо рефлексує, як «за вікнами день холодне». Фемінініний сенсожиттєвий стимул замилювання власною особистістю близький ліричній героїні О. Теліги. Навіть у її патріотичних поезіях не боротьба захоплює її, а вона сама в перспективі цієї боротьби. Фемінініний струмінь потужний і в рефлексії любовних взаємин, зокрема бажанні бути розрадою, опорою «найміцнішому», що ретранслює світловідчуття жінки, яка чекає коханого після випробування, забезпечує йому затишок. Контамінація концептосфер зброї і любові, зокрема у фразі «Тобі подарую зброю: / Цілунок гострий, як ніж» («Вечірня пісня»), підтверджує симбіоз маскуліної та фемініної технік письма.

б) долання перешкод і виборювання перемоги (типова «схема» розгортання мотиву мандрів у такому аспекті дає гедоністичний ефект: вирушання в дорогу – загроза – випробування – перемога; вона експлікована, зокрема, у поезії Юрія Клена «В дорозі»):

в) наміру рушати з місця задля пізнання нових країв («Ми обходимо півсвіту, / заки вернемось додому» (Вадим Лесич «Мандрівничча пісня»)).

Мотив мандрівки в маскулінній стратегії художнього осмислення перспектив життя і смерті розгортається й в архетипно-міфологічному ключі як: а) дорога у смерть (у двох смислах: вирушання у смерть, як у дорогу, та смерть як вічна подорож (Вадим Лесич «Із мандрівничих голосів»)); б) життєва дорога, що переривається зі смертю. У поезії О. Тарнавського «Термінал» топос вокзалу метафорично означає життя, раптова тиша й безрух маркують простір смерті – «Ось так кінчиться біг твій терміновий» [459; 165]. У низці його віршів актуальний і інший смисловий аспект руху, мандрів – життєвого шляху, скерованого в смерть («Мандрівка», «Фантоми порожнечі», «Проминання у вічність», «Людина і дорога»).¹¹⁷

«Безпритульність», фронтірність, «транзитність» постмодерністської свідомості (за Т. Гундоровою) виразніше корелюють з маскуліним життєвим профілем. Б.-Т. Рубчак, скажімо, мандрівний стиль життя (отже, і художнього мислення) фіксує у В. Махна. Мотив від'їзду актуальний для лірики Т. Федюка («Оголосили. Потяг зрушив з місця...», «Пора від'їздити із цього містечка...») – як легке розставання з минулим (яке, отже, не має сенсожиттєвої ваги), як авантюрний рух до невідомого, до смерті. Ідея життя як безупинного руху до смерті по-карнавальному безжурно втілена в рядках поезії В. Цибулька «Компра»: «Несе мене вітер по світу несе а потім лиш попіл / лиш попіл і все». Схильний до дромоманії ліричний герой С. Жадана: стан мандрів, подорожі, пересування в просторі – для нього типовий («Якщо ти надумаші їхати з цього міста...», «Навіть якби ти покинула ті місця...», «Той, котрий тікає по шпалах...», «Все, як завжди, має виправдання» та ін.) [551].¹¹⁸ Мотив дромоманії осмислений уже в прямому сенсі психічної девіації в однойменній поезії Л. Радченко як «діагноз» сучасного покоління – бездомного, очуждлого: «Тільки пристань-вокзал нас чекає брудних чи то блудних». Його

117 Семіозис дороги в ліриці О. Тарнавського – також і пошук свого місця у світі, шлях до самовдосконалення [461; 377].

118 Т. Гундорова, розглядаючи постмодерністський «римейк» гіпі-культури у 90-х роках минулого століття, зокрема лірику С. Жадана цього періоду та роман «Депеш Мод», сюжет якого «закручено» навколо загалом безсенсової подорожі юнаків-маргіналів, зауважила симптоматику безбатьківства й бездомності – і героїв роману, і репрезентованого ними покоління 90-х, і загалом українського постмодернізму, що «втілює бажання бути не "вдома", а "в дорозі"» [106; 165]. Дромоманія постає закономірним наслідком «безбатьківства» творчого покоління 1990-х (бубабістів, О. Забужко, В. Діброви, Є. Пашковського та ін.) – «безбатьківства», що, як твердить учена, полягає не у відсутності батьків, а в утраті віри в них [106; 165]. До речі, у подальшій творчості взаєних митців синдром бездомності зник. Перехід героїв С. Жадана від «кочового» життя до «осілости» відбувся, зокрема, у романі «Ворошиловград».

характеристика як «самотнього сумного подорожнього» зраджує невдоволення ліричного наратора такою життєвою практикою – за всіма ознаками маскулінною (окрім мандрів, на неї вказують деталі вживання алкоголю, паління, руйнації – «топчемо обличчя [міст]»).

Синдром «дромоманії», виражений і в ліриці, зумовлений прагненням утекти з дисгармонійного світу та віднайти свободу. *Ситуація втечі* як уникнення активного (силового) вирішення проблеми ганебна, «утеча» ж від соціальних, родинних зв'язків, обов'язків не суперечить ідеалу маскулінності, бо стверджує самодостатність, незалежність, внутрішню свободу індивіда.¹¹⁹ «Утеча» від реальності (ескапізм) властива всім людям, але гальмується як прояв інфантильності. У маскулінній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив бажання утечі вмотивоване:

а) виходом з нерівної боротьби (див. с.442);

б) прагненням зберегти свободу (у поезії Д. Чередниченка «Береги» його метафорично виражає ситуація плаву човна річкою, уникання приставання до берега, бо «тільки пристане, / Ланцем до кола прикують»);

в) порятунком від дискомфорту (у поезії П. Мідянки «Чомусь блукаєш в букових лісах...» простір лісу, куди втікає герой, опозиційний дому, де «зі стін в шпалерах вже чигає страх»);

г) протестним батькоборством / аутсайдерством («І ступнеш ти за отчий поріг...», «На тиху воду, на звізду...» А. Кичинського – герою останньої з названих поезій кортить «припасти» «до рідного порога», але за найменшої можливості він готовий «знов світ за очі» піти).

Більша відвертість висловленого в тексті ескапістського наміру свідчить про дефіцит маскулінних та перевагу інфантильних домінант письма. У поезії В. Цибулька «Шеол» винесений у назву психічний ірреальний простір постає альтернативою дисгармонійній реальності батьківщини, утеча в нього є виявом протестної відмови від мужності з її сенсожиттєвою стратегією боротьби, інтервенції у світ на користь інфантильної бездіяльності й самоусування від життя: «бо у Шеолі куди простуєш / нема ні роботи ні мізкування / ні знання ні мудрості / все і вся ця відсутність відсутності / це відображення відображення» [532; 1188]. Ліричний герой поезії І. Лучука «Час лине» констатує власну втечу від часу («А ми вивтікуєм кудись, / де нас йому не видно»), бо час нестримно лине й активно діє («Згадав – побачив – спланував, / всміхнувся – зиркнув – облизався, / усе на світі по-роз-ді-ляв») [268; 20], отже, демонструє маскулінні якості, тому ескапістське бажання тут означає «втечу» від маскулінності.

Ситуація віддалення від дому в маскулінній ліричній свідомості конкретизується в *мотиві вигнання* (частково розглянутому вище у зв'язку з моти-

¹¹⁹ Постає «не вловленого світом» Г. Сквороди актуальна передусім для маскулінної стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих пріоритетів. До неї зверталися П. Тичина, Юрій Клен, Д. Павличко, П. Гірич та ін.

вом блудного сина), актуальному, зокрема, в емігрантській ліриці. У ліричному тексті причини вигнання з дому (рідного краю) можуть і умовчатися, тому розгортання цього мотиву швидше націлене на вираження стану душі, а не зображення життєвої практики. Ліричний герой поезії М. Ореста «З вікна» – «ізгой», вигнанець з батьківщини. Його депресивний душевний стан екстрапольовано на похмурий зимовий пейзаж, який підкреслює дисконфорт чужини. Водночас устремління за межі рідного (реального) світу – це для М. Ореста шлях до внутрішньої свободи, це його «Граль» (однойменний твір). Вигнання з рідних місць – тема його поезії «Відхід лісів»: наратор, душа якого понівечена тортурами й знущанням, прагне полинути вслід за лісами, які «мігрують» із землі, зруйнованої війною, маючи «солодку певність пристаней нових / І співчуття до кинутого світу» [331; 112]. Ліси, як і все живе, природно залишають простір смерті, війни (у такому ключі цю поезію блискуче інтерпретує Ю. Ковалів [214; 13]). Наратор, хоча й поділяє провину людства перед світом, відчуває душевну спорідненість з природою (на концептуальності лісу як осердя індивідуальної філософії М. Ореста наголосила С. Павличко [341; 6]), тому цілком виправдовує її «вітальним законом» і свій «відхід» з Батьківщини.

Ситуація еміграції, «блуканини» у поезії Т. Осьмачки «Незмінність» відтінена ностальгією за рідним краєм, почуттями очуждлості й самоти, а в С. Гординського – окраденості («Прокинулися всі ми окрадені, / Без рідних, дому» («3 книги скитальця»)) [96; 145]), ганьбою й самознеціненням – у поезії О. Тарнавського «Порти». В «Епітафії на піску» Вадима Лесича авторефлексія «Я сам собі став спогадом» акумулює смисл дистанціювання від себе, вигнання в смерть – «Куди ж вернутися, коли немає вороття?» [262; 175], на що вказують винесений у назву жанровий маркер, концепти спогаду, пам'ятника, піску-праху. Мотив ходи в нікуди (смерті) – «Сліди від стіп в піску – розсуне вітер, / і я йтиму навмання» – протиставлений життєвому руху, асоційованому з обертанням сонця, яке «підводилось вогненно» й «мандрувало», хоча тепер так само «догоряє». Мотив бездомності-вигнання поширений у ліриці не лише поетів-емігрантів, а й митців материкової України, пригнічених колоніальністю, наприклад, у мініатюрі Т. Мельничука: «мертві / я теж буду / мертвий / беруся по тому / що куди не піду / не можу знайти / свого дому» [291; 92], де з моторошною прямоотою «оголено» витіснення бездомного у смерть.

Мотив вигнання з власної землі часто експлуатується в літературі, тематично присвяченій долі єврейства. Він розгортається в поезіях Г. Фальковича: так, шукаючи «обіцяну землю», його герой вирішує дилему «повернення – втечі», наче карму свого народу («Сповідуюсь, усе беру на себе...»), «Оздоблений містами та людьми...»), іменує себе «блудним сином Сіону і Синаю» («Поміж землею і небемим дахом...») [493; 32, 102, 126], а також у циклі Б. Ща-

вурського «Мої євреї»: «Де батьківщина єврея? Спитай у синайських пустель. / Тому що ти народився в одному із міст Вигнання, / горе тобі, Шмуелю, Йосефе, сину Естер!» [532; 1131]. У юдейському дискурсі прокляття довічного блукання уособлено в образі Вічного Жида, Агасфера.¹²⁰ Ідею вигнання як покарання за спротив уособлено й в образі Овідія, доля якого близька українським поетам, бо, по-перше, поет був засланий на (майбутні) українські терени, по-друге, імперський гніт теж загрожував їм утратою Вітчизни. Ліричний суб'єкт поезії В. Кордуна «Овідій на овиді...» солідаризується з вигнанцем у його переживанні безчасся, безруху, втрати батьківщини й туги за нею. Отже, ситуація вигнання, бездомності, усунення від активного життя в маскулінній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив корелює з життєвою поразкою, утратою провідних позицій. Едипові батькоборчі інтенції в маскулінному психотипі позитивно вмотивовують ситуацію вигнання з дому за умови повернення й здобуття батьківських привілеїв. Безстрокове вигнання означає втрату батьківського «спадку» (маскулінних прав), засвідчує безсилля вигнанця, його хистке становище у світі (очуждість, самоту, неприхищеність), його витіснення з життя у смерть. На рівні національної психіки вигнання є визнанням переваги (тимчасової) сильнішого Іншого (імперії), отже, колоніальною поразкою.

Антиколоніальні смисли в українській, особливо еміграційній, ліриці ХХ століття експліковані в *мотиві повернення з вигнання на батьківщину*. У циклі «Мир-зілля» Н. Лівницької-Холодної перспектива повернення сприймається з оптимізмом і розраджує в перенесених приниженнях: «І вперше тут, під цим ось небом, / Ти не вигнанець, не чужий, / І більш нічого вже не треба, / І шлях в майбутнє не страшний», «Кохана земле, мати повногруда, / Що усміхаєшся з-під рідних стріх / <...> І на устах твоє ім'я любовно / Стирає їдь понижень і покар» – щоправда, лірична героїня відчуває себе на українських теренах, перебуваючи в Гуцульщині, до якої сповнена дочірньої вдячності, з подивом відзначаючи: «Який же ти неждано свій, / Заквітчаний гуцульський краю!» [265; 107 – 109]. У поезії О. Теліги «Поворот» мотив повернення розгортається в профітичному ключі та знаменує перемогу в боротьбі: «Це буде так: в осінній день прозорий / Перейдемо ми на свої дороги. / Тяжке змагання наші душі зоре, / Щоб колосились зерна перемоги» [466; 29]. Однак лірична героїня передчуває «стіну відчуження» до колишніх вигнанців: «Чекає все; і розпач, і образа, / А рідний край нам буде чужиною». В уявній ситуації повернення в Україну 1990-х колишніх очільників нації (національного проводу)

120 Витоки середньовічної християнської легенди про Вічного Жида маловідомі. Імовірно, вони виходять до притчі про Каїна. Крім того, у багатьох міфосистемах є аналогічний образ несприкаяюго блукальця, як-от Марко Проклятий в українській етносвідомості. Думается, цей образ уособлює маскулінну психоситуацію, що виникає на ґрунті ідентифікаційного самовизначення між гегемонною та маргінальною маскулінністю. У такому разі Вічний Жид – завжди маргінал, його аутсайдерство – стратегія опору гегемонній маскулінності.

після еміграції, репресій, забуття в поемі О. Забужко «Зворотня адреса, або Поема проводу» акцентовані їхні біль і розчарування, зумовлені не просто «відчуженням», а цілковитою катастрофою нації, за яку вони віддали життя. У поемі О. Забужко опукло виписано опозицію України реальної до вимріяної вигнанцями, хоча й лірична героїня О. Теліги вже відчуває її.

Тема неможливості повернення вигнанців через їхню непотрібність на батьківщині, через її відсутність розгортається в поезіях В. Олейка: «І знову підкинеш монетку, згадавши: блукальці вертають! / <...> намарне кудись повертатись: / немає / нам того далекого дому... / Назавше» («Поезії кінця вісімдесятих») [8; 201], «Все швидше потяг мчить, все далі – Україна. <...> / Ми довго так пручалися, печалились, прощалися. <...> / та далі вперто віримо, / що десь колись повернемось. / ...А їй вже все одно» («Від Девону, де зелено...») [8; 188 – 189] та ін. (Пост)колоніальний смисл відчитується в ситуації повернення літаком з Москви в Україну в поезії Л. Кисельова «Додому» («Шкода Москви...») і в циклі Ю. Андруховича «Листи в Україну». В обох творах акцентовано бажання повернутися на рідну землю («Додому час. До міста всіх кохань» (Л. Кисельов) [200; 331]), відтінене (зовсім не негативними) спогадами про життя в Москві, а в циклі Ю. Андруховича, написаному на зорі незалежності, – ледь прихованим злорадством, адже можуть імперії минула.

Мотив повернення з мандрів додому, характерний для маскулінної поетичальної стратегії рефлексії власного життєвого шляху, утверджує цінність рідних теренів (але не приватного простору, як у фемінінному варіанті) – зокрема й за допомогою кліше типу «шлях від чужини до хати» (Л. Кисельов «Не дайте, щоб заснула край коня...»), «З чужини до отчого порога / Голову обмотує дорога» (Я. Павуляк). Ситуація повернення додому в поезії П. Гірника протиставлена колишнім мандрам-випробуванням героя:

... прийти додому.
Тільки й слова!
Достатньо на своїй землі
Любити хліб, смолити човен,
Латати душу при столі. <...>
І забувати навесні
Усі гонитви або втечі –
І без коня, і на коні [84; 189].

Цінність дому для ліричного Я.П. Гірника – у стабільності буденного життя, наповненого маскулініними практиками – ростити хліб, смолити човен.

Рідні терени в поезії Ю. Андруховича «Ти знову повертаєшся в той дім...» дозволяють віднайти душевний прихисток у стабільності незрушно-

го в часі міста, «дитинна і німа» любов до якого й умотивовує повернення. Відсутність рідних теренів, близьких людей драматизує повернення відчуттям провини й непоправної втрати, сенсожиттєвої дезорієнтації, зокрема, у «Баладі по неповернення» В. Олейка, поезії Д. Кременя «Двадцять років тому...» та ін. У мотиві повернення додому в поезіях Ю. Андруховича, Д. Кременя, В. Олейка підспудно транслюються регресивне бажання повернутися в материнський простір, провинна за сепарацію від матері. Бажаний для маскулінності сенсожиттєвий «сценарій»: мандрі (випробування) – повернення до рідних теренів (матері) в «батьківському статусі» (поцінування подвигу) має і «негативний», програшний варіант – поворот додому як провалене завдання, як знак того, що втрачено мету життя. В усіх варіантах дилема мандрів – повернення актуальна для маскуліного психотипу й базованого на ньому поетичного мислення.

Маскулінна сенсожиттєва парадигма ґрунтується на інструментальній поведінковій стратегії, що передбачає *перетворення, о-свосення світу як активну (силову, когнітивну) інтервенцію*. Така стратегія суголосна маскуліним амбіціям і націлена на здобуття влади над світом, на психічному рівні – над батьківськими фігурами, образи яких екстраполюються на світ. Крім того, освоєння світу допомагає здолати страх перед ним, що необхідно для становлення маскуліного характеру. Мабуть, найрепрезентативніше цю стратегію виражено в поезії М. Семенка «Бажання»: «Чому не можна перевернути світ? / Щоб поставити все догори ногами? / Це було б краще. По-своєму перетворити» [409:1; 21]. Силова інтервенція у світ азартно й агресивно утверджується в циклі «Фрагменти» О. Влизька: «Летим із ревом на пролом! / Клоніться силі! / <...> ми рівняєм шерг м'язів, / щоб знов робить за зломом злам!» [61; 13]. По-юнацьки відверто тут названо «аспекти» сили (швидкість, гучність («летимо із ревом»), чоловічу солідарність («Ми рівняєм шерг м'язів»)) та її ціль – руйнація світу. Перемога над світом – радянська ідеологема вже в значно м'якшій, «конструктивнішій» формі кінця 1930-х – мета ліричного героя «Джерела» А. Малишка: «...світ лежить, як грізне бойовище, / Пізнай його й пере-можи навік!» [277; 51].

У маскуліному поетичному мисленні силова інтервенція може бути керована й конструктивним бажанням перетворити, со-творити світ, що переломлюється в *мотиві будування*.¹²¹ Фізичну силу «невгомонних» будівничих міста «на трьох горбах» підносить О. Ольжич – «...горда певність дужої руки, / Набряклих м'язів радісне шеміння» [330; 67]. Зведення міста в поезії подано як поважну справу мужів, виражено задоволення від про-

121 Будування, майстрування – маскуліний ерзац репродуктивності, до якої чоловік не здатен.

цесу опанування простором, каменем, задоволення від творення. У поезії Ю. Липи «Комілітонові чорноморцеві» душа людини постає «гордим домом», збудованим архітектором (Богом), який «вгадав у каменю пропорцію і міць», або кораблем, теж майстерно сотвореним. Майстром, будівником власної душі прагне бути й ліричний наратор, переконуючи привласнювати задля цього знання, досвід, уміння: «Будь із людьми, як в морі, їх пізнай / І все, що ліпше, забори для себе» [263; 25]. Місто в однойменному сонеті О. Тарнавського «шліфоване майстерством творчих рук», зведене «творчими пориваннями» будівничих, з якими ідентифікує себе й ліричний наратор: «Як ці мурашки, трудимось віками, / складаючи ось-тут свій труд, мов скарб» [459; 223]. Маскулінні амбіції проглядають у цих текстах у звеличенні деміургійного, по суті, процесу будування-творення – хоч будівлі, хоч культури, хоч людської душі. Ці амбіції зумовлені позитивними ідентифікаційними інтенціями до батьківської фігури (вправних будівничих, Бога), які загалом характерні для маскулінного художнього мислення, репрезентованого в еміграційній ліриці, яка не зазнала колоніальної «кастрації», антирелігійної пропаганди тощо.

Мотив соціалістичного будівництва в радянській поезії 1930–1940-х років попри підпорядкованість чітким ідеологічним завданням кореспондує з маскулінним бажанням перетворювати світ задля утвердження влади над ним. У поезії М. Рильського цього періоду експліковано тему нових забудов у пафосі піднесення й гордості, але надто декларативно й задано. У його вірші «Будова», наприклад, актуалізовано опозицію старого, міщанського, і нового, пролетарського, світу, ідеологеми колективної праці («...гордий вицвіт мускулястих / Смаглявих одностайних рук»), «влади народу» та його «світлого майбутнього» під «ясним чолом поводири» [376; 17 – 18]. Своєрідним «кліше» для штампування віршів-ідеологем про соціалістичне будівництво міг стати вірш «Будинок» з циклу «Будівлі» М. Бажана: у його межах пролетарське будівництво також протиставлене старовинним феодальним спорудам («Собор», «Брама»), так само акцентовано фізичну силу машини-колективу: «Зубами чорними зубил / Рубають ромби брил <...> / І котяться важкі акорди сил, / Широких спин і мускулястих тіл / З залізної клявіатури» [23; 43], хоча акцент по-футуристичному зроблено на шаленій динаміці робітничої маси, конструктивному хаосу процесу спорудження.

В епіцентрі іншої поезії М. Рильського – мотив інтелектуальної праці на службі соціалістичному будівництву: «...Як боляче, як солодко п'янить / Струнких будов обчислення тверезе» («Німії папір і неба циферблат...») [376; 20]. Попри ідеологічну заданість у «настановах» радянському інженеру метафорично активізується маскулінний пріоритет сили, міцї: «Напружуй думку, оточи її / Камінними, міцними берегами». Інструментальна

снага маскулінності часто скерована на природу як привабливу для освоєння фемінінну царину. Пафос інструментального перетворення природи кореспондує з пролетарським перебудуванням світу в радянській ліриці як одна з її чільних ідеологем. Вона декларується й у поезії М. Рильського 30–40-х років ХХ ст., сильно контрастуючи з вираженими в його раніших текстах поглядами на довершеність і недоторканність нерукотворного навкільця [2; 124–125]. Наприклад, у рядках «І ти, людино, в себе у ногах / Побачиш постать гордої природи» («Вода й повітря...») [376; 22], окрім смислу виробничого освоєння ресурсів, відчитується смисл психоаналітичний – гвалтовне маскуліне підкорення материнської фігури.¹²² Ліричний герой циклу «Золоті ворота» М. Рильського сприймає Київ як «материнський» топос, ностальгічно асоціює його з колишнім, «дитячим» світом, однак він готовий / змушений долучитися до інструментального перетворення міста в «нову» пролетарську добу бодай пафосом / імітацією молодцюватого завзяття, кипучої маскуліної енергії: «Творити хочу я, карамба! / Тесать, рубати, будувать» («Я і Київ») [376; 174]. На споді цієї інструментальної активності – войовничість: «...меч, викуваний із орала».

Мотив майстрування за допомогою знярядь, що у виразноє в ліриці маскуліній психогендерній профіль, реалізується в концептуалізації техніки, інструментів (своєрідного ерзацу репродуктивності в маскуліному психотипі).¹²³ Металургійне виробництво аналогізовано з материнством у диптиху «Чавун» М. Йогансена: «...молочком чавунним напуває / Спітніла домна свої любі діти, / Сопе й парує / Череве таємне» [187; 121]. Така інтерпретація виробництва нечасто експлікується в поезії 1920–1930-х, де переважає картина заводу як бездушного машинного виробництва, механічного руху й шуму, металу й напружених людських тіл.

Інструментальні домінанти актуалізовані також у *фокусуванні рефлексії на технічному приладі, транспортному засобі*, що свідчать про підкорення світу, опанування швидкістю, відстанню, часом. Зрозуміло, що поетичне захоплення технічними винаходами було особливо актуальне в ліриці пер-

122 Окремі післявоєнні тексти М. Рильського звучать реакційно до пролетарської риторики «перевиховання» природи ледь не як вибачення, запобігання перед її понівеченою материнською постаттю: «Природо-мати! Можеш ображатись, / Але повинні ми тебе скорити – / І можемо» («У степу») [378; 33]. Заспокоєння власної совісті за наругу над природою – «За те, що ми тебе скорить / Зумили в мудрому порів'ї... / Я знаю, земле, ти не в гніві» («Землі») [378; 82] – зраджує переживання вини ліричного героя М. Рильського.

123 Семіосфера майстрування, ремісничої праці в маскуліному художньому мисленні, окрім репродуктивного, має виразний руйнівний смисл як силова інтервенція, як спосіб виплеснути агресивно до інертного матеріалу й завзяття перетворення. Розгорнута метафора ковальства в «Гімні голоду» В. Еллана-Блакитного – «Бийте, бийте в залізні груди... / Куйте, куйте тугий метал» – кодує агресивно-болісну реакцію ліричного суб'єкта на повідомлення про голод: «Свердала, кліші, терпуги, / Пилки, обценьки, молоти, / Роблять пружинно-тугий / Автогенами люті зварений гімн! – Голоду! / Проклятому голоду!» [125; 88]. Деталізація ковальських інструментів тут нагадує катіаські зняряддя – це одне свідчення деструктивно-сацистського характеру маскуліної інструментальності.

ших десятиліть ХХ століття (О. Влизько «Аероплан», М. Семенко¹²⁴ «Місто», «Молоді авіатори», «В садах бензину», Гео Шкурूपій «Виробництво», «Аерокоран», М. Рильський «Ти не у птиці вчивсь літати...»), коли оптимістично сприймався технічний поступ, суспільство було орієнтоване на індустріалізацію. Однак у пізнішу добу у вираженому в ліриці ставленні до техніки помітні гендерні нюанси. Якщо у В. Сосюри, М. Йогансена трамвай – поширений образ-атрибут пролетарського міста, емблема сучасності й прогресу, то в поезії «Трамвайчик, який я люблю» шістдесятниці Л. Кульбак транспорт персоніфіковано як такий, що полегшує важливу для фемінінного комфортного світовідчуття комунікацію: він «хилить до Києва ближче / сіреньку сестру Оболонь» [246; 26]. Якщо в цій поезії «трамвайчик» – не техніка, а друг, до якого лірична нараторка відчуває приязнь і вдячність, то в поезії «Електричка» Л. Кульбак транспортний засіб, що нагадує «веселу ящірку з жовтогогарячим бантом» [246; 41], уведений в естетичний простір нерукотворної природи – сенсожиттєво цінний для фемінінної ліричної свідомості. У поезії О. Лушевської «Літаки» залізні машини теж анімізовані – уподібнені до ластівок. Як і птахи, вони «повертаються нині додому, зморені сонцем». Мотив спричиненої технікою руйнації природи в цій поезії – літаки «ріжуть, мов ножицями, / верхів'я вишень, / Сиплеться, / сиплеться / цвіт білий / у трави» [527; 1096] – не супроводжується однак негативними емоціями, але корелює з інтимними переживаннями.¹²⁵ Ліричному герою поезії Ю. Андруховича «Похвала сьомому трамваєві» цей транспортний засіб уявляється оруддям, сповненим романтики внаслідок його деталізованого технічного оснащення: «потойбічні лампи, наче бакени», «шкіряна гармоніка вагонів».

Концептосфера техніки в якості метафоричного референта експлуатується частіше в маскулінній техніці письма: «Аероплань, душе моя...» (П. Тичина «У космічному оркестрі»), «І, лячно, немов антена / Ловить радарною кроною / Візерунчастий день» (В. Стус), «джміль бомбовозом гуде / Над аеродромом ромашки» (О. Сенатович «Мікроскопічна іділія»), «Так поставала епоха, / Так вона розверталась – важко, як бомбовоз, / Залишаючи згаслі планети і перевантажені комутатори» (С. Жадан «Історія культури початку століття»), «Усе розігрівається від наших кроків, як олива у двигуні» (О. Сливинський «Серпень, 18»). Техніка та транспорт концептуалізовані в ліричній свідомості (переважно маскулінній) як урбаністична деталь: «Ревуть пароплави, гудуть паровози, / і аероплани прокреслюють слід» (В. Стус

124 Не просто апологія техніки й транспорту, а звуко-сенсорна імітація техногенного шуму у «Вірші» М. Семеняка – «Бездумить гризками / розривається метал / скрипить різке сталь / брязкотях ру йнуї / верескливість машинить / доскіт авто / співають шини...» – оприявнює органічність нової «техноестетики» його художньому світосприйняттю.

125 У ліричній героїні О. Лушевської і літаки, і ластівки викликають дещо по-дитинному виражену тривогу, можливо, тугу, пов'язану з розлукою, на яку вказує деталь «ім'ятого квітка (треба думати, авіа) у «руці тремтячий».

«Ще вруняться горді Славувові кручі...») [448; 115], «...на ці автомобілі, / Що пливуть – розпечені <...> / на пекельні мотоцикли / В довгому нестримному тремтінні» (М. Фішбейн «Хвильку прохолоди й супокою...») [504; 85]. «Повітря в обіймах консольних кранів» (Д. Лазуткін «Мов не зима – сніг впав і розтанув...») [253; 57]. Використання концептосфери техніки, зварядь, транспорту як метафоричного поля, як атрибутики сучасного міста властиве маскулінній техніці письма, як видно, у силу сенсожиттєвої орієнтації маскулінності на перетворення світу.¹²⁶

Якщо у фемінінній ліричній свідомості вітальне віднайдене в неру котворній природі (у цьому аспекті розглядалася поезія Ю. Стахівської «Ніч підбіта саявом...» – див. с.360), то в маскулінній – навпаки – живе навкідля постає техноморфним, наприклад, у О. Влизька: «...вечір в блисках шестерень / Кризь вікна цеху впав під краном...» (з циклу «Фрагменти») [61; 15]. У його текстах 1927 року техноцентрична образність, окрім психогендерних чинників, зумовлена політикою індустріалізації, а також авангардно-футуристичними віяннями в пролетарському мистецтві. Ці чинники помітно вплинули й на поезію М. Йогансена: у лісі-цеху вітер їде краном у кронах, «вода обточує циліндри лісових осей», «сонце-шків», «траверс трави», «ремені променів» доповнюють картину природи-виробництва («Ліс») [187; 123 – 124].¹²⁷ Видається, що техноморфне бачення світу авангардом 1920-х, передусім М. Йогансеном, вплинуло на художнє мислення С. Жадана (Т. Антипович влучно визначив стиль його збірок 1990-х років як «поетичний індастріел»). Епатажний ефект дає зближення Божого та техногенного в ліричних «конструкціях» С. Жадана на кшталт «Волога і різка, мов контури дерев, / в по-

126 Гендерні відмінності малопомітні, коли образи техніки в ліриці набувають метонімічного смислу, стаючи ознакою техногенного, ворожого людині світу. Так, техногенна картина у фінальному описі нового дня в поезії В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно...» виражає штучність, мертвотність тоталітарного світу: «Нарешті увімкнули дня рубильник / І краном баштовим підняли сонце» [44; 112]. Осуд тоталітаризму, передусім за техногенну катастрофу Чорнобиля, транслюється й у поезії Л. Костенко «Чорні верби над ставом...» в образі покинутої іржавої техніки, яка бестіаризується, перетворюючись на вимерлих тварин: «Динозаври іржаві пасуться в траві, / Як невидимий яйцір, кігті випустив дріт, / І летить птеродактиль, він тепер вертоліт» [527; 152]. У такий спосіб поряд з ключовою ідеєю деградації Чорнобильського світу до праісторичних часів утверджується перемога природи над технікою, живого над мертвим. Бездушно-технізованим бачить ситий американський світ ліричний наратор Є. Маланюка 1950-х років: «Мертвий ідол машини явив півлюдину – / Суміш робота й мавпи, механіки й зла» («Думи») [276; 507]. Він явно тужить за степовою Україною, за минулим, складно уписуючись в нову епоху й чужий йому «вузький каньон Бродвею» («Дні»),

127 Дуже подібний за іконікою до «Лісу», а особливо – до пізніше написаної поезії «З лісів лісу» М. Йогансена вірш сучасного російського поета А. Єременка (1950 р.н.) «В густых металлургических лесах...», який М. Епштейн наводить як зразок метареалізму, що ґрунтується на поліфонічному сприйнятті явищ життя, які, об'єднуючись у полі культури, уже нерозривними постають у художньому тексті. Так, на омонімічному миготінні «леса» (лісів в природі) – «леса» (заводські ріштування), що є і в поезії «З лісів лісу» М. Йогансена, твориться метареальний смисл поезії А. Єременка: природа й техніка не протиставляються, а «зливаються» як рівношійні елементи культури [583; 144]. Учений згадує в контексті техноморфізації природи й лірику Б. Пастернака. Отже, указаний вимір художнього мислення має потужну соціально-історичну та – передусім – психогендерну основу.

вітрі застряє Господня арматура» [129; 602]. «Подивися на небо, сказав я собі нарешті, / якщо й там немає кому все полагодити / і падають кріплення й риштування з рекламою / будівельних компаній на плоскі животи річок...» («Оптовики») [129; 720]. Життя в ліриці С. Жадана не народжується, а «виготовляється»: «...порожнеча, що перетворюється в руках слюсарів та механіків / на машини й верстати», а «майбутнє твориться зазвичай в цехах / і на футбольних майданчиках» («Велосипеди») [127; 54]. У такий спосіб репродуктивні преференції природи віддані маскулінним сферам індустрії та спорту [568]. На думку Т. Гундорової, на поетику покоління дев'яностих, до якого належить і С. Жадан, впливає «техноморфна» епоха, що, різко контрастуючи з попередньою, «культуроморфною», актуальною для шістдесятників, поглиблює «генераційний розрив» поколінь [108; 130], однак не лише схильність митців до авангардистської естетики чи соціокультурний «формат» їхнього життя зумовлюють техноморфний «модус» світу в їхніх текстах, а й інструментальність маскулінного профілю.

Маскулінна стратегія підкорення світу втілена в ліриці в *мотиві його (наукового) пізнання*, інтелектуального освоєння. Сила інтелекту в поезії Л. Мосендза «Загук мотор у високості...» підкреслена ситуацією в лекційній аудиторії, коли шум мотора літака перебив «плинний виклад» «ученого кантора», однак саме його інтелектуальними зусиллями й стало можливо цю машину сконструювати: «Чи ж не твоїм взірцем натхнений / стремить в zenit звитяжний дух? / Потужну мову інтегралу / мотор у пісню перелив. / Яку ще хочем більшу славу / укласти в блідість власних слів?» [306; 21]. У риторичних запитаннях акцентовано ключову роль знання в освоєнні світу. Така ідея експонована й у поезії «Той самий закон непрямо-точних ліній...». Загалом у ідіостилі Л. Мосендза переважають, як зауважив М. Слабошпицький, прагматизм та раціоналістичність, характерні для т. зв. «наукової поезії». Помічені сучасниками митця важкість, «бездушність» його поетичної мови кореспондують з притаманними маскулінній техніці письма беземоційністю, імперсональністю. Однак поезія Л. Мосендза не однопланова й часом сягає високого емоційного регістру. Сенсожиттєву цінність мають знання, освіта в поезіях О. Зуєвського, зокрема «Місто», де ліричний герой мріє «піднятися на висоту / Роками рослої обнови / І відшукати пристань кляс / Для дбань науки і читання» [173; 91]. У мотиві висходження (у прямому сенсі – на високий поверх новобудови, у переносному – на вершину людського духу) задля здобуття й продукування знань прочитується завищена оцінка інтелектуальної праці.

Важливість здобуття знань у маскулінній сенсожиттєвій «програмі» оволодіння світом виявляється в *мотиві бібліофільії*. Він визначає естетичну програму неокласиків, своєрідно реалізується в ліриці Є. Плужника (у вірші «Минають дві...»), наприклад, утверджено, що «мудрість цитатна – мудрість

гірка», бо заступає реальне життя, але й те, що книга «незмінна» [357; 306 – 307]), експлікований також у поезії Б. Рубчака («І знову – стрімголов до книгозбірні <...>. / Чужим життям береться він брести, / розкльовувати сторінки покірні, / визбирувати з них слова добірні. – / прообразом своє життя спасти» («Нарциз» [532; 524]), І. Драча («Колись / Я був дуже дурний / І цікавився всім на світі / Книжки поглинав як вогонь / Мені мало було / Бібліотеки в селі / Я босим ходив у район / У Тетіївську бібліотеку / Де був читачем з-над усіх / Бібліотечним щуром» [532; 572]). Отже, концептуалізація в ліриці здобутої освіти, книг як шляху до пізнання (оволодіння) світом зумовлена передусім сенсожиттєвою інструментальною орієнтацією, притаманною маскулінній стратегії художнього осмислення життєвих пріоритетів. Ідучи за концепцією сублімації лібідо в інтелектуально-науковій царині З. Фрейда, можна припустити, що гіперболізація ролі знань у маскулінній сенсожиттєвій «програмі» компенсує витіснені сексуальні амбіції, замінює сексуальне самоутвердження інтелектуальним.

Маскулінний сенсожиттєвий стимул інтервенції у світ зумовлює концептуалізацію в ліриці *сили* як інструментальної «цінності».¹²⁸ У маскулінній техніці письма концепт сили часто включений у метафоричні конструкції типу: «Став чоловік над чорною ріллею, / Як небо, гордий, **сильний**, як земля» (П. Филипович «Дивись, дивись...») [501; 48], «Ах життя моє дороге, / Хто мені дав тебе, тепле й **сильне?**» (М. Йогансен – назва за наведеним рядком) [187; 112]. У розвитку переживання захвату ліричного наратора власним життям в останній поезії відчуття сили реалізоване в задоволенні фізичною силою, по-молодецькому гіперболізованому («Занести руку з-за хмар, / Занести за небесну спину, / Розмах. В удар / Тіло. Голову. Руку вкинути»), у насолоді швидким рухом («Бігти берегом, бігти геть...»). Маскулінні поетикальні елементи експліковані в цьому вірші і в експлуатації метафор-техніцизмів («Ти [життя] з яких зірвалося шківів?»), метафор із садо-мазохістським підтекстом («Цілуй дужче, знов і знов, / До кінця цілуй. До зубів, / До холодного цілуй поту, / Так ніхто тебе не любив, / Не пив слину з крепкого рота», – заклик «цілуй дужче» може стосуватися як наратора, так і адресата й виражати бажання цілком віддаватися життю й брати все від життя). Надривна прага жити – передусім зазнавати тілесно-фізичної насолоди дії – у цій поезії М. Йогансена може бути спричинена відчуттям «руху по лезу» із загрозами «саморозтрати», усунення від життя («Души мене [життя?]. Кров'ю мою пияч»).

Ліричний герой поезії М. Семенка «Мое піднесення» відчуває, «як росте сила як міцніє сила», переживає душевний злет («Мене усього сила вхопила і відродила») й амбітне бажання «скоріш усіх обігнати / Щоб усе перечути і

128 Концептуальність сили – фізичної, моральної, сексуальної, соціальної – характеризує маскулінний статус, що підтверджено різноаспектними психологічними дослідженнями [405; 187 – 188], [309].

на світі усе пережити», утвердити власну інтелектуальну (духовну) вищість («мені хочеться вище десь стати / Вище фарби музики і слова») [410; 73 – 74]. Сенсожиттєвий стимул інтервенції у світ за допомогою сили, швидкості, знань у поезії М. Семенка зумовлює актуальну для маскулітного поетичного мислення відмову від дому на користь свободи: «Не хочу я дому не маю більш дому / не існують більш грати». Солідарний з такою позицією ліричний герой поезії «Два світи» Д. Загула, життя якого проходить у боротьбі за новий лад далеко за межами дому, тому й наповнене сенсом на відміну від життя діда, що він (представник дореволюційного покоління, до того ж – розвінчана батьківська фігура) прожив безрезультатно, нічого не досягши. Революційній масі, що живе ідеєю перетворення світу, метафорично конгруентна руйнівна сила води в «Дифірамбі водоспаду» Д. Загула: «Не вдержатись гори, / Де ваша сила пройде / <...> рух ваш не згасне ніколи», адже «Ви – дух! / Ви – сила!» [154; 107].

«Огонь і рух» – натурфілософські (і маскуліні) камертони Духу, що «пройняв еси все» як рушій світобудови, світових перетворень, як сильне батьківське начало в циклі П. Тичини «У космічному оркестрі» (1921).¹²⁹ Ця піфагорійська космічна сила – «Я дух, дух вічності, матерії, я мускули / передосвітні» – задає шалений темп Всесвіту («Мільйони сонцевих систем / вібрують, рвуть і гоготять!»), запліднює його («Тьми-тем тіл, часток неспяних самотньо забриніло: / скоріш, скоріш / одне з одним / орбітно-плавко у падім, / скоріш!»), художньо інтерпретується в циклі в смислових полюсах «метафізичне – суспільне», виступаючи як незримий диригент буття («Ти перед всім світом руки звів, немов перед / пюпітром»), як солярний божественний фалос («Од сонця кожна планета вагітна»), як футуристичний техноморфний Бог-«вічний двигун» («Я дух-рушій, я танк-такт, автомобілів хори, / моторами двигтить мій двір-гараж»), як закон усесвітньої революції («...чужий системам егоїзм. / Там кожен зна свою орбіту, / закон, закон-соціалізм») та її вождь (алюзія на постать В. Леніна – у фразі «В космічному оркестрі / підвладно все одній руці») [471; 153, 155, 157, 160]. В усіх іпостасях Духу (віддалено подібного до Франкового «вічного революціонера» («Гімн»)) у циклі П. Тичини втілено фалологоцентричний ідеал сили, активного руху, перетворювальної енергії. Футуристично-пролетарський космізм поетичного мислення тут ґрунтується на гіперболі – перебільшенні молодості й сили нового чоловіцтва: «Роди нам, земле, юних серцем, / О земле, велетнів роди!» [471; 161]. Представники різних стильових напрямів перших десятиліть ХХ століття обстоюють, як бачимо, маскуліні сенсожиттєві цінності боротьби, руху, сили, гарту, синхронізуючись з «духом часу», з його розбурханою революційною «стихією».

129 Л. Голомб окреслює широку «палітру вогненного» як символу Вічного Руху, Духу, істинного буття, творчості в поезіях Г. Чупринки [89, 133]. Хоча дослідниця й не проводила паралелей, очевидно, що в стихійному натурфілософському пантеїзмі, у пошуку світової Гармонії, передусім як апофеозу Духу й самовивернення, Г. Чупринка та П. Тичина подібні – і не лише схильністю до символістської, чи ширше – модерністської, естетики, а й рисами маскуліної художньої свідомості.

Культ сили як молододі кипучої енергії,¹³⁰ асоціативно зближений з ідеєю революційного «перекроєння» світу (читаємо «Непотрібне пояснення» В. Еллана-Блакитного – «Я самий молодий і самий прекрасний, / І самий сміливий з усіх вас» [125; 79]), ідеологічно зорієнтовує радянську поезію 1930–1940-х років на теми колективної праці та боротьби з ворогами, як у П. Тичини («Капіталізму катехізис, — / не лізь, — не витанцюється. / Життя! природа! фізис! — / оце нам до лица, <...> Нам до лица здоровля, / і творчість, і удар!» («Мудрість, огонь») [471; 251], «Єсть у нас могутні люди, що немов із сталі» («Пісня молодості») [472; 29]), М. Рильського («Нас, молодих, дожида, / Нашої сили! / Мускули – струни...» («Молодь»), «Давай роботу! – Мускули міцні, / Здорове серце! – Працю дай мені!» («34-35»), «Слава силі, що стискає / Міцно зброю бойову» («Слава») [376; 180, 190, 200]). Семіозис мускульної сили та фізичного здоров'я в поезіях такого спрямування не лише актуалізує цінність молодості, а й дозволяє виокреслити образ квазілюдства, своєрідних людей-машин, кіборгів, як би їх назвали сьогодні, вибудуваний на образному симбіозі тіла з металом: «бронзове тіло і серце стальне»¹³¹ (М. Рильський «Молодь»), «...бажання моє <...> щоб усі ми залізни були, / з золотими очима – вперед» (В. Сосюра «Україно моя»).

Культивується сила й у неоромантичній поезії Празької школи, передусім Є. Маланюка, О. Ольжича, – як складова ідеалу воїна минулого та сучасного борця, а також інших поетів зарубіжжя доволі широкого стильового діапазону. «Гожість труду» «в сил напрузі» піднесена в сонеті «У робітні» О. Тарнавського, де синтезовано реалістичний план фізичних зусиль трударів, їхнього «нестримного гону», «нестримної міці» та метафізичний план деміургії, що «будує світ, немов споруду» [459; 245]. Домінанта сили, маскулінної снаги в образі «всесильного» деміурга – творця камінного світу в «Малій легенді» Б. Рубчака – у виразнена асоціативним «ланцюгом» сила –

130 Кореляція молодості й сили, що була артикульована ще в «Золотому гомоні» П. Тичини як знак вітального потенціалу відродженої української державності – «Я – дужий народ, / Я молодий!», у соціалістичній поезії слугує більшовицькій революційній ідеології, однак попри ідейні розбіжності вітлює маскулінний сенсожиттєвий стимул, помітно активізований у добу визвольних змагань. Декаданс, що передував їй, культивував явно не-маскулінну стратегію слабкості (осмислення її гендерних причин – окрема тема). Ліричний герой ранньої (декадансової) творчості й П. Тичини («Панахидні співи»), і М. Рильського («На білих островах») зізнається у власному безсиллі, усувається від активного життя. Отже, творчість цих митців відбиває: а) метаморфозу художньої свідомості під тиском суспільних зрушень; б) процес маскулінізації суспільної (й індивідуальної) свідомості в другому десятилітті ХХ століття як наслідок (або й причину) зламу старої й утворення нової культурної парадигми.

131 Епітет «сталевий» у поезіях «одотворців» 1930–1940-х років, зокрема і М. Рильського, ясно, корелює з прізвиськом Й. Сталіна. У М. Рильського вся країна Рад, «сталіна країна більшовицька» («Слава»), нагадує «сталевий журавлиний ключ» («Журавлі»); у П. Тичини «міст із сталі» єдває нації («Чуття єдиної родини»), народ «у весь у сталі, у сталевоброві» («Мій народ»). Водночас образа асоціація сили й заліза, криці, сталі доволі усталена й часто оприявнюється в маскулінному поетичному мисленні різних епох (як-от: «...важке залізо тіл / І крицеві холодні леза-душі» (О. Ольжич «Ганнібал в Італії») [330; 68]).

твердість – камінь,¹³² конгруентна душевній нечулості й безживності («наче льодом, каменем зашерхли поля») [391; 10]. Його образ, наснажений архетипом Страшного Батька, відтінено материнським архетипним образом жінки-води – життєдайної сили. «Вода й камінь точить» – така «мораль» «Малої легенди», отже, «всесильна» маскулітність без жіночого начала губить світ. Утвердження компліментарності, збалансованості маскулітного й фемінітного в ієрогамному «сюжеті» Б. Рубчака референтне змінам у західній гендерній культурі другої половини ХХ століття, по-своєму характерне для творчої атмосфери Нью-Йоркської групи, представники якої схильні синтезувати маскулітні й фемінітні творчі стратегії.

Молодеча снага перекроювати світ, екстрапольована на нестримне буяння весни, піднесена вже без деміургійної метафізики в поезії І. Драча «Протуберанці серця»:

Ми чорні гори перегорнем,
 Ми вдарим серцем в мур зажур,
 Ми розквітаємося з горем <...> .
 Летить прокльон в зимовий сон –
 Ми розкутураєм в двобої
 Людський граніт, людський гудрон
 Багряним громом сили тої [124; 43].

Силова інтервенція у світ імплементована в мотивах побиття (вдарим, розкутураєм в двобої), помсти (розквітаємося), у вираженні гніву (прокльон), що реалізують маскулітну агресивну стратегію боротьби. Її увиразнюють концептосфери зброї («травень <...> бомбить зелено»), насильства («тортури»), психологема самозвеличення шляхом гіперболізації власної сили й могуті, масштабу світових перетворень. Наративна форма колективного Ми підкреслює солідаризацію зі спільнотою: значно легше продемонструвати силу гурту, ніж окремого індивіда.

У циклі Ю. Буряка «Весняний оркестр» культ сили екстрапольовано на природне явище – звільнення ріки від льоду, що асоціативно корелює з мотивом боротьби за свободу: «Ріка напружилась від натиску води, / Чекає ніч на грому грізні скреси» («Клавір»). Семіозис звияжної боротьби за визволення актуалізовано через епітети зі значенням сили, могуті («могутньою [рікою]»), «грізні [скреси]»), а також через історичну алюзію на козацьку історію, тісно пов'язану з Дніпром («І Базавлук, і Вовча, й Чортмлик / Ще пам'ятають

132 Концепт каменя поширений у ліриці Б. Рубчака, починаючи ще від дебютної збірки «Камінний сад» (1956). Дзен-буддиську метафору «камінного саду» на позначення процесу зродження ідеї помічає в ній О. Астаф'єв. Образний план «Малої легенди» прояснюють його слова про «архаїчний, породжений народною космогонією зміст» каменя як унаочнення сили, ваги й твердості, посилення його чудодійної сили в поєднанні з водою, хоч вони й сказані з приводу інших текстів митця [21; 30].

вольницю козачу»). Мотив руйнації – як наслідку застосування сили – репрезентовано в циклі в картині розмивання берегів скреслою рікою: «Вода змела і змила все, що вдень / Було пейзажем...» («Скрипки»). «Двобій» ріки і льоду художньо втілено в експресивній метафоричній картині, у якій акцентовані фізична напруга, титанічні зусилля борців: «Щосили видираючись на міст, / Як бик – із криги видимала роги: / То з льоду нагромаджені пороги / Із вод весняних на ніч підвелись» («Скрипки») [532; 866].

Концептуалізація сили як сенсожиттєвого стимулу зумовлює в маскулінному поетичному мисленні й рефлексію *безсилля*, що постає рівнозначним життєвій поразці. Конгруентні безсиллю скептицизм, утому, нудьгу й зневіру помічали як радянські, так і зарубіжні критики в поезії Є. Плужника [386; 286]. Ліричний герой його поезії «Долі моєї ціна...», констатує брак сили, якої – «шклянка насіння», прагне (смертного) упокоєння. Аналогічні безсиллю – мовчання, тихість – означають самоусування з життєвого кону («Тихий я <...> / Відчинив я осені господу! / Мертвий я» («Майже рік сиджу...»)) [357; 154] та водночас утечу з-перед очей суспільного «авангарду», ворожого до особи, яка «не з ним» («Я тихенький, тихенький, Тихіш од трави...» («Галілей»)) [357; 166]). Стан утоми – ключовий у ліриці Є. Плужника – породжений фізичним і моральним безсиллям (втрутитися у вихор соціальних перетворень, зупинити чи змінити його напрям, знайти своє місце в ньому, елементарно – вижити), а також кардинальною незгодою з мутацією людини пореволюційної доби.¹³³

У поезіях М. Ореста «Бачу голе і пустельне поле...», «Вгорнулись парки і сади...», «Поблід звичайний день...» та ін. у розвитку мотивів утоми (знак безсилля), проминальності, безслідного зникнення переважно через похмурий, безрадісний пейзаж символічно закодовано психічний стан усуненої від активного життя людини – Аніма Еггана гнаного сталінськими репресіями поета [341; 6]. У маскулінній техніці письма безсилля, ганебне для маскуліного характеру, закамуйльоване екстраполяцією на осінню згасаючу природу, екстеріорним (відстороненим) характером рефлексії (поетика осені при-

133 Імовірно, у ситуації Є. Плужника особистісні передчування смерті (через невиліковну хворобу), виплеснуті в широкому спектрі його поезій, зрезонували з психоситуацією колоніально ураженої національної маскулінності, частково спожитої та викинутої за борт більшовицькою революцією як сильнішим Іншим. Уже не в ситуації боротьби, а приреченими на безвісню й безславу смерть постають шерги безіменних українських чоловіків («Уночі його вели на розстріл...»), «Сідало сонце...», «Впало – ставай до стінки!...», «А він молодий-молодий...», «Зціпив зуби...»). У цих шергах – і ліричне Я («Це снилось?..»). «Загубився селянський син, – / Відробив» («Ще в полон не брали тоді...») – емблематичний образ українського чоловіцтва, яке прогало на перегонах історії. Ліричний герой Є. Плужника вже таврований поразкою, тому безсильний, водночас уражений надсильним болем, який складно раціоналізувати й тим більше потамувати, бо він – надпсихічний. Апофеоз цього болю – поема «Галілей». Депресивний психокомплекс, відбитий у ліриці Є. Плужника, синхронізований у ширшому, аніж національний, масштабі гуманістичної кризи після Першої світової війни, коли з'ясувалося, що індивідуальний героїзм як сенсожиттєвий вектор маскулінності деактуалізовано.

таманна ліриці Є. Плужника, М. Ореста, М. Рильського, Б. Лепкого, а також поетів символістсько-декадентського табору).

Діалектика сили й безсилля – в епіцентрі ліричного сюжету балади В. Лучука «Жива вода»: випробування, яке долає ліричний герой, – «непереносна спрага» пустелі, безводдя – вимагає граничного напруження сил, яких не багато: «Всі сили – як тятива. / М'язи скручені в джгут <...> / Повз... доповз: не пропав! / – безсиллям останніх зусиль – / до джерела припав – / пив / синь...» [267; 203]. Подолання труднощів, власної слабкості постає для ліричного героя балади сенсожиттєвим стимулом, утверджує його успішність, його маскулінний потенціал. Отож психогендерна шкала «сила – безсилля» під різним ідейним кутом утілена в українській ліриці ХХ століття, де на формат її вираження вплинули як індивідуальні психічні, так і культурні фактори, зокрема агресивна соціалістична ідеологія. Концепт маскулінної сили, корелюючись із семантикою молодості, фізичної міці, войовничості, праці, свободи, активує в полі художнього тексту батьківський ідеал і снінівське самовизначення щодо нього ліричного Я, що залежно від обраної ним (роз)ідентифікаційної політики оприявнює його сенсожиттєві орієнтири.

Інструментальність маскулінної сенсожиттєвої стратегії, націленої на перетворення світу, реалізована, як відомо, у *маскулінній практиці*, тобто роботі, яку традиційно в українській культурі виконують чоловіки (передусім завдяки своїй фізичній потужності). Відображення цієї практики в ліриці маркує маскулінну стратегію втілення сенсожиттєвої парадигми. У присвяченій Л. Мосендзові поезії О. Ольжича відчувається транспоноване в історичну площину захоплення невибагливими чоловічими заняттями: «“ – Ми жали хліб. Ми вигадали млин. / Ми знали мідь. Ми завжди воювали”». Вони випрозорюють сенс життя та смерті: «“ – Мене забито в чесному бою. / Поховано дбайливою сім'єю...”» («Поважна мова...») [330; 33]. Ліричний герой поезії В. Голобородька «Іноді думки невеселі огорнуть» позбавлений можливості виконувати чоловічу роботу через утрачену руку (концепт власних рук – один з ключових у рефлексії ліричного героя потенціалу своїх сили та вправності): «“Руче, руче, утрачена руче, / Що без тебе я мушу робити?”». Утрата сили й інструментальної потенції прирівняна в поезії до чоловічого сексуального безсилля, адже герой «не погладить волосся хаті», як жінці, «не виліпить» «братиків» «гличикам рудобоким», тобто не зродить дітей, виключає його з гомосоціальної спільноти чоловіків, бо «нічим стиснути праву руку» сусіду Миколі, зрештою, ставить під сумнів сенс подальшого життя. Герой міркує: «“Не кидатися ж головою з кручі, / треба якось і далі жити...”» [86; 40]. У цій поезії В. Голобородька з великим ступенем ліричної відвертості оприявнена кореляція маскулінної трудової і сексуальної практики в їхньому зв'язку із сенсожиттєвим стимулом контролю над світом.

Культивація сили в маскулінному психотипі вмотивовує наративізацію в ліриці досвіду, пов'язаного із «силовими» ремеслами, передусім ковальством.¹³⁴ У фольклорних текстах в образах ковалів утілено маскулінний ідеал фізичної сили. У поезії Б. Рубчака «Коваль» володар цього ремесла «зароди з горнила золоті виймає», надаючи форми залізу відповідно до прототипу, тобто постає в ролі творця-деміурга, так, як і поет щодо сказаного ним слова. Піднесено до творчого, материнського репродуктивного таїнства гончарну роботу в третій поезії циклу «Яничари» С. Вишенського: із «кола збігів» «прокидається зернина центру», з якої «виникає простір квітки» і «настає свято виверження волі – / переселення кольору в ніщо». Недаремно порівняння амфори (гончарного витвору) з «чоловіком, котрий замолоду зіграв жіночу роль / і не може забути», увиразнює ідею сотворіння руками (!) краси, здобуття влади над «життям і смертю» своїх виробів, транслює маскулінну заздрість до материнства. Ремесло шевця дає можливість ліричному герою поезії В. Лучука «Старий мотив» не лише виявити вправність і силу, а й «втєкти з дому» – «від лементу дітей і жінчиного воркотання», усамітнитися в «чоловічому світі» майстерні: «Він втік до клуні, взявши причандалля – / копито, молоток і всякі інші речі. / Зітхнув полегшено, вмовившись на пень, / і забиває штифти у підметки» [267; 110]. Косіння, яке потребує сили, тамує деструктивні бажання, концептуалізується в низці поезій Т. Мельничука, наприклад: «Косив. Отак ось! Від плеча. / А ліва все вперед ішла... / Вмирають трави – а мовчать» («Косив...»), В. Герасим'юка: «Розвиднювалось. Ми пішли косити / За грунь» («Ранкова пастораль»).

Мисливський та рибальський промисли актуалізуються в маскулінній ліричній свідомості в автологічному та металогічному смислах, адже ці заняття потребують сміливості, спритності, вправності, задовольняють маскулінну амбіцію оволодіння природою. Полісмисловими постають мотиви мисливства й рибальства в поезії М. Рильського. У його поезії різних років (поема «На узліссі», «Рибальські сонети», «З мисливської сюїти», «Мандрівка в молодість», «Плесо», «По слідах» та ін.) ці види дозвілля асоціюються із задоволенням: передусім відпочинком на лоні природи, де азарт полювання поєднується з любов'ю до всього живого, усамітненням цілковитим або в комфортному колі друзів-чоловіків, віднайденням душевної гармонії, ностальгійним спогадом про давні часи. Ліричний герой М. Рильського час-

134 Силіві ремесла не вписуються у фемінінний життєвий профіль, тому й у фемінінній ліричній свідомості практично не фігурують. Натомість (як поведінкове, побутове тло життя героїні та в ширшому символічному сенсі) омовлюється досвід (вишиття, рукоділля («І загублені голки шукаєш, аби вишити білим по білим / Білий світ на холодному вітрі», «Вишиваю серветку синім по білому» (Н. Степула «Сім голок») [434; 57, 60]), кулінарії («Ми готуєм нині піцу / І тремо на терку сир. / <...> Потім робим плячок з тіста. <...> Нарізаємо помати» і т.д. (Л. Скірда – назва за наведеним рядком) [418; 59]).

то транслює особисто пережиту насолоду від полювання, рефлексує її особливу естетику (навіть за соцреалістичних обмежень знаходить оптимальний ракурс її втілення).¹³⁵ Подібно сприймає полювання й ліричний герой «Мисливської елегії» В. Підпалога.

У мініатюрі В. Базилевського «Культбаби наливний жовток...» ескізно передано рибальський азарт: «проти хвилі поплавок, / немов самотній вершник скаче...» [25; 421], – у порівнянні поплавка з вершником корелюються мотиви рибальства й військового випробування, елементом якого часто була кінна їзда. Затягтим рибалкою був В. Свідзінський, що відображено в його окремих текстах. Ризиком, застосуванням сили, зброї ситуація полювання нагадує війну, боротьбу, тому дає виплеск агресії, задовольняє бажання підкорити світ, присвоїти його ресурси. Ситуація полювання в символічному (і гендерно-психологічному) сенсі віддзеркалена в однойменній поезії Р. Лубківського: необхідна умова смертельного випробування – ризик – забезпечена протистоянням мисливців і звіра («Хитрий звір од вечора до рання / Водить їх, жене на манівці»). Складність полювання підкреслена деталізацією мисливських невдач («Не один даремно вдарив постріл, / Не один зламався вірний лук») і необхідних мисливських (маскулінних) якостей («Тут потрібно мати око гостре, / Тут потрібно мати гострий слух!»). Символічний смисл мотиву полювання в цій поезії в тому, що звір – у серці самого мисливця, тому його протистояння – із собою: «...на вістря серце настромивши, / Туго натягаю тятиву...» [532; 679–680]. Видається, що «боротьба із собою», добровільне смертельне випробування себе, репресія власних порухів та імпульсів, що суперечать ідеалу гегемонної маскулінності, виступають сенсожиттєвими стимулами в маскулінній (ліричній) свідомості.

Спорт у маскулінному психотипі, як і полювання, постає ерзацом боротьби, дає насолоду від застосування сили, активного руху, від реалізації амбіцій, агресивних імпульсів у ситуації випробування, змагання.¹³⁶ У ліриці *спорт* нечасто є предметом ліричної рефлексії, однак концептосфера спорту подеколи використана, зокрема, як метафоричний референт, переважно в

135 М. Рильський був свідомий того, що його хобі не вписується в образ пролетарського письменника. У першій половині 1920-х років він вже «відбивався» від критиків за «втечу від сучасності, гедоністично-епікурейське сприймання світу» [386; 63], зокрема й «буржуазну» любов до рибалки: «Той класичизмом очі коле, / А той рибальством допіка» («Сашко») [375; 274].

136 Потреба чоловіків в активному, силовому спорті, як, власне, і в інших рухливих, силових життєвих практиках, умотивована фізіологічно, адже «гормон агресії» тестостерон «згорає» під час активних фізичних тренувань [627; 104 – 105]. Невисокий відсоток жінок, які полюбляють активний спорт, також реалізують «надлишок» «чоловічих» гормонів. Загалом з фемінінного погляду спорт слугує вітальним шлям здоров'я, збереження молодості й краси. На думку В. Франкла, спорт створює необхідну для наповнення життя сенсом напругу, тому культивується в суспільстві «споживання» з його заниженими вимогами до особистості як компенсація повноти життєвої реалізації [505; 65]. З міркувань ученого видно, що напруга, як і її джерело – випробування, є дефіцитом у малоконфліктному суспільстві саме для чоловіка, який досягає потрібного «рівня напруги» не лише спортом, а також, як уточнює В. Франкл, худіганством, алкоголем, наркоманією [505; 65].

маскулінній техніці письма.¹³⁷ Так, у поезії В. Кашки «Чоловік у спортивному костюмі» в ситуації спортивної гри, сконцентрованої в рефрені «...ганяймо, ганяймо, ганяймо м'ячі», символічно виражено спосіб життя чоловіків, де безтурботна гра «рятує» від страху зникості, швидкоплинності життя.¹³⁸ В «Елегії шістдесятих» Ю. Андруховича концептуалізовано образ м'яча – атрибута хлоп'ячої гри: ліричний наратор ностальгує за добою дитинства, що припало на шістдесяті, реставрує атмосферу тих років – пісні популярного Р. Лоретті, оптимізм нової космічної ери, її піднесення в поезії шістдесятників – недаремно в «елегії» м'яч аналогізується із сонцем. У поезії «Футбол на монастирському подвір'ї» Ю. Андруховича схематично накреслена ситуація гри в м'яч та психічне напруження ліричного героя-гравця: «...і невблаганний м'яч / між двох воріт, і піт, і сухо в роті», «Літає м'яч! Проте його немає, / мов не було. Лише гарячий згусток / живих секунд» [13; 78 – 79], однак основний смисловий акцент зроблено на топі старого монастирського подвір'я як уособлення плинного й водночас зупиненого часу. Видається, що, як і в поезії В. Кашки, гра в м'яч у поезії Ю. Андруховича є не цілком ефективним способом «відволіктися» від екзистенційних переживань. Атрибути футбольної гри (гол, фінальний свисток) екстраполюються в сенсожиттєву площину в поезії Д. Лазуткіна «Це ніяка не потреба...» у сенсі життєвого здобутку та закінчення життя відповідно: «У футбольній сітці – кілька збитих літаків / у розрідженому повітрі – / захриплий осінній / фінальний свисток / все» [252; 90 – 91]. Картина футбольної гри, символічно піднесена до сповненого випробування на міцність буття людини, – в епіцентрі «Балади про офсайд» О. Забужко: історія гри (життя) форварда (непересічної особистості), який бив, «як Бог», у якого «спітнілі крила рвались крізь футболку», бо він утілював ідеал чоловічої сили («Йшов – як голіруч ідуть на вовка, / Йшов – як орач: лишалась борозна, / За ним уже із ніг збивались трое...») [150; 31], закінчилася поразкою – промахом у ворота (життєвим промахом), який тут-таки

137 Проблемі спорту в літературі присвятив увагу Л. Ушкалов в есе «ОЛЕ – ОЛЕ – ОЛЕ – ОЛЕ! Література і футбол». Він зауважив «футбольні» мотиви в поезіях М. Йогансена («Ах життя моє – кругле, як м'яч, / Пружне й палоче – як любов...»), у циклі Б.-І. Антонича «Бронзові м'язи» («Повнад гуркотливе грише / кулі срібний диск / й має м'яко м'яч, / Ми не знаємо невдач»), згадав про намір Ю. Смолича та М. Йогансена наприкінці 1920-х організувати письменницьку футбольну команду й про реалізацію цього наміру не так давно С. Жаданом [491; 51 – 57]. Захоплення спортом у 1910–1920-х роках минулого століття було в новинку, як і індустріалізація, тому привертало увагу молодих поетів. Серед них, звичайно, і М. Семенко – «настрій думок футбольний» ліричного героя «Еротези» метафорично виражає його молодечий азарт. Футбольний бум в пізню добу СРСР, що привів у спорт не одне покоління юнаків, віддуює її у творчості дев'яностників, які не приходять юнацьких захоплень. Футбольну «манію» цього покоління віддзеркалено в окремих епізодах роману С. Жадана «Ворошиловград», а також у антологіях «Письменики про футбол. Літературна збірка України» (2011), «Тотальний футбол» (2012).

138 У ситуації, лірично пережитій у поезії В. Кашки, де «ганяють м'ячі» покоління дідів, синів та онуків, експліковано ще й маскулінну тенденцію вибудовувати гомосоціальне середовище, маскулінну ідентифікацію через спортивну діяльність. Таку функцію спорту, спортивних ігор у психіці чоловіків помітив і М. Месснер [294; 223].

був освістаний. Отже, ситуація спортивної гри, змагання художньо осмислена в ліриці зазвичай у металогічній проекції на людське життя. Більш запотребована спортивна атрибутика маскулінною технікою письма в силу проблематизації випробування в маскулінному психотипі, актуалізації спорту як маскулінної життєвої практики.

Ознакою маскулінного поетичного мислення є *драматизація пошуку життєвого сенсу*, зумовлена неочевидністю «результатів» життя (унаслідок неможливої репродуктивності), необхідністю «доводити» маскулінність, зокрема й відмовою від комунікативних, родинних, душевних цінностей. Проблема життєвого призначення – маскулінна проблема: турбота про родину, дітей як «недостатньо маскуліна» мета відсувається на другий план, натомість пріоритетним є утвердження маскулінного потенціалу в позаприватному просторі, що потребує зусиль і не завжди увінчується успіхом. У поезії Ю. Липи проблема усвідомлення життєвого призначення скоординована з батьківським Божим законом: «Коли прийшла пора і ти дозрів / У муках днів, у боротьбі з собою, / <...> В одній хвилині з'явиться тобі / Твоє призначення земне і зміст», а «неупізнавання» життєвого призначення перекреслює сенс життя – «Ти ще не жив, і ще не вартий вмерти» («Призначення») [263; 12]. Індивідуальна сенсожиттєва розгубленість прихована за екстеріорною рефлексією неунікненної смертності людей («Просіваються люди, / Просівається час, / Так було і так буде / На землі після нас» (Л. Талалай «Просівання»)), стирання слідів їхніх звершень («Слід залишав і думав: наповічно, / але вода йшла йому навстрічно» (П. Мовчан «Безмежжя»)). Загалом зізнання в провалі життєвого покликання рівнозначне поразці, визнанню слабкості, імпотенції,¹³⁹ тому цензуроване в маскулінному психотипі, однак сублимативна, компенсаторна функція поетичної творчості допускає обережну нарративізацію таких смислів.

В українській ліриці 1970–1980-х років сенсожиттєва розгубленість оприявлена в *мотивах непотрібності, знудженості, безсенсовості, безвиході*.¹⁴⁰ У поезії В. Кашки «Позавчора зацвів на вікні амариліс...» відсутність натхнення (що означене тут через метафору плавби, асоціативно пов'язану з чоловічим досвідом, – «Мені не пливлося – сушив собі весла») маркує творчу (і сенсожиттєву) кризу ліричного героя, від якої не рятує і чаювання з дру-

139 «Утеча» в спорт, у мандри, у сексуальний і психотропний екстаз камуфлює дефіцит життєвого сенсу, отже, «рятує» маскулінну психіку від сенсожиттєвого «коллапсу».

140 В. Франкл пов'язав сенсожиттєву розгубленість з екзистенційним вакуумом – відчуттям внутрішньої порожнечі, самовтрати. Однією з причин такого самопочування, на його думку, є редуцціонізм – зведення особи до простішої, ніж вона є, субстанції, що виявляється в її (особи) оречевленні та деперсоналізації [505; 47]. У 1970–1980-ті роки, у «час безнадійної стагнації» (М. Слабошпицький), редуцціонізм особистості виразно відчувався, особливо на тлі гуманістичного прориву шістдесятних, що позначилося на настроях лірики цієї доби. Т. Гундорова характеризує тип лузера-героя сучасної прози, зокрема, 1990–2000-років [108; 190]. Його поява видається цілком закономірною в (пост)колоніальному культурному горизонті кінця XX століття.

гом (чоловіча солідарність, долання проблем у гомосоціальному середовищі властиві маскулінному психотипу). В актуалізованій у поезії ситуації обидва приятелі, збавляючи час у мовчанні, страждають від власної непотрібності, засвідченої бажанням «зацвісти колись на чиемусь вікні». Нудьгу, безвихідь переживає ліричний наратор поезії Т. Федюка, констатуючи, зокрема, «Мистецтво жити – таке мистецтво, яке ніколи / Не може бути ані успішним, ні зрозумілим» («Купити клітку...»). Відчуття власної зникомості, «утрачання» життя артикулюється в його поезії «Пам'яті»: «Втікає життя. Залишилося десь по коліно». Розчарування ліричного наратора у власному життєвому призначенні підкреслене не лише незатишним зимовим пейзажем («У Києві сніг, безнадія, бездомні будинки і Щорс»), а й прихованою тугою за «завзятою війною і відвагою», яка наповнила б життя сенсом [497; 29]. У поезії Т. Федюка «Зима не скінчиться уже ніколи...» мотив життєвої поразки («слід пораненого лиса») відтінено відчуттям завмерлого (замерзлого) часу. Як і в поезії В. Кашки, переживання нудьги ліричного героя Т. Федюка виражене через концептуалізацію побуту, одноманітних занять («марки збирати чи годувати зажерливих гупій» [497; 37]), статичного простору дому, що карбує дефіцит маскулічних сенсожиттєвих стимулів. У поезії «Із натовпу повернення нема...» він транслюється відкрито: «Життя, яке пропив або прочовгав, / тепер не має значення» [497; 94]. Життєва криза ліричного героя підкреслена його самотністю і непотрібністю в натовпі, утратою того, що любив. Навіть перспектива смерті не позбавляє його відчуття сенсожиттєвої безвиході.

Переживає знуджену бездіяльність і ліричний герой поезій П. Гірника («Лузати час, дивитися кіно, / Якийсь там уряд лаяти в крамниці» («Маленьке місто. Вулиця сумна...»)), В. Олейка («нудишся / ницієш / ницієш – тихо й неквапом / квартою жовчі / наповнюєш форму і суть / що тобі в душу / талан чи талант твій накрапав» («Плитшає пам'ять...»)).¹⁴¹ Життєва безперспективність, брак поля для маскуліної самореалізації компенсуються гастрономічним задоволенням в іронічній мініатюрі І. Козаченка: «Борщ золотий / шовкове сало / і часнику слонова кість – / це в нас було, / це й ще зосталось – / хай кожне добре попоїсть» [215; 80]. До слова, таку компенсацію маскулінного сенсожиттєвого «дефіциту» спостерегла С. Павличко в колоніальній українській літературі минулого століття [343; 505 – 525]. Самоіронічно констатується маскулінна сенсожиттєва проблема в поезії О. Ірванця «З циклу “Midlife crisis”»: «Ніби ж і сам не зовсім мудака / й друзі – не мудаки / все що збулось – збулося не так / з точністю до навпаки» [183; 72]. Як і в попередніх текстах, у цій поезії туга за втраченим сенсом життя метафорично виражена через код випробування: так, у метафорі «кінь твій копита стоптав»,

141 В апелії до пам'яті зрушити «сю брилу бетонну / щоб нагадати / реліктовий кодір вітрил» у поезії В. Олейка віднайдення сенсу життя пов'язано з морським випробуванням, на який зроблено натяк у метонімічному образі вітрил.

семантично референтній досвіді вершника-воїна, експліковано ідею втрати маскулітного потенціалу – «втисячне втратити шанс». Розгортання в ліриці вказаного періоду мотивів, змістовно пов'язаних із сенсожиттєвою поразкою, зумовлено не в останню чергу тривалою колоніальною ситуацією, суспільно-політичним «застоем». Водночас проблематизація сенсу життя, негативні переживання з приводу проваленої життєвої мети, що підспудно провокують і знижену оцінку власного маскулітного потенціалу, характеризують маскулітну стратегію художнього осмислення перспектив життя і смерті.

5.3. Маскулітні / фемінітні особливості ліричної рецепції творчості як актуального сенсожиттєвого стимулу¹⁴²

Секрети творчості – як богонатхненності й мімезису, як неврозу й ідеології – намагалися розкрити протягом століть найвидатніші філософи й мислителі (Платон, Г.-В.-Ф. Гегель, Ф. Шиллер, Н. Бердяєв, І. Франко, З. Фройд та ін.). В осягненні феномену творчості враховано релігійний, і психічний, і суспільний, і морально-етичний, і естетично-культурний аспекти. Однак досі залишається «за кадром» гендерний аспект творчості: не так у сенсі оцінки творчого суб'єкта та його художнього продукту за критерієм статі,¹⁴³ як у плані рефлексії поетами власного креативного акту, цілей, ролі, місця в особистому житті їхньої творчості.¹⁴⁴ Іншими словами, у розгляді української лірики ХХ ст. виявляються цілком відмінні моделі сприйняття, оцінки власної креативності ліричного суб'єкта як складової його Я-концепції, що диференціюються як маскулітні / фемінітні. Гендерні відмінності рефлексії власної творчості в ліриці зумовлені не так психічними особливостями митців,¹⁴⁵ як гендерною культурою, отже, залежать від стереотипів щодо значущості

142 Питання, розглянуті в цьому розділі, апробовані в статті [552].

143 Здобутки зарубіжної та вітчизняної феміністичної критики вичерпно висвітлюють тенденційність сприйняття жіночої творчості, відсутності в патріархальній культурі на маргінесі – у «пушу» (Е. Шовалтер), у «гетто» (М. Арбатова), і пріоритетність чоловічої творчості як канонотвірної.

144 У дисертації Л. Артеменко «Дискурс митця і мистецтва в українській поезії ХХ ст.» (2016) серед синонімічних термінів на позначення лірики, присвяченої темі поета й поезії, обґрунтовано використання терміна «авторрецептивна лірика», визначено її концептуальну, сюжетну, жанрову, імагологічну типологію української лірики ХХ ст. такого змісту [18].

145 Питання гендерно-психологічних передумов творчої діяльності ще не з'ясоване. Можна припустити, що самореалізація в ліриці менш властива чоловікам маскулітного фенотипу, які «ближче» до ресурсів влади гегемонної маскулітності, тому не знають статоворольового конфлікту й не потребують сублимації. Про таке опосередковано свідчить і розрізнення в гендерних студіях психічних, мовленнєвих характеристик «типових чоловіків» та «представників світу мистецтва, поезії», гендерні ознаки яких не чіткі [367; 247]. За філософською концепцією В. Розанова, мистецьку реалізацію зумовлює брак сексуальності, отже, фенотипічна «нейтральність». Нечасто стають поетесами й фемінітні жінки, бо гендерні ролі, суголосні їхньому фенотипу, не сумісні з виходом у позаприватну сферу літератури. На це «наважуються» жінки, яким, імовірно, не бракує маскулітних якостей. Крім того, «жіночу мову» ще слід відрізнити з «універсального» «чоловічого письма» (В. Вульф, Г. Сіксу). Коли це не вдається, жінка-творець ризикує викривити власну гендерну ідентичність у тексті.

поетичного мистецтва в суспільстві, щодо відповідності його жіночій / чоловічій ролі. Протягом ХХ та на початку ХХІ століття ці стереотипи зазнали кардинальних змін, які позначилися й на маскулінній / фемінінній стратегіях рефлексії власної творчості в ліриці.

Очевидна девальвація «престижу» поетичної творчості в останні десятиліття пов'язана зі знеціненням її впливу на суспільство, а також статусу поета-напередовця.¹⁴⁶ Якщо «престижність» поезії раніше приваблювала чоловіків, віддзеркалюючись у стереотипі про поезію як «нежіночу справу», то переоцінка ролі поезії за останні десятиліття фактично вирівняла «права» статей, якщо не призвела до переваги жіноцтва в цій царині, зумовлюючи формування альтернативного стереотипу – знецінення літературної творчості як негідного заняття для «справжнього» чоловіка¹⁴⁷ – будімо вірші пишуть лише маргінали-невдахи. Водночас заняття жінки творчістю – невідгдане загалом для патріархатної гегемонії – теж негласно засуджується (не лише представниками «сильної» статі!), зокрема в тиражуванні стереотипу про сексуальну невдоволеність, незапобованість поетес. (Зневага до жіночої літературної творчості гостро відрефлексована в статті В. Агеєвої «Хто боїться привида матриархату?» (1999)). Окреслений «парад» гендерних стереотипів щодо літературної творчості віддзеркалений в українській ліриці, яку в цьому аспекті слід розглядати в динаміці – протягом ХХ століття, фіксуючи трансформацію засад: а) художньої концептуалізації поетичної творчості крізь призму її загальнолюдського та національного призначення та б) ідентифікації ліричного суб'єкта себе як поета / поетки на тлі усвідомлення власних творчих завдань.

Концептуалізація поезії як гідного й почесного заняття для людини (передусім чоловіка), громадянина, патріота пріоритетна в маскулінній ліричній свідомості. У перші десятиліття ХХ століття в українській ліриці задекларовано чимало концепцій поезії, адже через «синдром гурткового “месіанства”».

146 Соціальну девальвацію поезії наприкінці радянської та початку пострадянської доби в Україні фіксує М. Рябчук [395: xi – xviii]. О. Забужко зауважила «консервування» в ній національно-романтичного ідеалу поета-борця, «пророка», «нашітворюця», сформованого ще в ХІХ столітті, чим ризикуване протистояння імперській / тоталітарній владі значно посилювало вплив на суспільну свідомість, заохочувало покладати життя на поетичне-як-громадянське служіння. Учена відзначила й «втрату поетичної правоти» поетами 1990-х, які в посттоталітарній ревізії цінностей враз відчудили свою «непотрібність» [149: 35]. Однак поезія як засіб національного відродження, як форма національного служіння актуальна й після розпаду СРСР, хоча «нашітворюча якість» поезії залежить від суспільних настроїв розчарування в другій пол. 1990-х, поч. 2000-х або підйому після 2004 й особливо 2014 року.

147 У гендерології мистецьке обдарування вважається маргінальним в еталоні гегемонної маскулінності, а заняття літературою не входить до переліку «маскуліних» видів діяльності – політики, економіки, воєнної справи [298], [530: 463], бо не дає влади. Філологія й літературна творчість як неприбуткові й непрестижні в пострадянській Україні стали, отже, стрімко фемінізуватися, що призвело до появи «армії» фахових письменниць-філологинь – водночас творців літератури та її критиків. У такій перспективі література, створена чоловіками, перетвориться на «пуцу» чи «гетто», буде усунена на маргінесі, не представлена в каноні, зрештою, неадекватно поцінована й прочитана. Хоча така перспектива й виглядає утопічною.

як висловився І. Дзюба, кожне літературне угруповання було переконане, що тільки воно «знає дорогу до Єрусалима комуністичного мистецтва» [117; 16]. Пролетарська / соцреалістична концепція – поезія як дзеркало реальності, а поет – один з юрби. Її речник – формально дегендеризована, але фактично моделює образ поета-робітника, трударя, борця явно чоловічої статі. Вона імплементована у творах В. Еллана-Блакитного («Вояк і трибун – / Поет робітничих комун...») («Привіт Дем'янові») [125; 110], Д. Загула («Живий поет – не класик, не естет, – / Він дійсний світ одбити в пісні мусить!») («Різні мотиви») [154; 104]). Ця концепція витіснила романтично-декадентські уявлення про творчість (того ж Д. Загула: «Пісня (поезія – Прим. О.Ш.) – голос страждання безмірного, <...> / Відгомін серця сумного») («Пісня – то мрія...») [154; 48]) та про величного духом поета-страдника, чужого юрбі своїми пориваннями до ідеалу («Поет – пророк, Поет – новатор / І вільний мучень життєвий») (Г. Чупринка «Поет») [536; 115]). Соцреалістичну концепцію поезії як безальтернативну вимушений пропагувати у 1930–1940-х роках М. Рильський і обстоювати думку, що поет «не жрець, не вождь, а робітник» («На сонці ясени горять...») і «повинен <...> / З пропорцій мудрого добору / Творити план міцних будов» («Поете, слухай заповіді...») ¹⁴⁸ [376; 30, 221]. До цієї концепції поезії близький у своїй поглядях і П. Тичина. ¹⁴⁹

148 У цій поезії М. Рильського помітний розрив між його колишнім уявленням про високу поезію, тепер зневажливо тавровану як «пожовклий часословець», «мертві та блді / Твої ієрогліфи-тайни», та соціалістичною поезією, що має співати «хвалу вугіллю та руді». В. Агеєва трактує окремі поезії митця 1930–1940-х років як шифри, де за поїрно пролетарським змістом, за тавруванням буржуазного світу приховано душевний спротив [2; 132–133]. Якщо в згаданій поезії «подвійне кодування» для цензорів та для тих, хто зрозуміє, помітне в контрасті вступної настроєвої замальовки та – ні сіло ні вло – риторики плакатної агітки, то, наприклад, у вірші «Лірична затока» самоіронічна характеристика як наївного дивака – «мрійник і поет», «який милується на хмар аркади», – є хитрим маневром, щоб поетично самовиражитися в природній для ліричного хисту спосіб, а потім знову повернутися «до праці, до громади, / До троп твердих, до металевих мет» [375; 185].

149 Ще в поезіях початку 1920-х років, присвячених темі суспільної ролі поезії, П. Тичина таврує «фальшиву естетику, грацію» поетів-«жерців краси», яка романтизувала криваві події революції або відмежовувалася від них («Плюсклим пророкам»); поет, на його думку, має бути близький до народу, неприкрито говорити про його страждання чи перемоги. Так робив він сам – у своїх поезіях ще від збірки «Замість сонетів і октав» переривав ліричний нарагив жаскими сценами голоду, терору. В. Стус у розвідці про феномен П. Тичини неодноразово повторює метафору – митця «наступив собі на горло», вступивши на службу народу (його помилка, на думку дослідника, у тому, що служити водночас народу й державі було в тих умовах не можливо) [442]. «Своїєї країни, свого народу-атома / ви тільки електрони», – утверджено в посланні «Поетам нової формації» П. Тичини, але «атом потрух і постарів», що виправдовує роль поетів як руйнівників старого світу, зокрема й національного – «ви неспроста від України відриваєтесь», а також їхню опозицію інакшодумцям – «зустрічає нові потоки, які від вас відштовхуються» [471; 386]. Водночас митця турбує проблема «збереження себе» в пролетаризованому постреволюційному світі, де можна бути лише його рупором. «Співи» поета, який «вже продався», стають подібними до куль, якими він знищує «ворогів», зокрема поетів-емігрантів – у поезії «Осінь з рухів...» циклу «Харків» їх метафорично репрезентує образ вітру із закордону. У цьому тексті ідеологічні оцінки неоднозначні; наче поети-емігранти й прагнуть повернутися, але деталь «продажності» тих, хто лишився, виявляє внутрішній спротив і презирство автора до них / себе. Ще виразніший конфлікт поета й пролетарського соціуму в поезії «Божевільний вітер...»: заголовковий образ профілюється на alter ego П. Тичини-поета (якщо зв'язати домінування стихії вітру в його ранній ліриці), він – «душі людської пахар», що просить до

Цілком протилежно трактували поетичну творчість неокласики, зокрема й молодий М. Рильський: «Морозе! Ти – душа парнаського співця» [375; 129]. – утверджував він чистоту, незворушну філігранність мистецтва. У поезіях М. Зерова «Pro domo», «Самоозначення», «Аргонавти» наголошено, що справжня поезія з її «рівновагою» і «строгим контуром» не для юрби. В останньому вірші вірцеве для неокласиків «старої творчості додержане вино» протиставлялося сентиментальній «старосвітщині», віджилому народництву, пролетарському примітиву, футуризму. Неокласицистичну «планку» вишуканої мови, художньої збалансованості поезії тримає й М. Орест у своїх не позбавлених дидактизму й моралізаторства віршах на тему «ars poetica», у яких визначено його «нормативну програму творчості», полемічно протиставлену Маланюковій, національно й соціально заангажованим концепціям творчості, а також деструктивній творчій сваволі [214; 14].

У межах літдискусій другої половини 1920-х (СРСР), 1930-х (епіцентр – «Вісник» Д. Донцова в Празі), 1940-х (МУР) оприявлена притаманна маскулінному психотипу стратегія *поетичного суперництва*, яка живиться психічною установкою на лідерство. Вона поширюється й на індивідуальну конфронтацію митців між собою, віддзеркалену в їхніх текстах: Є. Плужник незлісно іронізує з неокласиків («Такі наївні, втішні диваки, / Арбітри метру й еллінського хисту» («Їх меншає...») [357; 242]), М. Семенко кепкує над вітчизняними символістами («Сьогодні вдень мені було так нудно, / ніби до купи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка» («Парикмахер») [409:1; 113]), Є. Маланюк дорікає П. Тичині за зраду його генія («...від кларнета твого – пофарбована дудка зосталась» («Сучасникам») [276; 47]), а І. Римарук, позірно зрікаючись Маланюковою концепцією поезії як боротьби, воліє бездіяльного самоусунення («...з кожним днем милішає мені / післяобідній відпочинок фавна...»), ніж приєднання до безпорадного «тирлиця ревучого страждальців за Вітчизну» («Стилет і стилос – повелось іздавна...» [379; 152]), С. Жадан іронізує над постарілим Ю. Андруховичем («Музика для товстих»), шістдесятниками-кон'юнктуристами («Продажні поети 60-х»). Об'єктом зневаги В. Неборака в поезії «Десять наблизень до лінії обрію» є узагальнений образ «бездарних віршарів» – сучасників ліричного наратора, а І. Андрусика – «вкраїнських поетів»: «плебей пальцями по шклі / виводять рими, рими, рими» (назва за наведеним рядком). Стратегія суперництва й «пвалення» авторитетів, розгорнута в ліриці різних епох: М. Вороного, М. Семенка, О. Влизька, Є. Маланюка, Б. Нечерди, І. Римарука та ін., як і нехтування думкою критиків чи дискутування з нею, зокрема, у поезіях П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, М. Ореста, О. Влизька,

гурту, але його «душоспасительна» ретроградність не потрібна молодому індустріальному суспільству: «Прошли часи, / і ми тебе самого запряжем / не тільки в паруса і млин.— / Згинь! Попанував над нами?» [471; 368].

Г. Чубая, В. Стуса, В. Симоненка, живиться, зокрема, маскулініними батькоборчими пориваннями.¹⁵⁰

Дуже складно уявити аналогічні літературні баталії жінок-поетес¹⁵¹ – передусім через відсутність розробленої традиції (принаймні до 1980-х років), з якою можна було б дискутувати, а також через загальмованість потягу до лідерства у фемінінному фенотипі. Навпаки, постаті колег по перу рефлексуються у фемінінному тексті в модусі приязні й підтримки: так, лірична героїня М. Влад запрошує В. Затулівітра в Карпатські гори, героїня поезії «Друг мій сяде навпроти...» М. Людкевич, не називаючи ліричного персонажа, висловлює своє захоплення його творчістю, Н. Лівницька-Холодна здивовано запитує: «І де ж це така взялась ти?» – «дівчина-вишня» з «піснею на плечі», Ліна Костенко, і тішиться тим, що «такі свої ми». Крім того, маскуліне суперництво, що полягає, зокрема, у незгоді щодо концепції поезії, загострено уявленням про принципову важливість творчості для суспільства й лідерський статус поета. У фемінінній ліричній свідомості значущість поезії применшена, що, як і аутсайдерський статус поетки, знімає підстави для дискусій і суперництва. Почуттям не суперництва, а реваншу часом умотивоване зневаження творчості чоловіків у поезіях жіноцтва останніх десятиліть, ображеного довготривалою патріархатною недооцінкою.

В українській ліриці від другої третини ХХ століття в експлікованих концепціях поезії (уже не програмових, декларативних, як у 1920-х роках, а включених у художню ревізію творчих і сенсожиттєвих завдань наратора) виявляються гендерні ознаки. Маскуліні домінанти наявні в концепціях поезії як боротьби, як креативної потенції (митець – це Творець), як форпосту правди, фемініні – у концепціях творчості як життєствердження (репродуктивності), як самозаглиблення й віднайдення внутрішньої свободи, як утілення Божественного. *Концепція поезії як форми боротьби, опору* в обстоюванні власних ідеалів окреслена, як відомо, ще в ранньому модернізмі (в образі слова-зброї, кричі (Леся Українка¹⁵²), слова-меча (О. Олесь)), включене

150 «Війни» з критикою, зокрема й у художньому форматі, точилися переважно в 20-х та 60 – 70-х роках ХХ ст. У 20-ті нав'язування пролетарської культури, передусім її класового принципу, вело до примитиву й деестетизації, а згодом і до соуреалістичного пресингу, яким певний час опиралися елітарні мистецькі кола. Полемізує з критиками щодо власної творчості, яка не вписується в рамки «нового мистецтва», М. Рильський у поемі «Сашко»; конфлікт, відсутність порозуміння між автором і низькосортною публікою, яка не потребує високого слова, – тема його поезії 1927 року «Пролог до старовинної драми», « – Більше перцю в слово...». В. Сосюра, навпаки, нарікає на недооцінку критиками простоти й широти його поезії й сподівається на ідеологічну підтримку ЦК («Серце», 1930). З початком репресій творчої інтелігенції поетичні дебати щодо мистецтва, як відомо, припинилися й відродилися лише в дисидентській, андеграундівій ліриці (В. Стус, І. Світличний), автори якої відкрито зневажаю позіції радянських критиків чинили опір тоталітарному режиму.

151 Т. Зарівна хіба делікатно ставить під сумнів геніальність Бродського та «решти не менш умильних. / Та менш удатних поетів», що зводиться, за спостереженням нараторки, до тривіальних переживань – «дош надворі, / страх самоти, / сказ уїдливої любові» («Осягнувши методуку...») [155: 32].

152 Фемінінну свідомість у програмовій поезії Лесі Українки «Слово, чому ти не твердая криця...» зраджують відмова ліричної героїні від статусу напередовця – «месники дужі приймуть мою

ному в парадигму неоромантизму [89; 33], що знайшла продовження й в еміграційній поезії – передусім Є. Маланюка, де «стилос» набуває смислу тоді, коли перетворюється на «стилет» («Стилет чи стилос?...», «Напис на книзі віршів»), де треба «грому дужих слів» («Безкровна Муза – нежива...»), а також С. Гординського («Ліра і лук»)¹⁵³. Метафорична кореляція поезія – боротьба оприявнюється в низці його текстів: «Вічний голос, як наказ: твори! / Брязкай міддю, строф загнуждай коні / І, надхненням захлинутий, слів / З дна душі випльовуй чорну рану» («Крик»), «Б'є пульсу гнівного ямбічний маятник» («Глиб») [96; 80, 93]. «Мілітаризованість» поезії опосередковано виявляється й у профілюванні її на смислове поле війни, зброї у текстах О. Влизька («Нам треба пісні – бурі, грому, / Нам треба – **бомбами** слова!» («Поетові»)), М. Бажана («Піднести серце власне вгору / На грановитих **списях рим...**» («Будівлі. Собор»)), П. Филиповича («З старої бронзи **зброю** владних слів / Переливаю радо на вогні» («Я – робітник в майстерні власних слів...»)).

Концепція творчості як необмеженої потенції створювати / перетворювати світ корелює з маскулітною інструментальною інтервенцією, націленою на контроль, привласнення навкідля. В авангардній поезії Г. Шкурупія «виробництво слова» «на фабриках» розуму на кшталт виготовлення інших предметів споживання є претензією на гротескну «індустріальну деміургію» «короля футуроперерій» («Виробництво» [574; 68]), цілком уписану в ідеологічний мейнстрим початку 1920-х. Приблизно в цей час сформульована дуже подібна своєю інструментальною механічністю «математична», програмово-раціональна концепція творчості, її «єдино конструктивний чин» в Маланюковому «L'art poétique», де поет – «мотор», «турбіна», «механік людських мас», «будівничий» словесних аркад, «неустанний хімік слів» – вивершується над загалом як будівельник-творець нового суспільства.¹⁵⁴ Не «виготовлення», але «різьблення» «днів обличчя вірша долотом» у вірші Б.-І. Ан-

зброю» та зізнання у хворобі / безсиллі – «послужи воякам / Краше, ніж служиш ти хворим рукам!» [479; 144]. Однак у позірному самознищенні помітний жест матріарха-Фалічної Матері: героїня Лесі Українки вища від юрби вояків, дає їм зброю (фалічний символ), тобто «робить їх чоловіками», гідними своєї матері-вітчини. Поегеса незрідка звертається до теми власної творчості – переважно в неоромантичній тональності: «слово» має втілювати пасіонарну активність вогню, руху, пориву, «кряти» серце, «вжати, різати, навіть убивати» («Ритми») [479; 191], тобто випромінювати силу й насагу, а не «квилити». Водночас власна поезія має і кордоцентрично-екзистенційний план – це «голос серця», еманация Я: «пісні» плинуть за ліричною героїнею-Офелією («Хотіла б я у плсти за водою...»), як сироти, плакатимуть на могилі героїні-поетки («З пропаших років»).

153 В емігрантській поезії міжвоєнної Європи (празький, варшавський осередки), як відомо, націєконструктивний чин вимагав служіння-боротьби словом за Україну, що часто підкреслено поетикою назв збірок типу «Сагайдак» Ю. Дарагана, «Стилет і стилос» Є. Маланюка, «Суворість» Ю. Липи [363; 7] або у групувань, як-от «Танк».

154 Завдання поета кристалізувати національну свідомість, закладати підвалини державності усвідомлювало чимало «пражан» – Ю. Липа, О. Ольжич, О. Теліга [364], які продовжували «традиції українського героїчного епосу, козацького фольклору, творчості Шевченка, Франка, Лесі Українки, мілітарних пісень Українських Січових Стрільців» «як останні поети-воїни», для яких «боротьба була поетичним натхненням, а поезія – митями справжності на полі честі» [21: 30 – 31].

тонича «Гірке вино» також виказує інструментальні уявлення про поезію. «Монтувати вірші, мов будівлі» закликано поетів у сонеті О. Тарнавського «Формування слова». Процес творчості подібний до будівництва, ремісничої майстерності, вивішений до деміургії, найвищої креативної свободи й у «Магії слів» М. Ореста:

Хочеш стопити слова і одержати форму? Намарне:
Слова наказом ясним форми нові постають!
Слово поета не є подобизна речей недокровна –
Хай виринає воно з віщих душевних глибин!
Будиться в ньому тоді пориваюча владна поту га,
Чар і свобода. Плекаймо радісну магію слів! [331: 141].

Піднесення творчих «чару й свободи» в поезії М. Ореста й загалом рівного Богу поета-деміурга в маскулінній свідомості наближує позицію автора до концепції «богоподібності» митця, який богонатхненно, «свавільно» володає у сфері духу в роботі Н. Бердяєва «Смисл творчості». З концепцією творчості як Божого креативного акту корелює й уявлення про поезію як царину демонічного, наприклад, у С. Гординського («Бодлер»), М. Бажана («Гофманова ніч»¹⁵⁵); маскулінною в них є гіперболізація ролі поета як деміурга, наділеного необмеженою владою.

У фемінінній ліричній свідомості кореляція Божественного та творчого акту інша: поет – не деміург, рівний Богу, а лише «вмістилище» Його креативної потенції, Його «речник».¹⁵⁶ Така позиція транслюється в поезії Г. Паламарчук («Поезія – сфера тонка / і твориться духом. / Вся з дива і острог. / Преображення хвилинные: / як є вона – ти як Бог, / немає – ти просто глина» («Поезія – не в житті...»)), Б. Щавурського («Опісля віршів, теплих і тривких, – / зі столу Божого нікчемних крихт» («Мої євреї»)), І. Андрусяка («Поезія народжується з того, / що випливає з уст Його й луною / між вигини земні перетікає» (на-

155 Маскуліна концепція творчості як дияволяди («пекуча порохня з сандалів сатани») в «Гофмановій ночі» М. Бажана експлікована в картині нічної п'яної («некрофільної») оргії. Вона відбувається в брудному, мертвому підвалі-корчмі («провалля», «яма», «тьма») серед завсідників-аутсайдерів. Поет, як Князь Тьми, «свій власний труп» «гвалтує й мучить», допоки кризь «репнутий череп» із «прірв свідомості» «потворні мрії» й привиди-слова «павуками пухлими й ослизливими» не ляжуть «трупамі» на папір. Екстаз натхнення гіперболізовано як бажаний і страшний виплеск підсвідомого, темної сторони натури поета, його Тіні й протиставлено «денній стороні» його життя з розміреним побутом і шанною оточення. Мотив роздвоєння митця на «денну» і «нічну» іпостасі не новий, однак у М. Бажана (Ю. Лавріненко відчуває в поемі «автобіографічний присмак» [386: 319]) макабрична нічна оргія є *бажаним* садомазохістським танатичним актом (само)знищення, але й єдиною можливою формою повнокровного творчого життя.

156 Поезії західноукраїнської поетки-аматорки П. Плитки-Горицвіт є гімном-молитвою Божественній благодаті, втіленій у поетичному слові: «Сонцесіяйний світе мій... / <...> кличе мене до відмолоди. до Творчості / і краси <...>. ...бо в Мирі Поезії / я маю чимало проблемків, які / умиротворяють творчо», «Моя ти духовна підйома – / Музо-віршодарко... мій ти / Келиху Поетичної Снаги!» [527: 123, 124].

зва за наведеним рядком)). Контамінація маскулінного й фемінінного у тексті І. Драча «Вірші не потрібні нікому...» реалізується в утвердженні душевно-го, духовного примату поезії, у відмові від власної заслуги («Душу вкладай у крапку і кому – / Бог ними [віршами] Вічність пише», «Бог у них душу несе»), але й в аналогізації поетичного Слова з маскулінными цінностями сили, твердості, активності: «Душу вдихай в слово як діло / Таким було Первослово / ... Щоб слово тверділо / Щоб дзвеніло ясноголово» [124; 226].

Концепція поезії як форпосту правди, справедливості, істини відображає маскулінні творчі пріоритети, зокрема роль поета як речника, охоронця (творця) цих цінностей, що дає йому право на дидактизм і моралізаторство, задовольняючи амбітність. Вона в різних варіаціях виокреслюється у творах А. Малишка («Поезія – це діло совісне, / Не грайся нею безпричинно» («Поезія») [277; 460]), Л. Костенко («Не треба думати мізерно...», «Яка різниця – хто куди пішов?»), Б. Щавурського («Жменька елегій до приятеля у Нью-Йорку» («Елегія третя: Трава і Лета»)) та ін. Поезія – це «німе, безпристрасне» пізнання істини в «Ars poetica» Б. Рубчака, а завдання поета – шукати «суть буття», «непрозоре каменя серце» [391; 171], тобто «бачити внутрішнє в речах, незалежне від явища й від його різноманітності» [21; 30].

Поширене в ліриці різних років розуміння *поезії як виплеску душевної енергії, «життя серця», як самозаглиблення й «самооголення», самопізнання, віднайдення внутрішньої свободи* відбиває фемінінні доміанти експресивності, схильності до авторефлексії, інтимності. Уявлення про поезію як живу душевну енергію репрезентоване в ліриці Б. Лепкого («Поезія», «Ні! Я не лізу на котурни» та ін.), Н. Лівницької-Холодної («Народження поезії»), Вадима Лесича («До трактату про поезію»), А. Малишка («Заходять в гості люди...», «Сіре гуся»), Л. Костенко («Страшні слова, коли вони мовчать...»). У ліриці жіночого авторства, що активізувалася з 1970-х, поезія переживається (а не осмислюється) як *потаємно-інтимна душевна царина, терен вільного вияву жіночого ества*: «...залишуся тільки я – / Білим біла мелодія... / Білий вірш само-насолоти <...> бо я голос голій... / Голій голос голосної свободи» (М. Шунь «В день мого 34-ліття») [579; 143]¹⁵⁷, «Вчишся у шпарку очей зазирати, / Але крізь вірші, ніби крізь ґрати. / Серце живе мое вже не дістати. / Прихисток тут і остання криївка. / Біль і вінець!» (О. Зеленчук-Рибарук «Олень не прийде на яблука спати...») [527; 963]. У рефлексіях ліричної героїні Я. Сенчишин поезія, «земля обітована», «захисниця і обручниця», уявляється такою самою потойбічною, позасвідомою «стихією», як смерть або сон: «Сон ховає / за бездонною пазухою / вірші / які клубочками зітхання /

157 Душевне вивільнення в поетичній творчості для М. Шунь, зокрема, релевантне самотності, відмові від любові-материнства як «нормальної» жіночої реалізації («Свобода – твоя лесбіянка наречена / На нікому непотрібність» («В день мого 34-ліття») [579; 142], «Безо свого, / Правда, / Біо-продовження вже... / Ти станеш / Ї [поезії] найгарнішою / В світі / Віршою-квіткою...») ("Модель №...") [579; 8]).

викочуються з неспокійних / вуст / гарячими піщинками/ висипаються / з колиби міцно / стулених повік / <...> я їх не можу / прочитати...» («Затуманений острів...»), «...бачу тебе / за плечима Харона / поезіє / у тьмяному свічаді / фантазії / впізнаю тебе / на блискучих овидах / сьомого неба» («Бачу тебе...») [527; 846, 847]. Поезія – як душевно-творча активність – є «віддушиную» для ліричної нараторки, сферою її «свободи», шляхом єднання із собою.

Творчість-сон «рятує» від реальності ліричного героя поезії Б. Лепкого: «Не голосні мої пісні: / Вони лунають – мов у сні, <...> / У сні про щастя, про любов, / А дійсність – кривда, дійсність – кров» («Мої пісні») [261; 216]. Таке уявлення наратора про творчість мотивується не стратегією самозаглиблення й самопізнання, а спробою опору несприятливій реальності чи втечі від неї, що попри свою «не-маскулінність» була непоодиноким представленою в ранньому українському модернізмі (символізмі, декадансі), зокрема й в циклі «Псалми» П. Карманського. Ескапістсько-наркотичну втечу В. Свідзінського у власну творчість фіксував В. Стус [440; 368], знаючи, напевне, і за собою схильність губити в поетичному світі відчуття реальності.¹⁵⁸ У вірші Л. Кисельова «Дударик» поезія слугує розрадою від життєвих розчарувань, лих, утрат, навіть смерті. Маскулінні засади рефлексії поезії як «утечі» від дійсності, як розради в невдачах, як видно, зумовлені не так зовнішніми, як внутрішніми, психічними «викликами», передусім переживанням провалу в позаприватній сфері.

У фемінінній ліричній свідомості творчість *концептуалізується як любов*, а постать поетки – як особливої, народженої для любові жінки, як у вірші Н. Поклад: «Тебе колись любила поетеса. / <...> такі жінки приходять для любові. / <...> такі жінки сколихують до дна» («Осіннього дощу...») [527; 520]. Ідентифікація ліричної героїні з такою жінкою-поеткою ретранслює, крім того, фемінінну психологему самозамилування. Героїня вірша Н. Стефурак також бачить сутнісну рису жінки-поетки в любові – «яснозорі, сумні сивили... / Без любові вам світ немилій» («Діти божі – земні поетки...») [436; 21]. «Любов і біль – поезії закон!» [39; 109] – солідаризується з такою концепцією і лірична героїня поезії «Листопад» Н. Білоцерківець. Зближення поезії й любові у фемінінному мисленні психічно компенсує конфлікт творчості

158 Наркотична згубність поезії закономірно викликає опір, що знаходить вираження в амбівалентному ставленні до власного поетичного дару ліричного героя Б.-І. Антонича (помітне в метафорах творчого натхнення як сп'яніння та як «удару ножа» («Елегія про перстень молодості»)), О. Веретенченка (ліричний наратор вірша «Знає...» звинувачує поезію, «болочу незлагосну рану», у зруйнованому житті, у подібності її образ до жаданої, але нав'язливої, небезпечної коханки [55; 105]). Ліричний герой В. Герасим'юка сприймає свій дар також неоднозначно – як розраду та як помсту собі самому: «Поезія, порятувала / ти плоть мою не раз, не два. / Ти голову оповивала, / Коли пала ла голова», «Прости, коли говорю: мстива...» («Поезія, порятувала...») [80; 279]. Герметичне письмо В. Герасим'юка дозволяє відчитати в образі поезії смисл материнського архетипу – рятувального й смертоносного. Поезія – «Медєя, що вбиває дітей своїх» – і в поезії І. Римарука «Ми надійшли...» [379; 9]. «Провина», «виразка» – суть поезії у вірші «Захалаєвнина» В. Затулівитра.

й жіночої гендерної ролі, виправдовує «інакшість» жінки-поетки, корелює з рефлексією творчості як саморозкриття, занурення у власні психічні глибини, з тілесним і сексуальним «підтекстом» креативного акту. Концепцію поезії-як-любові доповнює уявлення про поезію як поле душевної «комунікації». Призначення, мета творчості ліричної героїні поезії Г. Світличної «Я так люблю...» – знайти душевного співрозмовника: «Вночі над осіяним аркушем / Хилло замислене лице. / Я знаю, десь на світі є вона – / Душа, якій потрібно це...» [527; 248]. Списаний поезією аркуш – «осіяний» – осіяний душевним теплом, любов'ю ліричної героїні-поетки. «Душа розповивається з турбот» – так твориться магія поетичної творчості в поезії Л. Голоти («Опівночі, коли вже тіло спить...»), що є святом єднання зі світом («...душа – як май: весь світ у ній цвіте!»), інтуїтивно-духовним пізнанням себе («[І] [душі] дитяче, любомудре око / Своїх сяга глибин, своїх висот») [90; 75].

Нерідко процес написання поезії, стан натхнення деперсоналізуються, здобувають *тілесно-сексуальних конотацій*. Фемінінна техніка «писання крізь тіло» (Л. Іррігаре) ґрунтується, як відомо, на стоншенні «переходів» між фізіолого-соматичним та вербалізованим / проскрибованим, що «допускає» у текст поряд з душевними й тілесні порухи. У фемінінній техніці письма поетичне слово безпосередньо дотичне до тілесної екзистенції ліричного Я, «розпросторює», «детериторизує» її: «випуклі сліди слів на тілі» (Г. Крук «Поети не мають статі...»), «між словом і тілом – нікого» (С. Луцишина). Вірші «продовжують» тіло ліричного суб'єкта або мисляться крізь призму деперсоналізованої соматика, підлягаючи сенсорній рецепції, як у К. Хаддад: «від частоти читання вірші стираються / і шкіра їхня обвітряється» («Серце, що розливає себе»). Загроженість власного тіла героїні поезії «передана» її віршам, що теж як «тіла» неубезпечені від руйнації. Квінтесенція «нутрянної» стихії творчості в цьому тексті К. Хаддад: «поезія – це незахищеність, сказав мені ти. / поезія – це ширість, сказала би я...», – репрезентує її в сучасній фемініному ключі як відвертість, оголення, розкриття найпотаємнішого.¹⁵⁹

Маскулінна техніка письма натомість значно продуктивніше (і предметніше) проектує на поезію деперсоналізовані гендерно-тілесні ознаки. Маскулінізація поетичного слова набуває актуальності в межах семіозису фізичної сили, зокрема, у Є. Маланюка: «Важкі та мускулясті стопи / Пру-

159 Сексуальний (сублімативний) смисл творчого акту (ледь не раніше за З. Фрейда) уловила Леся Українка: у її поезії «Як я люблю оці години праці...» спокусник-перелесник, коханець і згубник, уособлює творчий порив, що несе – буквально – насолоду еротичної розрядки – від його слів, промовлених «чаруючої ночі», «все подум'ям займається», а на ранок у героїні – «бліді обличчя і блискучі очі» [479; 253]. У поезії Лесі Українки творчий дар, уподібнений до перелесника або як у вірші «Завітання» – до демонічної «темної постаті» та до ясноокого й білокрилого генія, опосередковано здобуває, отже, маскулінізованого виду, «відчу женого» від ліричного Я, що загалом невласне фемінінній рецепції творчості. «А жінці хто потрібен, якщо вона – поет?», – поставлено запитання руба в поезії Л. Костенко «Чи її справді необхідно...» [229; 79]. «Ми з музою – <...> дві жінки», – констатує лірична нараторка, пошукуючи за «лицарем».

живий одбивають ямб» («Напис на книзі віршів») [276; 130]. Процес творчості в цього поета асоціативно пов'язаний з кривавим шматуванням тіла, з вирізуванням по живому, жорстоким і болісним: «Яких ще віршів вирізувати / З кривавого м'яса днів?» (з циклу «Демон мистецтва»), з убивством («Вже все назвав. Вже все убив»).

У циклі Б. Щавурського «Жменька елегій до приятеля у Нью-Йорку» мистецтво поезії подібне до лицарського кодексу, зокрема, умінням «навчитися легко вмирати / Чи борги віддавати, забуті давно» [532; 1140]. Фраза, у якій ідеться про поезію, – «Ми поклали життя ради неї і вмерли» – апелює до лицарського куртуазного служіння їй, наче Прекрасній Дамі. Мотив служіння поезії як жінці розгортається у вірші В. Неборака «Сто летючих рядків»: «Моє покликання – напівгірке- / напівсолодке – бути біля мови / найнепокірнішої...». Фемінізований образ поезії зумовлює ставлення до неї в цьому вірші як до потенційно підвладної, природно-неокультуреної («Ніколи впхати не хотів її / у клітку золоту або прим'яти / підошвами», «немов сама природа, / вона знайшлась довкола»), а також ідеалізовано-демонічної («На віддалі руки її меди / чи ікла, вбивче зло її і врода») [532; 1079], що загалом характеризує маскуліне ставлення до Іншої. «Куртуазний» образ поезії як «гордої і шляхетної дами» з «вишу каністю одерж» наявний і в поезії В. Клічака «Читаймо вірші».

У ліриці (створеній у культурному полі, що дозволяє артикуляцію теми проституції) фемінізований образ поезії (її варіантів – музи, творчості, слави) часом у подібнений до повії: «Чекаю уночі / На тебе, творча зганьблена розпуста!» (М. Бажан «Гофманова ніч») [22; 66], «Проклята муза дівкою брудною / кульгає, наружована та хрипла, і пропонується за два рублі» (М. Рильський «Година й негода») [375; 215], «Може десь на перехрестях днів / Ти й зустрінеш Слави дівку п'яну...» (С. Гординський «Крик») [96; 80]. На службі загалу муза-творчість Г. Чупринки «бліда, худа, простоволоса», повія «для глуму й ганебного сміху», але для потреб власної душі вона – Богиня-Чарівниця («Моя муза») [536; 97 – 99]. Амбівалентність фемінізованого образу поезії віддзеркалює поляризацію фігури Іншої в маскулінній свідомості. У Н. Гончара така амбівалентність – карнально-карикатурна: «Поезіє облуднице-повіє / дурисвітко месіє-анеміє – / та що там говори-ти» [93; 45].

Поезія персоналізується і як асексуальна жінка. У вірші М. Рильського «Опівдні» «...як сестра, схилилась над тобою / невтомна подруга, суворая творчість» [375; 262], – наче бойова соратниця, проста й невибаглива – поширений у перші десятиліття минулого століття тип жінки-емансипе. Муза – «жона замучена» й зраджена поетом – у вірші Л. Талалая «Обранці музи», ідейно орієнтованого на протиставлення колишніх поетів-мучеників і нинішніх «піїтів»-завсідників пекла. «Соматизація» (власного) поетично-

го слова з метою розширення екзистенційного поля, поглиблення творчого самоосягнення пріоритетна, отже, для фемінінної стратегії рефлексії творчості, а «гендеризація» на засадах маскуліної ідентифікаційної та референційної політики деперсоналізованої «поезії» як стороннього «об'єкта» – для маскуліної. У межах останньої помітна тенденція фемінізувати поезію: наділяти її жіночою тілесністю, ставитися до неї як до об'єкта привласнення або служіння, демонізувати / ідеалізувати її образ, що віддзеркалює маскуліне ставлення до жінки-Іншої.

Гендерно-психологічні «координати» оприявлені в самоідентифікації ліричної свідомості як творчої. Диференційною «межею» є шкала творчої самопрезентації: гегемонна – маргінальна для маскуліної авторефлексії та нормальна – девіантна – для фемінінної. Маскулінна лірична свідомість схильна *підкреслювати, вихвалити, перебільшувати рівень поетичного обдарування*, а наратор *не приховує свій статус поета*, а у віршах В. Сосюри навіть підкреслює, що він «**відомий** український поет» («Коли потяг у даль загуркоче...», «Цвіте садок...»).

У «Написі на книзі віршів» Є. Маланюка ліричний суб'єкт позиціонує себе як «напруженого, незламно-гордого» імператора «залізних строф», який, наче полководець, веде «вірші, як когорти» на боротьбу, адже «позаду – збурений Батурин». Свою поетичну потенцію він сприймає фалічно – через образ-символ гетьманської влади – булаву («Ось – блиском – булаву гранчасту / Скеровую лише вперед: / Це ще не лет, але вже наступ...» [276; 130]). Ліричний герой, представляючи себе як поета, наділеного не лише військовою, а й державотворчою силою, як еталона національного служіння для нащадків, переконаний у високому статусі *поета-напередовця*, пишається своїм потенціалом. На такий статус претендує і ліричний наратор поезії М. Вінграновського «Вночі, середночі хтось тихо...», бо він володіє Словом, яке «животворяще», «мого народу і моє», «людської нації», яке «пробилось, вижило, зоріє, горить у мене на вустах». Якщо в ліриці Є. Маланюка поетичне слово маскулінізоване, то в цьому вірші М. Вінграновського воно інфантилізоване – це Слово-дитина: «Лиш Слова мого не чіпай! / Не зачіпай його, малого. / Не бий його і не пали» [56; 378], а поет – не «полководець», «гетьман», а «батько», який просить Час пожаліти його Слово, слід думати, не піддавати знеціненню. Написана в 1980-ті роки поезія М. Вінграновського віддзеркалює загрозу девальвації поезії та опасіння поета не витримати випробування часом.

У маскуліній техніці авторецепції проходить ідентифікація не лише з поетом-напередовцем, а й *поетом-унікумом* – таким, що інакше – глибше, тонше – переживає світ, здобуваючи підстави для самовдоволення, гордос-

ті. Власну унікальність підкреслює ліричний герой М. Семенка, транслює свою «інакшість», творчу «дивакуватість» ліричний суб'єкт Б.-І. Антонича – «п'яний дівчак із сонцем у кишені», «закоханий в життя поганин», «поет весняного похмілля». О. Тарнавський у присвяченому С. Гординському сонеті «Поет-мистець» виокреслює концепцію «особливого» поета – «поетамистця», який «мусить жити у світі барв і ліній», висходить до «верховин мистецтва» попри усвідомлення марноти свого сходження [459; 269]. Отже, самозвеличення ліричного Я, його хизування почесним статусом поета як національного лідера, унікальної особистості, притаманні маскулінній стратегії рефлексії власного поетичного обдарування, базуються на завищеній оцінці ролі митця в суспільстві, а також на ідеологічному навантаженні місії поета, що обіцяє і владні важелі впливу на масову свідомість, і терен для виплеску відпорної агресії. Ліричний суб'єкт у таких текстах із задоволенням і гордістю позиціонує себе як поета, пишається своїм статусом.

«Зворотним боком» самозвеличення є знецінення ліричного суб'єкта себе як митця.¹⁶⁰ Породжена маскулінними амбіціями й завищеними вимогами до власної поезії «виконавська тривожність» знімається навмисним применшенням творчих здібностей. У 1920–1930-ті роки «самоприборкання» таланту під тиском пролетарської культури викликало творчу кризу й переосмислення здобутків митців, що на глибинному рівні їхньої психіки корелювало з культурним запитом на «нову» – пролетарську – маскулінність з її культом сили, активності, оптимізму. Ліричні «координати» декадансу – слабкодухність і безсилля – силоміць винищувалися, наприклад, у рефлексіях ліричного наратора Д. Загула щодо власної творчості, провокуючи переживання творчого самознецінення («Не слухають мене дзвінкіє рими...», «З глибин руїни...», «Слова недоговорені...», цикл «Лірика скрут і турбот»). Нелегкі взаємини з музою і Є. Плужника: він під жодним пресингом не зраджував своєї поетичної індивідуальності, водночас волюючи применшувати свої творчі здобутки¹⁶¹ – «О тишино моїх маленьких рим!» («У дужих дні...»), «В поезії хіба

160 До недооцінки ролі поета та поезії схилив митців й усвідомлення згаданої вище її соціально-культурної девальвації в останні десятиріччя: «Вірші не потрібні нікому / Саме тому вони найголювіше» (І. Драч), «Поезія потрібна дивакам, / Поети не потрібні вже нікому» (Л. Костенко), «В цьому світі жорстокому / я останній поет, / непотрібний нікому» (Л. Талалай) та ін. «Чорна діра поезії» – така метафора її девальвації у вірші «На поетичному фестивалі» В. Махна, де цей фестиваль не потрібний нікому, зокрема й самим поетам. Більш болісно переживає втрату поетичної суспільної значущості маскуліна свідомість у силу названих причин.

161 «Виконавча тривожність» притаманна Є. Плужнику не лише в поетичній царині, якщо судити з наведеного в студії Л. Новиченка випадку його відмови від акторського майбутнього шоїно його було визнано найпотенційнішим серед слухачів лекції у Муздраміні [316; 6]. Цей жест не виглядає дивним: страх не виправдати сподівання, на якому базується ця психогенна тривожність, спонукає або применшувати власні досягнення, або відмовлятися від діяльності взагалі. Можливо, тому в Є. Плужника нерідко зринають мотиви відмови від творчості, її «затухання», її знецінення. Енергетика цих мотивів пропорційна відчутій митцем величчю власного таланту, яка, треба думати, його лякала. Галілей з його поеми та самотній злидар, що «вовком вие» на розі, велет і пігмей – це його власне мистецьке Я.

вряди-годи / Якогось змісту набіжиш малого» («Їх меншає...») [357; 79, 156]. Здебільшого психологічна, а не соціальна причина творчого самознецінення Ю. Тарнавського («я не поет, / бо мої слова грубі, / як поліна, / і не мистець, / бо мадонни німі до мене» («Я») [460; 19]), І. Калинця («Як мамай...»), «Чи не останній...», «Пісеньки для пташки»). У його вірші «Посвідчення» – йдеться передусім про «посвідчення» як поета – поетичний дар недооцінений, але не без кокетування: «...замість пера / слугує мені тернина / яку муза виїняла / зі своєї сколотої ноги / дивуюся / як міг Пен-клуб / повірити / у таке стило / тому мої вірші / подряпини-графіті / в одному примірнику / на серці / дивуюся / як їх віднайдено / і обдаровано / Франківською премією / вони ж далекі / не каменярями висічені / не вічні революціонери / так собі / дочасно зів'яле листя / хоч і калинове» [532; 626]. Тернина замість пера, «подряпини-графіті» на серці карбують образ поета-жертви в тоталітарному світі. Рефлексуючи характер власного поетичного слова, ліричний наратор відмовляється розглядати його як засіб боротьби (вірші «не вічні революціонери», а «зів'яле листя»¹⁶²), акцентуючи його «нежиттєвість», отже, «знецінює» і власну значущість як митця.

За відстороненим розумуванням ліричного наратора в поезії «Читання попелу» В. Базилювського проглядає його самопрезентація як поета-унікума: «мисливським зором розкошую потай, / поет – це той, хто прочитає попіл (<...> / в якому нез'ясовно ожива / затаєна вітальна суть ества)», поета-мудреця, «хто на три чверті вже пройшов дорогу», «чия хода важка, печаль глибока» [25; 543 – 544]. Водночас така властивість Поета відчуває його від світу, для якого він – анахронізм («Зойк мезозою у чужому часі»), для якого він «незграбний і смішний», тобто аутсайдер.

Девальвація «поетичної правоти» (О. Забужко) «постсоцреалістичного» покоління вісімдесятих художньо осмислена в низці поезій В. Затуливітра («Слова, що в них ще Нестор катувався...»), «Жива брехні»). У його вірші «Шевченкова рудня», присвяченому М. Бажану, «останньому з великих», першим серед них поставлено Т. Шевченка: його образ наснажений тут батьківським архетипом, має божественні конотації – «до спиту покликав», «зрить» з висоти. «Великим поетам» минулого протиставлені в поезії поети-сучасники ліричного суб'єкта: «Минає епоха великих, / Надходить година безликих?», «він зрить, як женуть словохоти / Рядки з-під пера, стирдувавши / В отари муштровані блохи...» (тобто, ідейно збанкрутіле поетичне слово. – Прим. О. Ш.). Порівняно з видатними попередниками творчі досягнення цих поетів – мізерні, а самі вони охарактеризовані в поезії як «недорослі», несамотійні й невпевнені у своїй творчості: «Ждемо наказових глаголів. <...> Коли ж, врешті-решт, нам початись, / поезії вічні спудеї?!» [532; 722]. «Страх слів, в яких мремо живцем, / самозасуджені на

162 Інтертекстуально апелюючи до позиції І. Франка щодо призначення творчості – він, як відомо, стояв за революційність слова – ліричний наратор у поезії І. Калинця тяжіє, навпаки, до лірики «зів'ялого листя».

недомов'я» – «діагноз» творчого покоління, до якого належить і автор поезії «Папір. Простий стиримний олівець...»:

ЧОГО ВОНИ БОЯЛИСЬ, ті слова?
Напівдописані, напівзігерті?
Чого вона, чорнильна й боршова,
боялась наша доля, наче смерті? [156; 157].

Самознецінення ліричного Я як поета, представника свого покоління, пов'язане в цьому вірші В. Затулівітра з утратою значущості власного слова, його здатності нести правду через «недомов'я» внаслідок страху творчої спроможності й (само)цензури. Сервільність поезії, зведеної до автопсихотерапії, відчитується в цьому вірші в порівнянні – «чергова рима, наче медсе-стричка». У його фіналі розгортається мотив творчої «імпотенції»: «Take-ot, слівцю, щастя наше зле: / що страшно хочеться, того не вмієш», – у розвитку якого транслюється зневага до власного дару, поставленого під сумнів, та власного поетичного слова – уже «слівця». У поезіях В. Затулівітра зафіксована, отже, симптоматична для української поезії 1970–1980-х років, травмованої затяжним колоніальним станом, зміна ідентифікації суб'єкта-творця з напередовця, борця на недолугого, інфантильного заложника високих авторитетів («від лірики паяцки» – схарактеризовано наратора-поета в його вірші «Цвінуть Нерони...»). Подібна зміна відбилася й у поезіях Л. Талалая («Пив за музу...», «Придурююсь, що я не геніальний...»). Якщо статус поета-напередовця репрезентував гегемонну маскуліність, то інфантилізований, творчо «кастрований», пригнічений колоніальним гнітом поет демонструє вироджену, маргінальну маскуліність. Самознецінення власної творчості в ліриці властиве маскуліній презентаційній політиці.

Самознецінення у творчості досягає апогею в мотиві творчої «імпотенції». Її переживання тим депресивніше, чим більша маскулінна «виконавча тривожність», породжена претензією на лідерство, силу, владу. Знає муки творчості ліричний герой Є. Плужника: «Напишеш, рвеш... І пишеш знову! / І знов не так... І знов не те...» [357; 241]. Він «рятується» від уже згаданої «виконавчої тривожності» показною байдужістю: «Умії спокійно позіхнути / Над недокінченим рядком» (згаданий твір), «...і раптом прохолонь, / Засхни чорнилом на якомусь вірші...» («Яка нудьга мережити рядки...»), а то й сарказмом («Що менше слів, то висловитись легше...») [357; 240, 299].

Ліричний герой поезії Т. Федюка «О, цей по дорозі...» мучиться творчою кризою («Гризеш олівця без одвіту»), яка компенсується агресією – закреслення невдало написаного аналогізується з рубанням ворога: «Рядок до рядочка, І знову, і ось тобі є, / Що креслити, що порубати, як ірода витязь...», –

та алкоголем – «Сидиш, оковитий», «І хочеться коротко сильно і страшно напитись» [532; 930]. Ліричний наратор «Балади про вісім віршів» В. Махна рефлексує власний стан після безсонної і безплідної творчої ночі, «коли під ранок у нагрітому комп'ютері на білому / прапорі футбольного поля / світиться однооке мругаюче стерво курсору – / одинокого гравця – твого *visa a visa*» [286; 29]. Як і в поезії Т. Федюка, творчість профілюється на суто маскулінні баталії – тут спорт (футбол), де деталь «білий прапор [футбольного поля]» символізує поразку. Ліричний наратор поезії В. Махна, відштовхуючись від вислову Г. Бенна, що після кожного поета залишається лише вісім віршів (зрозуміло, достойних), зневірюється в потрібності продовжувати власний творчий процес (бо «ти написав більше, аніж 8 віршів»), сумнівається «навіть у тих восьми». Зізнається у творчому знесиленні наратор поезії Н. Федорака «Кілька слів», відчуваючи себе слабким, безживним, спустошеним: «...І перо лежить, затяжке мені, / І рука тремтить, затонка мені...», «Очі світу – паперу очі, / незаповнені, недописані, / а берешся – пісок пісочить...», «Задрімали в душі вулкани, / лиш безсило димлять Карпатами». Зневіра в можливості поетичного самовираження зводить і саму поезію до тиші-відсутності – «торкнеш її – і не збудеться», змушує відмовлятися від заняття нею: «Більше думаєш – менше пишеш» [532; 1294].

Маскулінна стратегія знецінення наратором-поетом себе і своєї творчості експлікована й у пафосі карнавальної блазенати, несерйозно-розважальної, жалюгідної, як у фіналі «Компри» В. Цибулька:

правлю світом слів ніби світом снів
я сам цього захотів
яка б біда мене не хапала лала
яка б хула мене не минала лала
пощо мені та хула лала
сміх сумного натурала в охах творчого мурла [532; 1180].

У бурлескному сонеті І. Лучука «Дещо про того Іваська» ставлення до поетичної творчості несерйозне й зневажливе: «Бреши допоки брешеться, Іваську». Вона не рятує від зла, а слугує для розваги самого поета – «Плюндруй і відбудовуй Слово, Яську», залежить від плинності його настрою – «Брикай у щасті, в розпачі пойойкуй» [268; 91]. Самоідентифікації ліричного суб'єкта-творця як «творчого мурла» чи простакуватого «Іваська» зумовлені карнавальною домінантою творчості 1990-х, але також і тенденцією граничної втрати маскулінного «престижу» поезії в кінці ХХ століття.¹⁶³

¹⁶³ Ставлення до поетичного слова (зокрема і власного) у поезії двотисячних – цілком позбавлене пістету. Лірична героїня поезії І. Новіцької «Щастя з брелком» розглядає власну творчість як «безсилу», недоделу, як непотріб чи «сміття», реалізуючи маскуліну стратегію знецінення себе у

На відміну від маскулітного мотивування зневаги до поезії творчим безсиллям і розчаруванням, *фемінінна стратегія відмови від поезії здебільшого зумовлена соціальною стагнацією*. Тиск на свідомість жінки-творця стереотипу щодо несумісності творчого покликання з жіночими гендерними ролями ставав причиною: а) відмови від мистецької публічності; б) уникнення самоідентифікації ліричної нараторки як поетки, творчої особистості; в) мавпування маскулітної техніки письма. Досвід такого тиску на поезію жіночого авторства протягом усього ХХ століття, окрім хіба останніх десятиліть, актуалізував художнє осмислення дилеми творчості й «нормального» життя (домогосподарки, дружини, матері). Лірична героїня М. Пригари намагається відмовитися від поезії як неважливої, обтяжливої, хоча й потрібної для її душі: «Я міняла тебе [поезію] на задихані будні, / Я не раз одверталась, уздрівши тебе вдалині. / Все одно ти до мене в хвилини приходила трудні, / І пліч-о-пліч ставала, й дивилася в очі мені» («Поезія»). Будучи не в силі не писати, вона «виправдовує» свою творчість маскулітними орієнтаціями на боротьбу й оборону правди, у такий спосіб легітимізуючи її як відповідну маскулітним «стандартам»: «Ти – як правда моя! <...> Ти – як совість моя! / Уже права мовчати нема...», «Подаруй мені світ, де тривога вируче, як повінь, / Підбиває на бій...» [527; 83]. «До поезії» (це і є назвою вірша) звертається Г. Світлична, зізнаючись, що «відрікалася тричі» від неї, хоч «з лицем натхненням» на її «тортури» йшла [408; 62]. У поезії Т. Зарівної «Легенькі хмари зашивають небо...», що написана значно пізніше, коли шельмування себе за заняття творчістю та «мавпування» маскулітних штампів вже не були прийнятні, лірична героїня, утомлена маскулітними творчими «перегонами» – «Довкруг лунають лозунги: <...> “Писати, писати, писати, – / Ні дня без лінії, / ні папірця без допінгу...”», обирає поетичне «мовчання» та жіночу «роботу» – плетіння – як протест: «А я збираю петельки: / лицьова-виворітна, / лицьова-виворітна – / крах поезії, / торжество червоного светра» [155; 63].

У випадку «зізнання» в «гріху» поезієписання лірична героїня під тиском соціальної стагнації проблематизує (переважно виправдовуючись) *несумісність власної творчості й жіночої долі*, як-от у рядках Л. Палій («Творчість – / шиглик на моїм рамені, / І тільки збігло молоко на кухні, / як пташка вже злетіла» [349; 58]), А. Позднякової («...коли Ти вночі починаєш новий рядок, / Хлопчик з пензликом плаче в підпіллі черева, / Хлопчик з чернеткою віршика схлипує тихо: доки? / Діти, яких не було, стають в довгі черги») («Чернетки наших дітей») [527; 1153]). Нерідко нараторка-поетеса, констатуючи нерозуміння оточенням доцільності її творчого «заняття», не збирається відступати, як лірична героїня у «Спробі віршування» Н. Шейко-Медведевої перед кпинами «чортика Попсуя», уособлення її самозневіри: « – Гду па творчості: «Ось і вірш – безсило, впівруки, / між сміттям і п'яними бомжами / герметичний, сповнений вина» [527; 1056].

твоя робота! / Нашто ти пишеш, дівча, / кому ся здало того?» [573; 121] або в «Пам'ятнику» О. Луцишиної: «...коли я жила у домі колишньої свекрухи / і вона крутила пальцем біля скроні / я захищалася – чекайте, вам ще на хату повісять / меморіальну табличку» [527; 919].

У поезії О. Сенатович проблема невідповідності творчості й жіночої ролі спроектована на образ поетки Кліментини Полович, де через репліки стороннього обивателя саркастично артикульовано зневагу до її творчості: «...оте сумне, згорьоване ледащо, / що вічно пересолоє борщі. / <...> А тут лиш слави, що неврастенічка, / бо пише про народ – на весь терен». Лірична героїня О. Сенатович солідаризується з образом колежанки по перу, із прикрістю констатує як малочисельність жіноцтва в літературі (зрозуміло, на час написання поезії): «...нас – тридцять українських поетес. / Аж тридцять нас», так і нав'язаний конфлікт між творчим визнанням та жіночою роллю: «...нам опалим листям пахнуть лаври, / які не встигли шезнути в борщі» [411; 9–10].

Проблемність творчої реалізації (жінки) завуальована навіть у легітимізованій патріархатним літературним каноном, за багатьма ознаками маскулінній творчості Л. Костенко: лірична героїня її поезії «Доля» усвідомлює, що за поезію «треба платити життям» і вона «принесе горе», однак обирає цю стежу.¹⁶⁴ Мотив «оплати життям» за власний поетичний дар наявний і в поезії О. Забужко «Ad hominem»: «Якщо ти є поет, і ще до того жінка, / То здохнеш к тридцяти – якщо вдалась плоха». Однак героїня живе «супротив правил», свідомо наражаючись на стагнацію своєї творчості: «...риючи вперед, наосліп, як кротиха, / Вколючена у твань чи вдарена під дих, / Вихлипую свій текст – між видихом і вдихом» [150; 259].¹⁶⁵

Смерть поета є «лакмусом» його суспільного й родинного визнання у вірші Т. Зарівної «Вмирають поети...». Імперсональність проблеми вичерпання таланту смертю – «Вмирають поети, / здебільшого, всі геніальні, <...> / І що залишається потім?» [155; 39] – урівноважується по-фемінінному осмисленою життєвою «драмою» митця за його родинними «лаштунками»: не так сум за померлим, як турботи і клопоти рідних із збереження його творчої спадщини («головний біль у дружини – / як усе позоставле видати?»), недооцінка творчості померлого поета в буденній малозначущій коловерті («На-

164 Образ легендарної поетки Марусі Чурай в однойменному романі Л. Костенко протиставлений образ «типової» жінки – Галі, зокрема її у плані життєвої долі: відчуження від людей (ледь не старнація як чарівниця, убивці) та жіноче щастя відповідно.

165 Зовсім інакше мотивований «смертоносний» ефект поетичної творчості в ліриці В. Стуса – «Поезіє, покаро із покаро. / Моєї волі вікова в'язниця!». Некерована волею, поезія ототожнюється із «самовтрачанням» («Ми з себе витікаємо, як ріки...») («Ми пустоцвіті божих існувань...») [44; 172]), а в тоталітарному світі є підставою для репресій – «а вірші йдуть, і йдуть, і йдуть, / Неначе кров із горла...», «Добра / Сам Бог прелютний / був зичив, даючи цей хист / проклятий – віршувати / на власну голову» («Вік би не бачити й не чуць...») [44; 139]. Ліричний суб'єкт відчуває себе в'язнем власного дару, отже, й «смертником»: «А ти – бу в раб, <...> Домовин / Таланту вічним в'язнем». Така його позиція – віктимізації власного Я як поета-мученика, поета-героя, який страждає від ворожої сили, – корелює з маскулініними психічними орієнтаціями.

томість існували / не завжди нагородвані діти, / втома і болячки, / та чиїсь презентації...»), конфлікт творчості й родинної гармонії («Бо коли слово убиває найдорожчих, / потроху, немов іржа чи корозія, / і не приносить нікому користі, / то нащо воно пишеться?»). У поезії Т. Зарівної із цілком іншого ракурсу висвітлено ту саму ідею творчої неординарності, що ускладнює не лише життя, а і смерть. Якщо в маскулінній ліричній свідомості болісно переживається факт втрати поезією суспільної значущості, а ліричним героєм-поетом – свого статусу, то у фемінінній – поезія є приватною справою, що часто дисонує з родинними цінностями, вона важлива передусім для власної реалізації, дає не статус, а відчуття особистісної свободи.

Маркером фемінінної позиції щодо власної творчості постає її *рефлексія в ліриці як «ненормальності», «відхилення»*. «О, не жалійте, прошу, поетес», – закликає лірична героїня В. Малишко, акцентуючи на їхній дивакуватості, «девіантній» жіночості, бо ж вірш – їхній «на все життя єдиний чоловік» («Розуміння») [278; 151]. Для ліричної героїні Г. Паламарчук поезія є «порятунком» від зловорожості світу: «Коли йдеш по житті...»: «...ну, кому пожалієшся, / хто тебе слухати стане? / І тоді-то ти в сії / заманюєш слово кохане, / слово-голубку, / від Бога поштово листівку», але «порятунком» несправедливим, недозволеним, тому героїня, коли пише вірші, ідентифікує себе з повією, яка «чіпляється» до «Слова», наче незаконно претендує на нього – «вляцаєш і виснеш на нім, / як продажна дівка».¹⁶⁶ У фіналі поезії – «Ось так порятуєшся, / хоч наковтаєшся твані, / Спочинеш на суші, / І знову – нормальна пані» [527; 416 – 417) – через метафору «наковтаєшся твані» передано гризоти, зумовлені свідомим порушенням соціальних очікувань щодо жінки. З ліричного сюжету поезії випливає аналогія: як «порядній» жінці протиставлена «легковажна» дівка-повія, так і «нормальній пані» (з патріархатного погляду) – жінка-митець. У її раніше написаній поезії «Мамине приказування» змодельовано звернену до дочки-поетеси болісну тираду матері про її «ненормальність»: «Яка холера на тебе скочила, / Якого тобі не було вітаміну, / Що ти заговорила раптом у стовпчик, / Дитино?!» [347; 78].

Ідея «ненормальності» жіночої творчості транслюється в поезії Л. Голоти «Булані, чалі, білі, вороні...», де «кавалюади юних поетес» аналогізовані з відьмами (деталь «Лиса гора» метонімічно означає відьомський шабаш), з жінками-кентаврами, з амазонками. Останні порівняння ключові, бо асоціативно продукують образ не-жіночої поетеси-як-вершниці, яка по-маскулінному «володіє» Пегасом – творчим даром («Які у вас ще конки крилаті!»). Однак жодного пієтету до молодих поетес лірична нараторка не висловлює, позірно солідаризуючись із суспільною думкою про них, зокре-

¹⁶⁶ У порівнянні ліричної героїні-поетки з повією в поезії Г. Паламарчук аналогізовано творчість і секс не за гедоністичним потенціалом (який дає, скажімо, творчий ерос у поезії Лесі Українки «Як я люблю оці години праці...»), а внаслідок соціальної стагнації їхнього практикування жіноцтвом.

ма з докорами за нехтування ними своєю жіночою роллю заради творчості: так, їхня Муза «сидить на возі / Серед горшків з печеною й боршем, / Пелюшкою втира змокрілі очі, / Невиспана, неприбрана, натще...». У фіналі поезії саркастична тональність змінюється драматичною, бо відмова поетес від «нормальної жіночості» – болісна й деструктивна: алюзія на міфологічну деталь обрізання амазонками правої груді, яка заважала вправно стріляти з лука, – «...справа, там, де зблиснув ніж, / Де молоком спливла кривава рана...» [90; 122]. – акумулює смисл відмови від материнства, загальом жіночої ролі. Вибір на користь «ненормального» творчого «обранства» заради «вірності» собі, власному творчому покликанню навіть ціною жіночого «щастя» утверджується в низці поезії О. Забужко, зокрема «Жіночий портрет зі зворотною перспективою», «Задзеркалля: пані Мержинська». Ліричний сюжет обох творів вибудовано на протиставленні двох варіантів жіночої долі: типового – щасливе заміжжя та материнство – та «нетипового» – шлях «одинацтва – вигнанства – обранства» («Жіночий портрет...» [150; 303]). Попри «несподвигний» тягар поетичного (Божого) дару призначенням – і долженствуванням – обдарованої є «себе будувати на цім крихітнім цоколі – хисту», тобто творчості.¹⁶⁷

Бунтує проти нав'язаної суспільством жіночої ролі, несумісної з творчою реалізацією, лірична героїня вірша Г. Тарасюк. Ідентифікуючи себе як митця, чия доля – поезія, вона рефлексує власний творчий світ у маску лінних «координатах» козацької сваволі, чоловічої роботи та війни:

А для мене ти – Дике поле,
 поезіє.
 Як мені вільно в тобі, мій раю!
 Хочу – орю, хочу – сію насущний,
 а ні – відпущу вороного в пушу
 і на сопілочки граю. <...>
 Озирнусь – потемніє у в очі:
 Ворогів на півполя. <...>
 А у мене війська – лиш совість,
 а у мене зброї – лиш правда («Поезія») [527; 431].

167 Лариса Петрівна Косач, ліричний персонаж поезії «Задзеркалля. Пані Мержинська» О. Забужко, знехтувала творчим покликанням заради жіночого щастя. Не засуджуючи поетесу, лірична нараторка переживає прикру втрату нею життєвого призначення. У поезії «Жіночий портрет зі зворотною перспективою» лірична героїня-поетеса усвідомлює несумісність шлюбу й творчості, адже «летючий тонкий силует в золотому плаші» – поетична сутність її колишньої колежанки по перу – «зневоленим тру пом» лежить у її, тепер заміжньої жінки й матері, «сухорядвій утробі» [150; 303]. «Зворотня перспектива» однак є в обох текстах: моделюючи варіанти долі жінки-поетеси, О. Забужко так чи так транслює і власну позицію – пріоритет творчого «подвижництва».

Розгорну та метафора війни втілює ідею опротестування суспільної думки. Ключовий сенс автоідентифікації ліричної героїні-поетки з чоловіком-козаком – в утвердженні цінності особистісної свободи, яку дає творчість, а також звільнення від патріархатних стереотипів, від буденного коловороту жіночих «справ». Свідома гендерна мімікрія як художній прийом тут декларативна, бо знаменує відмову від «такої» жіночої ролі, де немає ні творчості, ні свободи.¹⁶⁸ Декларативно відмовляється від жіночої літературної «резервації» і лірична героїня Г. Крук: «поети не мають статі / гермафродити самотності / незрозуміло прагнучи щоразу іншого Іншого, / народжують в муках тільки самих себе, вкотре повторених / повторення повторення <...> як вирватися із цих хула-хулів тілесної визначеності?» («Поети не мають статі...») [240; 128]. На останнє риторичне запитання вочевидь у поезії дано негативну відповідь, адже творче покликання рефлексовано крізь репродуктивну семіосферу – мотив народження, хоча поети й народжують «самих себе»: виплескуючи на папір лише власний внутрішній світ, прирікають себе на самотність – безрезультатний пошук Іншого, на «гермафродитизм».¹⁶⁹ Позірна відмова від статі – бо лише так можна претендувати на творче визнання – «геніальність не має статі» – скасовується буквально в наступному рядку поезії – «лише роз'ярене від крику горло / поміж ногами» – що безпомилково пов'язує поетичний дар з жіночою тілесністю й сексуальністю.

Аналогізація поетичної творчості й материнства – преференція фемінінної ліричної свідомості вже в силу доступності жінці унікального досвіду народження дитини, культивуації у психотипі відповідних якостей, перцепції досвіду материнства.¹⁷⁰ Хоча в давнину й нині написання твору порівнювалося з виношуванням і народженням дитини, у фемінінній техніці письма ця паралель актуалізована з більшою побутовою, інтимною деталізацією, як-от у поезії Г. Тарасюк («І не бажати, / і не мати / нічого в світі – тільки те, / щоби дитячко цілувати, / неначе вірші видихати, / де кожне слово – золоте» («Амбіції»)) [456; 22]), Л. Голоти («...молюсь на слово. І молюся словом – щоб спродити вірші і дитя» («Чи божий дар, чи вигадка моя?..»)) [90; 78]). Або так: «О як же я цих віршів не хотіла – / немов дітей калічних та німих» (Г. Турелик) [478; 182]. У нутрянній рефлексії ліричної героїні «Поезії» Н. Білоцерківцевь власного творчого акту – «Кожного вечора, кожної ночі / Серце висмоктує з

168 Відхрещування жінок-мисткинь від їхнього зарахування до «жіночої літератури» (М. Арбатова, Т. Толстая та ін.) зумовлено, як відомо, принизливими поблажливими конотаціями цього «явища», продукованими патріархатною зверхністю чоловіків-«поціновувачів».

169 Експресивний образ «гермафродитів самотності» в поезії Г. Крук є водночас підтвердженням і опротестуванням ідеалізованої концепції андрогінності творчо обдарованого митця в солідній науковій студії із психології творчості О. Завгородньої [151].

170 Аналогія твір – дитина часом експлікована й у творах чоловічого авторства («Муки творчості» Г. Чупринки, наприклад), у яких вона, імовірно, сублімує фемінінні елементи психіки, зокрема породжені заздрістю до материнства, ідентифікацією з матір'ю. Водночас ця аналогія може ретранслюватися й без психічних «підстав» – за традицією.

плоті життя / Образи, запахи, згустки пророчі – / Серце поета із плоти життя» [39; 47] – метафора «серце висмоктує» асоціюється з живленням ембріона в зародку, з лактацією, отже, вірш / поет, як дитина, живиться материнським «тілом» світу.¹⁷¹ Тіло поета стає «поживним харчем» для його віршів у поезії Л. Таран: «Я – шовкопряд, який себе зжирає, / І ніжно перетравлює, і з рани / Висотує слова» («Шовкопряд») [527; 599]. Фемінінна техніка екстраполовання творчого досвіду на репродуктивний, соматико-фізіологічний тяжіє не до буквального їх порівняння чи протиставлення, а віддзеркалює їхню спільну – нутрянну, глибинно-психічну природу: відчуття-уявлення про тілесні, психічні метаморфози творчого акту та / як вагітності й пологів і су провідний психоконфлікт нудоти-дисгармонії-захвату-екстазу.

Фемінінна стратегія рефлексії власного поетичного дару як *вітальної сили, креативної потенції творення життя* (а не о-своєння світу), суголосна фемінініним сенсожиттєвим цінностям, зафіксована в поезії Х. Алчевської: «Мої співи най будять зорю і тепло <...>, / Мої пісні, як голуби білі, летять / У блакить недосяжного неба» («Мої думи») [9; 32]. Для ліричної героїні Б. Криси душа – колиска для поезії (тобто поезія – *дитина душі*), як і вода – основа життя, тому ці життєдайні сфери аналогізовані: «Докину слово – ждатиму перлину...» («І море вод...»). У вірші Л. Костенко «Стоїть у ружах золота колиска» поезія як вітальна гармонія, краса розлита у світі, народилася разом із ним раніше за слово, за гасіо. Лірична нараторка в поезіях І. Жиленко нерідко ставить в один ряд художню творчість та буденну хатню роботу – «Я все із насолодою роблю: / пишу поеми, і город полю, / і квітники плекаю вколо дому. / Читаю книги і рошу дитя...» («А чаша все іскриться...») [140; 93], зближуючи їх як такі, що приносять радість від «щедрості рук» і «самопожертви», тобто від вітальних «інвестицій» у добробут і красу світу навколо.

У циклі-серії Л. Повх «Секрети словоскладання...» «народження вірша» (такий фрагмент назви одного з текстів підкреслює репродуктивно-вітальну домінанту творчості), на перший погляд, пов'язане не з літературою, а з рефлексіями власного дитинства, його світлими спогадами: «Вервечка слів, як білі вівці, / розривається / на кам'яному плаї... / Я – мала пастушка – / Жену свою отару. / <...> Беру на руки ягня. / Збиваю палицею м'яту. / Кидаю в рот мокру ожину. / Жену свою отару» [527; 727]. З іншого – у поезії ідеться про розчинення процесу творчості в життєвому потоці, про нерозривність креативного акту й життя. Отже, поезія пишеться під час життя, поезія – це воно і є. Цей мотив наявний і в інших віршах серії Л. Повх – «Секрети словоскладання. Або приготування токану», «Секрети словоскладання. Крав-

171 Через «тіло», психосоматику пережитий у цій поезії Н. Білоцерківцеві екстатичний стан у момент створення вірша: «В тілі товпляться поштовки сяючих слів» [39; 48]. Дуже подібно у «Фінальній імпровізації» В. Герасим'юка поезія – момент найвищого осягнення і власних, і Божественних глибин – «як тільки прохопить знову / якесь невимовне слово – / до сліз горлових, до спазм» [80; 277]. Така її рефлексія, очевидно, сягає підвалин свідомості, невідданих гендерному маркуванню.

чиня», де «поезією» є приготування смачної страви, шиття одягу, або ці суто жіночі заняття є тим життєвим потоком, що народжує поезію. Поезія, за задумом Л. Повх, не твориться виключно словами, а будь-якою жіночою вітальною креативністю.

Віршоскладання ліричної нараторки поезії Л. Кульбак «І нині – там...» висвітлено крізь ретроспективну призму її дитинства й уписане в буденну картину життя її родини: «дівчатко пише вірші голубі», «мати борщ сотиссячний варила», «батько <...> пекельну кузню на міхах роздмухував». Кожен у своїй справі був майстром, творцем: мати «не знала добре, що то – вірш, / вона борщі свої боготворила» [246; 11]. В атмосфері родинної гармонії – теж результату щодення-творчості – «дівчатко»-поетеса асоціює свої перші творчі спроби з «благословенним днем», з простим, сердечним щастям. У фемінінній стратегії рефлексії власної творчості, зокрема й ліричної нараторки Л. Кульбак, цілком відсутнє самовихваляння, позиціонування себе як неординарної особистості, натомість транслюється *зачудування власною творчістю*. Але, навіть визнаючи себе поеткою, яка «має право» творити попри гендерні очікування, лірична героїня відмовляється від власних заслуг, вважаючи себе лише «каналом», «голосом», «рукою» трансцендентного: «Твої слова – глибока стежка, / якою часом проходить Бог»¹⁷² (Ж. Васильківська «Поет»), «Все візьми, тільки дар віддай – / говорити душі / Ті слова, що розпливчасто / Виникають з вогню» (С. Короненко «Абсолютно невпевнена...»), «Я – безіменна служниця пера. / Писанка первозданна» (В. Китайгородська «Настрій – се брат...»). Фемінінна стратегія рефлексії власного поетичного хисту передбачає, отже, применшення власних заслуг, відмову від слави, переживання поезії як вищого одкровення, як «дару».

Соціальна стагнація творчості жіноцтва підсилювала психічно притаманні фемінінному фенотипу невпевненість, «страх успіху», змушуючи героїню української лірики (окрім останніх десятиліть) уникати ідентифікації себе як поетки, тим більше – успішної, яка претендує на високий статус. У разі проблематизації в тексті власного творчого покликання фемінінний підхід до його художнього осмислення здійснюється в парадигмі норма – відхилення. Вітальна, тілесно-еротична, «нутряна», естетична «аура» поезії з її гедоністичним, комінукативним, репродуктивним, автокогнітивним потенціалом постає для фемінінної суб'єктивності полем позитивної («нормальної») життєвої реалізації. Навпаки, сором і незручність, внутрішній конфлікт, почуття провини, образа на світ, зрештою, протестне аутсайдерство, виражені в ліричному тексті, свідчать про переживання власного поетичного дару як «ненормальності», як «виходу за встановленні межі», як «гріха».

172 Ця характеристика поета в однойменному вірші Ж. Васильківської може й не бути авто-рефлексією, а виразом захоплення творчістю побратима по перу, цілком позбавленим почуття сурпернитства.

Маскулінній ліричній свідомості властиві позиціонування себе як (не) успішного поета відповідно до концептуалізованих творчих завдань і лідерських перегонів, а також трансляція гордості й самовдоволення, відповідальності й влади над серцями або, навпаки, гніву, зневаги через виражене в різних модусах самоzneцінення у творчості. Маскулінна авторцепція в парадигмі гегемонія – маргінальність відчутно залежить не лише від індивідуальної творчої потенції, а й від суспільних очікувань: із девальвацією «престижу» поетичної творчості стрімко знецінюється й особистий внесок у неї українських митців.

Отже, маскулінна / фемінінна стратегії рефлексії власної поетичної обдарованості не лише кореспондують з екзистенційно-ідентифікаційним та вітальним сенсожиттєвими векторами відповідно, а й реалізують презентаційну та референційну політику маскулінності / фемінінності крізь призму стосунків Я – Інший / світ.

Висновки до розділу 5

Фемінінне / маскулінне художнє осмислення сенсу життя, його евдемонічних стимулів, а також перспективи смерті пов'язане з психогендерними профілями й гендерною культурою. Вітальність – вектор фемінінної сенсожиттєвої установки – регулює фемінінні життєві практики, відображені й у ліриці ХХ століття. Вітальні домінанти фемінінної ліричної свідомості виявляються в мотивах краси, первозданної чистоти навкілля, в емоційній, ідентифікаційній солідаризації з природою (за образом якої стоїть материнська фігура), передусім з її репродуктивною потенцією, у ситуації піклування про все живе, у переживанні емпатії до природних реалій як у поезії Л. Костенко, І. Жиленко, Л. Кульбак, Л. Голоти, Г. Осадко й багатьох інших. Позитивне переживання емоційного, естетичного й репродуктивного потенціалу довкілля та солідаризація з ним – потужний евдемонічний (і сенсожиттєвий) стимул у фемінінній ліричній свідомості.

Вітальний орієнтир фемінінного художнього мислення експлікований у переживанні причетності до створення нового життя, в артикуляції материнського досвіду, зокрема вагітності, у концептуалізації ніжного, турботливого ставлення до дитини, комунікації з нею (Л. Кульбак, І. Жиленко, Я. Сенчишин, Н. Білоцерківець, Л. Скирда, Г. Петросаяк, І. Малкович), а також у мотиві нереалізованого материнства (окремі поезії К. Оніщук, М. Нейметі, Т. Винник, А. Поздянкової). Фемінінний сенсожиттєвий стимул материнства концептуалізується в образі нащадків (М. Пригара, Г. Гордасевич), що кореспондує і з позиціонуванням ліричної героїні себе як родоначальниці / ланки роду, і з її любовно-протекційними, ностальгійними почуттями до родини, часом і до України як «макророду» (Г. Кирпа, Н. Білоцерківець, Н. Шейко-

Медведева, Л. Повх, Г. Турелик, О. Слоньовська). Фемінінна техніка ревізування родинних світлин (наприклад, у текстах Г. Тарасюк, О. Пахльовської, Б. Матіяш) оприявнює емпатійний зв'язок ліричного Я з родом. Натомість у маскулінному варіанті ліричного осмислення власного роду суб'єкт не відчуває себе його репродуктивною ланкою, ідентифікує себе як продовжувача родинної справи (В. Кашка, В. Лучук, О. Забужко, Л. Костенко).

Сенсожиттєва цінність роду актуалізує у фемінінній ліричній свідомості рефлексію дитинства, дівочтва як важливих ланок особистої історії ліричного суб'єкта, умотивовуючи, зокрема, інфантильність його самопрезентації, насолоду емоційного «повернення» у світ дитинства, зокрема й для реставрації, обсервації «витоків» власного Я (О. Слоньовська, О. Забужко, Д. Рудик, Я. Сенчишин, Г. Осадко, К. Оніщук, І. Малкович). У маскулінному наративі подумкове повернення в дитинство переважно насажене регресивним бажанням любовного возз'єднання з матір'ю (В. Свідзінський, В. Стус). У фемінінній техніці обсервації дитинства практикується опис ліричним наратором власних дитячих світлин (Б. Матіяш, Н. Шейко-Медведева, Л. Кульбак), мнемонічний наратив (М. Влад, Г. Осадко).

У фемінінному художньому мисленні евдемонічним і сенсожиттєвим стимулом є любов, у ліричній рефлексії якої акцентована її серйозність, важливість (С. Йовенко, Г. Крук та багато інших), відтінена мотивами «самовтрати», жертвовності ліричного Я в коханні, болісної роздуки й чекання на коханого в поезії Лесі Українки, С. Жолоб, О. Забужко, Г. Чубач, М. Кіяновської, К. Калитко, І. Новіцької, Н. Пасічник. Сенсожиттєву, евдемонічну значущість любові оприявнює наративна стратегія спогадів про неї (зокрема у текстах Н. Кашук, С. Майданської). Дефіцит любові проблематизує у фемінінному мисленні самотність як відсутність комунікативного кола – коханого, родини, дитини (Н. Лівіцька-Холодна, Л. Голота, Н. Білоцерківець), актуалізує наративну стратегію солідаризації ліричної героїні із самотніми жінками (Л. Голота, С. Йовенко). Позитивнішим, ніж переживання самотності-покинутості, є бажаний для фемінінної ліричної свідомості стан усамітнення як «шляху до себе», що корелює із прагненням самозаглиблення, з авторефлексивністю фемінінного фенотипу. Фемінінна техніка «реверсу» до глибин власної душі, а також до значущих віх особистої історії (дитинство, кохання, шлюб, материнство) актуалізує мнемонічний, візійний, онейричний наратив, концептуалізує мовчання як практику інтроверсії (М. Ревакович, Л. Скірда, Н. Стефурак, Я. Сенчишин, Н. Степула). У фемінінному світовідчутті, отже, повернення до психічних першоджерел, до душі дає ескапічне задоволення, релаксацію, порятунок від життєвих страждань, а реставрація позитивних моментів власного минулого, саморефлексія дають відчуття щастя. Останнє для фемінінної (ліричної) свідомості часто виступає смыслом життя.

Приватний простір (дім, сад) слугує евдемонічним (і сенсожиттєвим) стимулом у фемінінному художньому мисленні, «матеріалізує» фемінінну суб'єктивність, часто асоціюється з родиною і світом дитинства. Фемінінна техніка експлуатує концептосферу домашнього побуту, кулінарії, городництва.

Фемінінна специфіка художнього осмислення смерті кореспондує в чималому корпусі поезій з рефлексією любовного переживання, що підкреслює його сенсожиттєву значущість. У маскулінній ліричній свідомості ця кореляція оприявнює страх перед любов'ю й бажання її уникнути, а часом – й інфантильне бажання померти, щоб покарати кохану особу. Комунікативно-експресивний профіль фемінінності зумовлює художнє осмислення перспективи смерті у зв'язку з «непотрібністю» ліричного суб'єкта Іншому, зокрема й в результаті фізичного старіння, хвороби (В. Вовк, Г. Турелік, Н. Стефурак, Г. Крук, Т. Мельник). Наснажена фемінінною едиповою енергією фантазія про смерть як злиття з батьківським (Божим) началом (О. Мамчич, О. Куценко) або як повернення в материнську плерому задля нового народження. Закономірність закінчення життя у фемінінній ліричній свідомості сприймається відносно спокійно як відповідна Божому замислу (Н. Шейко-Медведева, Г. Гордасевич, І. Жиленко та ін.). У фемінінному наративі артикуються спогади / фантазії про смерть як значущий факт в особистій історії ліричної героїні, часто пов'язаний з дитинством, любовними взаєминами (Я. Сенчишин, Л. Голота, Н. Білоцерківець, С. Луцишина), а також болісне переживання смерті іншої людини (Л. Повх, С. Луцишина, Н. Новікова).

Маскулінна стратегія художнього осмислення сенсу життя й перспективи смерті вибудована на екзистенційно-ідентифікаційних засадах (зокрема, проходження випробування для здобуття маскулінних якостей). Смерть у маскулінній свідомості проблематизована в екзистенційному ключі як героїчна загибель у бою (передусім у ліриці доби воєнних протистоянь), експліковано ідентифікаційний ідеал полеглого воїна-героя (М. Вінграновський, В. Підпалій). У солідаризації із загиблим ліричний суб'єкт переживає тривогу (страх смерті), захват, часом жаль через недооцінку героїчної самопожертви; маскулінний наратив про смерть на полі бою сповнений натуралістичних подробиць деструкції тіла, послуговується констатативною беземоційною інтонацією (Д. Фальківський, М. Йогансен, В. Затулівітер). У фемінінному наративі ситуація смерті на полі бою експонована на емоційному тлі емпатії, суму, жалю (О. Лятуринська). У маскулінній художній свідомості експліковані спогади / фантазії про участь / загибель у бою як ініціаційний проєкт (В. Сосюра, Ю. Дараган, О. Веретенченко, С. Гординський), як туга за героїчним ідеалом, девальвація якого значно відчутніша

в ліриці останніх десятиліть (до 2014 року). Маскулінне художнє осмислення смерті як наслідку відмови від протистояння, поразки в боротьбі й, отже, усунення від життя (у поезії таких митців, як О. Олесь, О. Стефанович, Б. Бойчук, Ю. Гудзь) сигналізує про дефіцит маскулінного характеру, натомість сприйняття смерті як способу уникнути поразки в боротьбі (яскраво – у В. Стуса) – про його профіцит. Проблематизація боротьби в смисловому полі смерті в українській ліриці еміграції 1920–1930-х, дисидентства прямо пов'язана з травматичним для національної маскулінності провалом національно-визвольних проєктів.

Захисна маскулінна психостратегія відмови від життя, самоусунення від активної боротьби ліричного суб'єкта виявляється в його нарцисично-мазохістському переживанні жалості до себе в перспективі власної смерті, зокрема й у мотивах його (не)оплакування іншими, самотньої кончини в безлюдді, суїциду (лірика декадансу, Г. Чупринки, П. Тичини, В. Сосюри). Смерть рефлексується як привід для ревізії прожитого життя, для завищеної оцінки досягнень, зокрема й творчих, померлого, отже, утвердження його позитивної життєвої реалізації. Ескапістська рефлексія смерті як повернення до материнської плероми в супроводі амбівалентних переживань нетерпіння й страху реалізує едипові синівські регресивні (у плані становлення маскулінності) імпульси (В. Свідзінський, Т. Осьмачка, В. Підпалій, В. Стус, В. Голобородько та ін.), часом і дочірні ідентифікаційні імпульси уподібнення до материнського протосвіту (Г. Кирпа, М. Савка). У чималому корпусі поезій таким «протосвітом» уявляється рідна земля, мала батьківщина, уся Україна.

У маскулінній (ліричній) свідомості танатальний-як-кастраційний страх сконцентрований у мотиві деструкції тіла, деталях його відокремлених частин, ран, крові, експресивно відтінений болем, гнівом, тривогою. Часто цей ініціативний психокомплекс виражений імпліцитно в знаках солідарності із закатованими, загиблими героями, а також у проєкції танатальної деструкції на довкілля (Т. Осьмачка, М. Бажан, В. Стус, С. Сапеляк, В. Голобородько, Л. Кисельов). Переживання (само)деструкції в маскулінній ліричній свідомості корелює зі станом розототожнення суб'єкта із собою в перспективі власної смерті (В. Стус, Л. Талалай, Г. Чубай).

У маскулінній «версії» художнього осмислення смерті й проблематизації пошуку життєвого сенсу актуальна песимістична, самодевальвуюча рефлексія неунікненності кінця, безслідного зникнення, нереалізованого життєвого покликання (В. Свідзінський, Ю. Тарнавський, Б. Олійник, В. Базилевський, В. Кашка, І. Малкович), що оприявнює дефіцит сенсожиттєвих стимулів (екзистенційний вакуум), сильнішу танатальну загроженість маскулінності. Часом вони компенсуються вірою ліричного суб'єкта в нескінченність власного існування (К. Москалець, П. Вольвач), детрансцен-

денцією смерті, виведеної в побутовий план (С. Жадан, О. Сливинський й інші поети останніх десятиліть).

Проблематизація смерті як випробування актуалізує сенсожиттєву установку маскулінності на ініціацію, формуючи екзистенційно-інструментальний сенсожиттєвий стимул у силовому утвердженні своїх інтересів у боротьбі, війні, бунті тощо. Маскуліна техніка письма широко експлуатує концептосфери війни, зброї, військової сили, психоемоційну палітру агресивності, прийоми динамізації наративу, зокрема в художній ситуації бою, воєнного / революційного заворушення, терору (революційна лірика 1920-х років, реваншистська лінія емігрантської лірики – Є. Маланюк, Ю. Липа), у трансляції непримиренності до політичних «ворогів» (радянська лірика 1930–1940-х). Під тиском морально-етичних норм, удаваного пацифізму радянської ідеології апологія війни наративізується лише в історичному, зрідка – реваншистському плані (О. Ольжич, О. Лятуринська, Є. Маланюк, С. Гординський, радянська поезія 1940-х антифашистської тематики), але частіше війна концептуалізується як різко негативна й руйнівна (Б. Лепкий, О. Веретенченко, Л. Костенко, Т. Мельничук). У фемінінній поетичній картині світу війна зазвичай відсутня, аксіологія безглуздої війни контрастно відтінює у фемінінному наративі вітальні цінності (Л. Кульбак, М. Влад, Г. Тарасюк, Н. Білоцерківець). Сенсожиттєвий пріоритет боротьби в маскуліній ліричній свідомості кореспондує також з мотивами очікування поразки, переслідування й психоемоційною палітрою тривоги, ганьби, наснаженими едиповим кастраційним страхом, поглибленими колоніальною у послідженістю національної маскулінності (П. Филипович, Є. Маланюк, В. Герасим'юк, С. Сапеляк). У маскуліній ліричній свідомості ситуація протистояння нерідко профілюється на довкілля: на маскулінізовані явища природи (часто – вітер, Дніпро), на топос дороги, а також на власне життя-долю.

У ліриці не-воєнної епохи (1960–2000-х) помітна тенденція переосмислення боротьби / війни як сенсожиттєвого пріоритету, що зумовлена колоніальною «втормою», імперським «вихолощенням» національної маскулінності, живлена й батькоборчою едиповою енергією та виражена, зокрема, у скептичному, іронічному ставленні до цих форм соціальної практики (П. Гірник, А. Кичинський та ін.). Зворотну тенденцію відродити ідеал борця провокують катастрофічний для маскулінності брак героїчного й втрата маскуліного сенсожиттєвого стимулу (І. Козаченко, І. Павлюк).

У маскуліній ліричній свідомості сенсожиттєвий стимул боротьби / випробування конкретизується в ситуації мореплавства з її маскулініними «атрибутами» – факторами ризику, героїчної смерті, подорожі в невідоме, підкорення природної стихії, гомосоціального «братства» моряків і батьківської фігури капітана (О. Влизько, О. Веретенченко, С. Жадан та ін.).

Тема мореплавства актуалізує у маскулінній ліричній свідомості дискурс Одиссеї, конкістадорів (М. Зеров, Юрій Клен, Б. Рубчак). Смісловою гранню дискурсів Одиссеї та Енеїди в українській поезії є близькі маскулінній ліричній свідомості мотиви блукання та повернення на рідні терени, що насажені едиповим досвідом боротьби та примирення з батьком, а також колоніальною «бездомністю».

Маскулінний сенсожиттєвий стимул завоювань, мандрів, відкриттів віддзеркалений у ліриці в широкому смислі активного руху, що засвідчує маскулінні якості – силу, завзяття, цілеспрямованість, концептуалізований в образі дороги (А. Малишко, В. Симоненко), зокрема й дороги в широкі світи, у мотиві «дромоманії» (М. Семенко, Юрій Клен, С. Жадан). Факт відсутності дороги, як і безруху, є симптомом сенсожиттєвої дезорієнтації в маскулінному художньому мисленні (О. Тарнавський, П. Гірник, Т. Федюк). У маскулінній ліричній свідомості потяг до мандрів кореспондує із ситуацією втечі як уникнення силового протистояння та як віднайдення свободи від різного типу соціальних зв'язків.

Ситуація віддалення від дому в маскулінній ліричній свідомості конкретизується в мотиві вигнання (з буквальним смислом в емігрантській ліриці, метафоричним смислом дезорієнтованого психічного стану – у материковій), актуальному й в осмисленні теми єврейства. Експлуатується й корелятивний мотив повернення з вигнання на батьківщину, часто насажений анти-, постколоніальними смислами. Ширший за смислом мотив повернення з мандрів (випробування) додому (у материнсько-батьківський простір) у позитивному варіанті впевнює ліричного суб'єкта-переможця в його позитивній життєвій реалізації, у негативному – програвшому – варіанті означає втрату ним сенсожиттєвої мети.

Інструментальна сенсожиттєва парадигма переломлюється в маскулінній ліричній свідомості в мотиві активної (силової) інтервенції, націленої на перетворення, освоєння світу (М. Семенко, О. Влизько), зокрема й мотиві будування, майстрування за допомогою знарядь, технічних приладів (М. Йогансен, О. Тарнавський, Б. Рубчак). Концептосфера техніки ширше експлуатується в маскулінному наративі (особливо футуристичної та сучасної урбаністичної лірики). У соцреалізмі мотив будування означає й творення нового соціального світу, й індустріальне підкорення природи (М. Рильський, М. Бажан). Маскулінна стратегія підкорення світу конкретизується в маскулінній ліричній свідомості в мотивах його (наукового) пізнання, інтелектуального освоєння (Л. Мосендз, О. Зуєвський), бібліофілії (Є. Плужник, Б. Рубчак, І. Драч).

Маскулінна сенсожиттєва орієнтація на перетворення світу концептуалізується в силі, фізичному потенціалі як складових ідеалу маскулінності,

спроєктованого на суб'єкта й довікля (М. Семенко, Д. Загул, П. Тичина, Празька школа, І. Драч, Ю. Буряк). Культ молодості, сили, снаги притаманний соцреалістичному ідеалу труженика-борця (П. Тичина, М. Рильський). Безсилля, утома, зневіра в маскулінній ліричній свідомості маркують сенсожиттєву поразку (Є. Плужник, М. Орест та ін.). Художньо відтворений фізичний потенціал ліричного суб'єкта кореспондує з його життєвою практикою – землеробством, косінням, ковальством, мисливством, рибальством у поезіях М. Рильського, В. Лучука, Т. Мельничука, а також заняттям спортом – переважно футболом.

Маскулінному поетичному мисленню притаманна драматизація пошуку життєвого сенсу внаслідок неочевидності «результатів» життя (неможливої репродуктивності), необхідності «доводити» маскулінність, що проблематизує життєве призначення й важливість його реалізації. Про його провал сигналізують мотиви непотрібності, змудженості, безсенсовості, безвиході (поширені в ліриці 1970–1980-х).

Суб'єкт лірики рефлексує (власний) поетичний дар як сенсожиттєвий стимул. Гендерно-психологічний ракурс художнього осмислення ним цього дару великою мірою залежить від престижу творчої діяльності в суспільстві. Творча практика не суперечила ідеалу гегемонної маскулінності в епохи, коли забезпечувала високий статус митця, супроводжувалася ризиком для нього, тобто мала елемент випробування, давала владу над масами, тому концептуалізувалася в маскулінній ліричній свідомості як гідне заняття; водночас маскулінне панування в царині поетичної творчості в ці епохи витісняло з її мейнстріму фемінінний контингент. Девальвація престижу поетичної творчості наприкінці століття спричинила маргіналізацію маскулінного й поширення фемінінного елемента в цій сфері, відбилася на художньому осмисленні сенсожиттєвої значущості поезієтворення. Гендерний «колерит» оприявнений як у художній концептуалізації поетичної творчості крізь призму її загальнолюдського та національного призначення, так і в ідентифікації ліричного суб'єкта себе як поета / поетки на тлі усвідомлення власних творчих завдань.

У маскулінній художній свідомості 1920-х поетична творчість осмислюється як рупор пролетарської революції, яку оспівує поет-робітник, трудар, борець (В. Еллан-Блакитний, Д. Загул), як філігранне, елітарне мистецтво (М. Зеров, М. Рильський) у конфронтації як з віджилим символістсько-декадансовим уявленням про творчість як безнадійне поривання чужого юрбі поета-страдника до ідеалу, так і з епатажно-волонтаристським розумінням мистецтва футуристами. У всіх цих концепціях однак утверджується статус митця як особливого своїм обдаруванням і соціальною значущістю, що задовольняє маскулінні амбіції ліричного суб'єкта. Дискусія другої половини

1920-х щодо призначення й завдань літератури передусім торкалася поезії й тематично скеровувала митців захищати свою позицію безпосередньо у своїх текстах. Їхня програмовість і декларативність, нерідко агресивність, егоцентричність у цій ідеологічній борні реалізували маскулінне тяжіння до боротьби, суперництва, до повалення «батьківського» авторитету митців попередньої епохи (ці інтенції характерні для маскулінного осмислення творчості й у подальшому). Жоден жіночий голос у цій суперечці не звучав, жодна фемінінна концепція поезії в ній не фігурувала. Монополія соцреалістичного методу в мистецтві припинила цю дискусію, утвердивши єдину концепцію поезії як ідеологічного речника радянського режиму.

У другій половині XX століття (в емігрантській ліриці – від 1920–1930-х років) експоновано низку концепцій поезії у межах художньої ревізії творчих (і сенсожиттєвих) завдань ліричного суб'єкта. Маскулінні елементи домінують у концепціях поезії як боротьби (ранній модернізм, революційний романтизм 1920–1930-х, Є. Маланюк, С. Гординський), деміургії (М. Бажан, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, М. Орест), як форпосту правди й справедливості (А. Малишко, Л. Костенко); фемінінні – в уявленні про поезію як утвердження цінності життя, зокрема і як аналог материнства (Б. Крива, Н. Білоцерківець, Л. Повх, І. Жиленко, Л. Кульбак), як спосіб самозаглиблення, як інтимне «оголення» життя серця й віднайдення внутрішньої свободи (М. Шунь, Я. Сенчишин, Г. Тарасюк), як утілення Божественного (Г. Паламарчук, Б. Щавурський). Інфантильно-регресивний потяг зраджує рецепція поезії-сну, мрії як втечі від реальності (ранній модернізм, В. Свідзінський). Самоідентифікація фемінінного ліричного суб'єкта часом розщеплена між нормативним образом фемінінності, у який не вписується творча практика, та фемінінною роллю поза патріархатним «законом», що зумовлює смислове зближення поетичної творчості й вільного кохання, магії та експлікацію в тексті образу поетеси-гетери, відьми, жриці (Леся Українка, Н. Поклад, Г. Паламарчук, Н. Стефурак, Л. Голота). У фемінінній ліричній свідомості поезія постає полем душевної комунікації, сприймається крізь призму тілесно-сексуальних конотацій (Г. Крук, К. Хаддад).

Маскулінна техніка письма значно продуктивніше (і предметніше), ніж фемінінна, проектує на поезію деперсоналізовані (соматичні) гендерні ознаки. Образ поетичного слова часом маскулінізується (Є. Маланюк, І. Драч), а частіше – фемінізується як «прекрасна дама», якій куртуазно служить поет (Б. Щавурський, В. Клічак), як повія (Г. Чупринка, М. Бажан, М. Рильський), як сестра, подруга (М. Рильський).

Гендерно диференційована самопрезентація ліричної свідомості як творчої за шкалою: гегемонія – маргінес для маскулінной авторефлексії та норма – девіація – для фемінінної. Маскулінна лірична свідомість схильна

підкреслювати, вихвалити, перебільшувати рівень її унікальності власного поетичного обдарування (В. Сосюра, М. Семенко, Є. Маланюк, В. Базилевський та ін.) або, навпаки, знецінювати власні здібності, що переважно породжено амбітністю, а також протестом проти змін суспільного статусу поетичного мистецтва (Є. Плужник, Ю. Тарнавський, І. Калинець, В. Затишувітер). Творча «імпотенція» проблематизована в маскулінному художньому мисленні, де сильніша «виконавча тривожність» зумовлена претензією на лідерство, силу, владу або її кризою цих маскулінних якостей в останні десятиліття (Т. Федюк, В. Махно, Н. Федорак, В. Цибулько, І. Лучук). У фемінінній ліричній свідомості творча практика не вихвалється, а виправдовується. Часто лірична героїня відмовляється від неї через соціальну стагнацію, через несумісність з жіночою роллю або констатує ці причини (М. Пригара, Л. Палій, О. Сенатович, Н. Шейко-Медведева, Т. Зарівна, О. Забужко, О. Луцишина), але буває, що і зачудовується, тішиться своїм поетичним даром (Л. Кульбак, С. Короненко).

ВИСНОВКИ

Завдання гендерного літературознавства – експериментального напрямку наукового вивчення літератури крізь призму гендерного (соціального й психологічного) виміру буття людини, її творця, героя й реципієнта, – виробити гендерну типологію поезики / письма, що дозволить класифікувати гендерно марковані тексти за перевагою маскулінних / фемінінних елементів. Ще сильно залежне в методологічному плані від феміністичної критики, розвинутої в Україні в 1990 – 2000-х роках, гендерне літературознавство має переорієнтуватися на засадах паритетності й аполітичності на вивчення літературного тексту не за статевим чи ідеологічним, а поетикальним принципом. Для цього з інтердисциплінарних позицій окреслено поняття гендеру в широкому розумінні, що включає не лише соціальний, а й психологічний фактор, а також формат експлікації гендерних смислів у літературному тексті, зміст понять фемінінності / маскулінності як антропологічних та поетикальних категорій, маскулінну / фемінінну стратегії ліричного переживання власної суб'єктивності у її зв'язках зі світом та фемінінну / маскулінну техніку письма.

Теоретико-методологічна база зумовлена інтердисциплінарністю предмета дослідження. В її основі – здобутки феміністичної критики, зокрема в аспектах вивчення жіночої суб'єктивності, письма, презентації «слабкої статі» в літературі, жіночого еґо-нарративу та жіночої читацької рецепції. Соціоконструктивістська теорія гендеру цінна спостереженням динаміки його соціальної ретрансляції в різні історичні періоди, механізмів культурного формування гендерних установок та ієрархій, які виявляються і в літературі. Серед психологічних студій гендеру, які враховують і біологічні фактори статевого диморфізму, продуктивною є теорія континуальності маскулінних та фемінінних психічних рис, що дозволяє обґрунтувати й гендерну «гетерогенність» поезики ліричного твору, а також дає підґрунтя для гендерної демаркації ліричного переживання. Найбільш ефективним у гендерно-психологічному вивченні лірики є психоаналіз у тих його аспектах, що стосуються едипової психоматриці, де розмежовано маскулінні та фемінінні аспекти ставлення до батьків, ідентифікаційні цілі, інцестно-кастраційний комплекс. Глибоко закорінена в психіку, маскулінна / фемінінна едипова «програма» визначає ідентифікаційну, референційну (ставлення до Іншого), світомоделюючу й сенсожиттєву політику суб'єкта, що в ліричному тексті переломлена в маскулінних / фемінінних домінантах художнього світовідчуття. Ця «програма» наснажує й архетипний вимір ліричного тексту, який у міфопоетичному плані диференціює маскулінну / фемінінну ліричну свідомість. Методологічно вмотивованим є широкий спектр літературознавчих підходів

до тексту, зокрема структурно-семіотичний, порівняльно-історичний, наративний, концептологічний. Розглянутий у студії «хронометраж» вітчизняної лірики – ХХ століття – актуалізує її соціально-історичну площину й змушує розглядати маскуліність / фемінінність у трансперсональному аспекті, враховуючи вплив колоніальності на національний характер.

Маскуліність / фемінінність як антропологічні константи розуміються як об'єктивно сформовані в ході природної та культурно-соціальної еволюції інваріантні людські типи з набором відносно сталих рис, що варіативно відтворюються в особах чоловічої / жіночої статі й у такий опосередкований спосіб емпірично осягаються. Маскуліність / фемінінність часто трактують як дискурсивні конструкти, соціальні «ефекти», що стосуються не так суб'єктивності, як соціокультурної політики, тому таке їх розуміння малопродуктивне для вивчення лірики. Демаркація маскуліного / фемініного психогендерних профілів проводиться по лінії інструментальності – експресивності з відповідним їм набором цінностей, пріоритетів, життєвих практик. Вони є визначальними й у розмежуванні маскуліного / фемініного фенотипів, що формуються на маскуліній / фемініній едипових психоматрицях. Психічна заданість і здобутий психогендерний профіль скеровують багаторівневий процес гендерної ідентифікації. В авторській (ліричній) свідомості сконденсовані вказані рівні психогендерності, що виражаються в поетиці тексту і є конгруентними маскуліності / фемінінності як поетикальним категоріям – деперсоналізованим й аналітично окресленим типам художньої свідомості, що реалізуються у відповідних поетикальних стратегіях та техніках письма. Маскуліні / фемініні стратегії ліричної рецепції людини й світу сегрегуються в когнітивних полях тіла й тілесності, сексуальності, дочірніх / синівських та материнських / батьківських стосунків, сенсожиттєвих цінностей, смерті, творчості. Маскулінна / фемінінна техніка письма зумовлена не лише суб'єктивними, зокрема комунікативними, а й поетикальними, передусім наративно-стилістичними, факторами. Маскуліний / фемініний наративний «код» ґрунтується не лише на концептологічному пріоритеті та екстеріорному / інтеріорному «форматі» рефлексії, а й на особливостях гендерлекту, що, звичайно, відчутно модифікується художньою традицією, стилем літературного напрямку, школи.

В українській ліриці ХХ століття психогендерна специфіка виявляється в переживанні тілесності (власного тіла ліричного Я, тіла Іншого, природного «тіла»), передусім в аспекті об'єктності / суб'єктності. Фемінінна лірична свідомість презентує власне Я як (тілесний) об'єкт заволодіння, маніпуляцій (зокрема й сексуальних) Іншого, у фемініній техніці письма транслюються бажання офірувати власне тіло, деструктивна тривога, пасивна установка очікування дії Іншого. Така поетикальна домінанта зумовлена пасивно-мазохістським затяжним характером фемініного едипового комплексу, відзначе-

ного Х. Дойч, М. Кляйн, К. Хорні та ін., що супроводжується тривогою щодо власної меншовартості, фертильності, травмованості, відсутності любові Іншого (батька), депривованої жіночої ролі, з якою необхідно ідентифікуватися.

Маскулінна лірична свідомість утверджує суб'єктність власного Я, акціонально реалізовану в референції до Іншої через її торкання (пестощі), підкорення, заволодіння Нею, тобто, через ситуацію / намір її привласнення (зокрема, й сексуального). Маскулінна техніка письма уникає концептуалізації «тілесного образу» суб'єкта-наратора. Гендерно-психологічне підґрунтя цих особливостей маскулінного поетичного мислення становлять відзначені психоаналізом (М. Кляйн, М. Мітчелл, З. Фройд, Е. Нойманн, А. Адлер) активна стратегія долання едиповості, батькоборчі зусилля, рішуча сепарація від материнського / жіночого – бажаного й жаского, об'єкта виплеску любові й агресії.

Фемінінній об'єктній самопрезентації притаманна завищена оцінка власної зовнішності (тілесності), що реалізується в мотиві самозамилування та в пов'язаному з ним мотиві знецінення власної (жіночої) тілесності, розвиток яких психічно наснажений фемінінною едиповою конфліктогенністю. У маскулінній ліричній самопрезентації актуалізований інструментальний потенціал, що часом виражений в акцентуації тілесної сили й снаги. У фемінінній техніці рецепції образу Іншого увага рідко фіксується на його тілесності, окрім мотивів із сексуальним підтекстом, розгорнутих через образи рук, губ як «інструментів» бажаної маніпуляції з тілом ліричної героїні, надається перевага тактильним, а не зоровим враженням від сприйняття чоловічого тіла. Актуальними для маскулінної техніки рецепції образу Іншої є акцентуація її тілесних принад, замилування її тілом як сексуальним об'єктом. Утілений у емоційному спектрі «відраза-зневага» мотив знецінення жіночого тіла експлікує фемінінну стратегію ідентифікації з материнською фігурою, що включає, зокрема, заздрість, реванш, суперництво, та маскулінну стратегію сепарації від неї.

Мотив замилування тілом власним / Іншої актуалізує в ліриці концептосферу жіночого одягу та аксесуарів. У фемінінній ліричній свідомості концепти одягу (аксесуарів, косметики) часто постають у фокусі рефлексії в межах іміджевої, психічної, гендерногрупової самохарактеристики, реалізуючи ідентифікаційно-презентаційну політику ліричного Я. У маскулінній ліричній свідомості одяг доповнює / заміщує образ Іншої. Ліричний суб'єкт зрідка звертає увагу на власний одяг, акцентує в його деталях символічний (ідентифікаційний) зміст (так функціонує образ вишиванки), використовує їх як привід для самоіронії. Використання дрес-деталі в зображенні персонафікованих реалій навкідля характеризує фемінінну техніку письма внаслідок значущості концептосфери одягу у фемінінній психостратегії.

Статус суб'єкта / об'єкта погляду – важливий гендерний маркер: маскуліність ліричного Я оприявлена в націленості його погляду (субститути його фалічної активності) на Іншу; фемінінність ліричного Я – у переживанні себе як об'єкта споглядання – не лише Іншого (чоловіка), а й «замінників» Його погляду: дзеркала та фотооб'єктива. Мотив споглядання (без сексуального інтересу) тіла чоловіка (часто під час його сну) властивий фемінінній ліричній свідомості, хоча й не поширений. Притаманна фемінінній техніці письма нарративізація деталей власного «оприсутнення» через погляд Іншого, стану «нетотожності» Я-для-себе й відображеного Я-для-інших корелює з властивим фемінінній ліричній свідомості інтеріорним переживанням старіння передусім як знецінення власної тілесності, втрати її сексуальної привабливості зазвичай у різко негативному емоційному ключі. У маскулінній ліричній свідомості концептуалізація власного старіння актуалізує переживання: а) проминальності, циклічності часу; б) втрати сили й життєвої снаги; в) задоволення від здобутого більш поважного статусу. У маскулінній техніці письма рецепція старіння жінки-як-Іншої, енергетично наснажена маскуліним едиповим ставленням до матері, зокрема й сепаративними стратегіями, супроводжується емоціями ніжності, співчуття, жалю, зневаги. Мотив старіння чоловіка-як-Іншого зрідка фігурує у феміноцентричній ліриці, де реалізується з мізоандрійних позицій. Пов'язаний із старінням стан хвороби власного тіла нарративізується у фемінінній техніці письма, у маскулінній – він проєціюється на навкілля, бо інакше – оприявнює слабкість суб'єкта, дискредитує його маскуліність. Водночас стан поранення, деструкції його тіла, зокрема й у фантазіях про маскулінний героїчний ідеал, концептуалізується в маскулінній ліричній свідомості, фемінінній – властиве (часто необ'єктивоване) переживання загроженості тіла ліричного суб'єкта.

Культурно-історична динаміка трансформації маскулінного / фемінінного рефлексування тілесності в ліриці ХХ століття не виразна. Для маскулінного художнього мислення тіло нечасто є самоцінним об'єктом рефлексії (тіло Іншого часто включене у сферу сексуальних інтересів ліричного суб'єкта, власне тіло концептуалізоване переважно в полі інструментальної активності). У фемінінному художньому мисленні, яке становить помітну альтернативу маскулінному переважно в другій половині століття, тіло ліричного суб'єкта концептуалізується в широкому смисловому спектрі, становить важливий параметр самоідентифікації, відверто нарративізується подробиці «життя» тіла здебільшого в ліриці останніх десятиліть. Засоби візуалізації тіла посту пово виходять з-під культурних обмежень. Трансгендеризація сучасної культури почасти стирає межі між фемінінною й маскуліною рецепцією тіла й тілесності.

Когнітивне поле сексуальності – основний «плацдарм» розмежування маскулінного / фемінінного (художнього) мислення. Риси маскулінної / фемінінної психосексуальності, досить виразно диференційовані в силовому полі активності – пасивності, суб'єктності – об'єктності, впливають на формування відповідної поетикальної стратегії художньої репрезентації сексуальності в ліриці та техніку письма, що водночас корегуються індивідуальною й культурною цензурою. Маскулінна лірична свідомість віддзеркалює активність сексуальної референції суб'єкта щодо Іншого, що виявляється в діяльній-ному виборі партнера, оволодінні його тілом, зрештою, встановленні над ним влади, де домінує фізичний аспект. Наслідком активної позиції є ієрархізація сексуальних «статусів» – суб'єкта сексуальної активності та об'єкта, на який вона спрямована. У фемінінній ліричній свідомості пасивна сексуальна поведінка реалізована в мотивах очікування партнера, його спокушання, зваблювання, не оволодіння, а віддавання задля встановлення не так фізичної, як психічної залежності. Ситуації / мотиви пестошів, поцілунків, злягання означають «привласнення» тіла Іншого в маскулінному сексуальному «сценарії» і здобувають смисл інтимної «комунікації» з Іншим, реалізують притаманну фемінінній сексуальності дисперсну ерогенність – у фемінінному.

Хоча маскулінна сексуальність більш екстенсивна, вираження сексуальної хіті й насолоди частіше притаманне фемінінній ліричній свідомості (із сублімативних причин, а також завдяки пріоритету інтимного життя в особистісній історії, здатності до інтровертної саморефлексії й відповідних риторичних практик). Водночас пасивно-об'єктний статус фемінінної сексуальності, її соціокультурна депривація зумовлюють фемінінну стратегію камуфлювання-кодування сексуальних смислів у ліриці з широким арсеналом прийомів. Можна сказати, у фемінінному тексті сексуальність підспудно втілена як матриця змісту (іноді – і несексуального), у маскулінному тексті натомість актуалізована тема сексуальності «десекуалізує» зміст.

Маскулінна лірична свідомість уникає рефлексування сексуальності, бо саморозкриття, «самооголення», визнання залежності від сексуального інстинкту, оприямлена «виконавча тривожність» не співвідносяться з маскулінним ідеалом твердості, компетентності, раціональності. Маскулінна техніка трансляції власного сексуального досвіду – лише в планах (самоіронічного) «інструментального» хизування своїми перемогами або позірного самоприниження – «знімає» «виконавчу тривожність» і камуфлює суб'єктивність. Маскулінному фенотипу властива змагальність, що в царині сексуального виявляється в плеканні власної потенції (суперництво з іншими чоловіками) та у фізичному оволодінні партнером (сприйняття сексуальних стосунків як «двобою», де підкорена особа є «трофеєм»). Така психосексуальна особливість наснажує маскулінну поетикальну стратегію

рефлексії сексу як «половання», «війни», а бажання сексу – як «порятунку» від нудьги й життєвого дискомфорту, зумовлює превенцію підступності жінки-Іншої, утілену в ліриці, зокрема, у мотиві бажаної й водночас загрозової для суб'єкта сексуальної пропозиції з її боку, а також у переживанні розчарування й роздратування через її легкодоступність.

Властивий маскулінній сексуальності конфлікт між бажанням та страхом, закорінений в едипові підвалини – любов до матері та страх покарання («кастрації») за неї, зумовлює захисну психічну реакцію – агресію, спрямовану на сексуальний об'єкт. У маскулінній ліричній свідомості агресивність виражена через домінуючу брутальність в оцінці: а) сексу, роль якого часто знижується до пересічної побутової дії; б) жінки-як-сексуального об'єкта, яка зображується повією; в) жіночої сексуальності як проституції та жіночої фізіології як «нечистої», ганебної. Реалізація в ліриці обернених навзаєм, ґрунтованих на едиповому досвіді, підсилених колоніальним станом маскулінних психосексуальних «комплексів» – «сутенера» та «Розумовського» – маркують маскулінну поетикальну стратегію концептуалізації жінки як «розмінного товару» чоловічих стосунків, що закріплює за її образом об'єктність і сервільність. Агресивність маскулінної сексуальності виявляється, зокрема, у насильстві, що наративізується в ліриці здебільшого екстеріорно через мотив гвалтовного проникнення в жінку. У маскулінній техніці письма він утілений у картинах фізичної жорстокості, у фемінінній – реалізує мазохістське бажання бути об'єктом сексуального шалу, корелює з мотивами втрати цноти, офірування власного тіла. Маскулінна стратегія знецінення сексу, його «відкладання» (у наслідок едипової «тривожності») зумовлює розвиток мотивів «вимушеної» сексуальної активності та аскези, що віддзеркалюють прагнення суб'єкта «контролювати» власний сексуальний інстинкт. Маскулінна техніка вираження знеособлення, «замінності» образу жінки-Іншої акцентує її «серійність», умотивовану психоаналітично, закріплену патріархатною «легалізацією» чоловічого проміскуїтету. Подігамність ліричного суб'єкта в поєднанні з низькою селективністю знеособлених, легкозамінних сексуальних об'єктів («комплекс Казанови») маркує маскулінне поетичне мислення.

Фемінінній сексуальності притаманна моногамність з її високою селективністю, емоційно-комунікативною метою, єдністю романтичного й сексуального бажання, яку віддзеркалює і фемінінна поетикальна стратегія рефлексії сексу як події особистісної історії, пов'язаної з матримоніальними та репродуктивними очікуваннями. Фемінінна техніка письма, орієнтована на пріоритетну трансляцію внутрішнього світу ліричного суб'єкта, передбачає деталізацію нюансів почуттів, тактильних, запахових відчуттів, що виражають складне синтетичне переживання jouissance (хіль-страх-тривога-насолада-ніжність-біль), естетизоване як самоцінне джерело насолоди, а також адресування

любовно-сексуального бажання конкретному «ти» – єдиному обранцю, світло-ностальгійну тональність нарації сповіді-спогадів про власний сексуальний досвід або мрій про нього. Фемінінна техніка розвитку мотиву (віктимного) офірування Іншому власного тіла («спадок» едипової любові до батька) співіснує з переживанням насолоди духовно-тілесного єднання як особливої інтимної комунікації рівноправних (у духовно-емоційному сенсі) партнерів у фемінінній ліричній свідомості. Психо-соматико-фізіологічну «цілісність» фемінінної сексуальності відбиває фемінінна техніка наративізації рецепційного переживання (поглинання, вбирання всередину, заповнення порожнини) та розкривання / розривання (прохромлення, проникнення, розкриття назустріч, розростання всередині, поглинання власного тіла Іншим), що симптоматизують бажання / страх / досвід коїтусу, зачаття, пологів. Фемінінна техніка, на відміну від маскулінної, передбачає широкий спектр експресивних засобів вираження фрустрованого сексуального бажання ліричного суб'єкта, що не дискредитує його, не суперечить і патріархатній депривації жіночої сексуальності. Особливостями фемінінної стратегії трансляції сексуального бажання в ліриці є його метафоричне кодування в мотивах танцю, музики на основі асоціативного потенціалу руху, ритму, дотику, голосу, настрою, а також екстраполяція в царину природи, гармонізація жіночих фізіологічних і природних репродуктивних циклів. Фемінінна техніка письма більш варіативна в наративізації сексуальних переживань: «писання крізь тіло», «нелогічне» (до-раціональне, «семіотичне») письмо, вибудовування металогічного «простору» для виразу *jouissance*, а також сексуального підтексту (унаслідок чого твориться спільний простір сексуальності суб'єкта і довкілля). Фемінінна техніка застосовує акустичні, ритмічні засоби імітації сексуального акту, передачі його динаміки, відтворення сексуальних переживань суб'єкта, а також графічні прийоми, що підсилюють «еротизацію» тексту. У поезії жіночого авторства (зокрема, Л. Таран, М. Кіяновської) зафіксована більша дифузійність маскулінної та фемінінної технік письма, націлена на імітацію, пародію, наслідування маскулінної поетикальної стратегії з метою художнього осягнення психосексуальної конфліктності статей, відтворення «діалогу» чоловіка та жінки. Трансгендерна сексуальність в українській ліриці трансльована в полі маскулінних / фемінінних патернів. Представлений у поезії О. Барліга аутоеротизм / гомоеротизм інфантильно-ювеніальної сексуальності може презентувати альтернативну гомосексуальну стратегію письма, але одиничність цього прецеденту ускладнює його наукову дефініцію.

На відвертість вираження сексуальності в ліричному тексті впливає рівень культури, передусім сексуальної. «Цільова» маскулінна сексуальність (само)цензується з багатьох психічних і етичних причин. Вона більш-менш активно експлікується у футуризмі 1920-х років й карнавальній поезії 1990-х.

в інших текстах вона переважно імпліцитна. «Автоеротична» й «дисперсна» фемінінна сексуальність складає енергетичне ядро фемінінної ліричної поєстратегії, наявна в металогічному «підкладі» наративу в широкому корпусі текстів ХХ століття, а оприявлена більш конкретно в ліриці 1980–2000-х під впливом розтабування культури, «легітимізації» жіночої сексуальності завдяки феміністичним «завоюванням», у зв'язку з розвитком фемінінної літературної традиції. Трансгендерні смисли в ліриці теж здобулися на артикуляцію лише в останні десятиліття (окрім поодинокого прецеденту гомоеротичної лірики А. Кримського початку століття та української літератури зарубіжжя, де впродовж ХХ віку панувала інша культурна політика).

Маскулінне / фемінінне художнє мислення диференціюється вираженням ставленням ліричного суб'єкта до материнської / батьківської фігури, що ґрунтується на едиповій психоматриці. Її конститутивна маскулінна специфіка оприявлена в континуумі: а) лібідозний потяг до матері, що відповідно до ідентифікації з батьківським трансформується в бажання «віддати» їй власний «хороший зміст», – страх матері через переслідування її «поганим» аспектом, що загрожує узалежнити Еґо та через загрозу помсти батька як суперника; б) інструментальна потенційна активність, зумовлена ідентифікацією з батьківським як безмежно могутнім, – інструментальна тривожність, виявлена в аспектах «виконавчої» (репродуктивної, креативної, захисної, здобувальної тощо) неспроможності; в) фалоцентрична еґоцентрична установка (зокрема і як інтелектуальний реванш) – гострий страх деструкції («кастрації») фалічності як «утрата» Еґо або його атрибутів – свідомості, сили, свободи, самостійності, фертильна заздрість. Конститутивні якості фемінінної едиповості виявлені в континуумі: а) лібідозний потяг до батька, що за умови ідентифікації з материнським реалізується як прагнення оволодіти «пенісом» та його заміниками (передусім дітьми, але також чеснотами, уміннями тощо), іншими словами, «стати вмістилищем для батька», – фертильна («кастраційна») тривога, що посилена невідомістю щодо «якості» власного «нутра»; б) концентрація на власному внутрішньому світі як «таємниці», що стимулює споглядально-рефлексивну доміанту, – залежність від зовнішнього світу (потреба мати любов); в) заздрість до могутньої й містичної матері, суперництво з нею, що стимулює ідентифікацію з материнським, – страх матері через загрозу її помсти шляхом деструкції тіла, нутрощів, перманентна тривога від невідомості щодо власної фертильності. Притаманне і маскулінній, і фемінінній ліричній свідомості амбівалентне ставлення до материнської / батьківської фігури в різному мотиваційному ключі оприявлене в корпусі української лірики ХХ століття.

Маскулінна поетикальна рефлексія позитивних синівсько-материнських стосунків ґрунтується на лібідозному потязі до материнської фігури, бажанні

служити їй, офірувати їй своє життя, повернутися в материнський протосвіт (як танатальна та інцестна фантазія) й реалізується в мотивах обоження, поклоніння материнській фігурі («реінкарнованій») часто в образі «наджинки» – богині, чарівниці, Мадонни), турботи матері про сина, її горя з приводу його загибелі, її гордості сином тощо, у наративній стратегії любовно-ніжної комунікації сина й матері. Ситуація старості, хвороби, смерті матері позбавляє її образ лібідозної «привабливості» й культурно легітимізує вираження любовно-репараційних почуттів до неї, що допускає в маскулінній наратив ніжні синівські інтонації. У фемінінній ліричній свідомості образ матері часто інспірує Супер-его ліричного суб'єкта й корелює з психоемоційним комплексом совісті-провини-спокути, утілює ідентифікаційну мету. Ситуація смерті матері загострює дочірні переживання провини й страху, але й нівелює едипову ворожість, відкриваючи простір для любовно-репараційних почуттів. Важливу роль відіграє у фемінінній ліричній свідомості образ бабусі як позбавлений едипового суперництва ідентифікаційний аналог матері.

Негативні почуття до материнської фігури в маскулінній ліричній свідомості інспіровані сепараційними устремліннями, психічно необхідними для становлення мужності. Провал сепарації загрожує карою («кастрацією») – символічною втратою мужності, життя. Задля полегшення сепарації від материнської фігури маскулінна психіка негативізує її образ як зловорожої до сина, як демонічної, «невірної» тощо. У фемінінній ліричній свідомості негативні дочірньо-материнські стосунки вмотивовані едиповим кастраційним страхом (тобто, очікуванням помсти за лібідозний потяг до батька) й почуттям невигащного суперництва. Культурне табу на знецінення матері зумовлює перепрофілювання в ліриці негативного психоконфлікту на образи-аналоги материнської фігури, зокрема архетипно-міфологічного плану, а також його метафоричне кодування.

У ліриці ХХ століття дочірні та синівські почуття до материнської фігури нерідко проєктуються на природу: в її явищах і стихіях помічено репродуктивні функції, їм адресовані любов і вдячність ліричного суб'єкта. У маскулінній ліричній свідомості оприявлене ставлення до природи-як-Іншої – як до об'єкта підкорення, як до джерела піклування й турботи, у фемінінній – ліричний суб'єкт солідаризується з природою. Найбільш продуктивними в ліриці цього періоду є образи землі та України як аналоги материнської фігури. На них скерований широкий спектр переважно синівських почуттів – від любовного обоження й готовності служити до зневаги, образи тощо. У вираженні синівського ставлення до Вітчизни, особливо в ліриці еміграції, у материковій поезії 1970–1980-х років, актуалізуються почуття колоніально зневаженої національної маскулінності, яка мстить матері-фігурі за «невірність», за власне безсилля, водночас загострюється переживання про-

вини перед нею. У більшовицькій ліриці 1920-х конфліктогенне ставлення до материнської фігури України знівельовано її розщепленням на «колишню», негативну, та «нову», «пролетарську», позитивну. У радянській ліриці сплеск патріотичних почуттів припадає на 1940-ві роки, що зумовлено культурно-історичними обставинами, та на національний «ренесанс» 1960-х, орієнтований на репарацію пошкодженого сталінізмом українського простору. У ліриці останніх десятиліть криза національного маскулінного характеру призвела до девальвації «материнського» образу України, який утратив свій сакральний, націєтворчий код, перетворився в окремих текстах на стереотип масової свідомості, на симулякр. У фемінінній ліричній свідомості зрідка трансплюються емпатія, жаль до України-матері.

Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії позитивних дочірньо-батьківських взаємин ґрунтується на єдипових лібідозних інтенціях до батька й виявляється в почуттях ніжності до нього, у прагненні відчувати його турботу й захист (часто крізь ретроспективну призму дитинства), особливо гострих у ситуації його втрати. У силу самоцензури дочірні любовні почуття зрідка адресовані безпосередньо батькові, а частіше спрофільовані на його образи-аналогії (ліс, сад, Пан, Бог тощо). Легітимність релігійного почуття актуалізує у фемінінній ліричній свідомості проєкцію на образ Бога дочірніх єдипових почуттів: відданої і жертвовної любові, прагнення смерті як повернення під Боже патронування, тривоги з приводу Його незадоволення життям ліричної героїні, особливо в ситуації її інтимних взаємин з обранцем і т.д. В арсеналі фемінінної техніки наративізації любовних почуттів до Бога-батька – позбавлена субординації інтимно-родинна комунікація з ним як з конфідентом, емпатія до Нього, молитовний наратив з мотивами прохання, сповіді.

Маскулінна поетикальна стратегія рефлексії позитивних синівсько-батьківських взаємин ґрунтується на ідентифікаційних інтенціях. Батьківська фігура в маскулінній (ліричній) свідомості інспірує Супер-єго, утілює закон і в позитивному варіанті – маскулінний ідеал. Між батьківською фігурою і ліричним героєм-сином устанавлюються зв'язки спадкоємності й навчельства, останній усвідомлює свій обов'язок продовжувати справу батька. Прихильність до батька легше наративізується в ситуації його смерті, яка водночас активує почуття синівської провини, кастраційного страху. Позитивні синівські почуття до батька профілюються в маскулінній ліричній свідомості на образи духовних (письменники, державні діячі, світочі християнства) і воєнних лідерів (козацтво, опришки, воїни-герої), ліричний суб'єкт ідентифікується з ними у справі служіння Вітчизні словом і зброєю. У маскулінному художньому мисленні концептуалізується образ Христа-як-Сина, що постає для ліричного суб'єкта (анти)ідентифікаційним зразком Месії, Обранця, але й уособленої синівської слабкості, залежності, «кастрованості», та образ

Христа-як-Батька, Спасителя, що в окремих смислових аспектах синонімічний образу Бога. Фігура Всевишнього здобуває в маскулінній ліричній свідомості позитивну оцінку в разі профілювання на неї синівської готовності до служіння, послуху (Христовий «сценарій») або синівського розкаяння й повернення після богоборчого непослуху («сценарій» Блудного сина) та негативну оцінку, коли ліричний суб'єкт бунтує про Бога та Його законів (Людиферовий, Прометеїв «сценарій»). В усіх варіантах ліричної рефлексії ставлення до Бога інспіроване маскулінною едиповою психоматрицею.

Спектр негативних синівських емоцій у маскулінній ліричній свідомості скерований на батьківську фігуру Бога й експлікований від сумніву в Його благості, потенціалі до викриття його байдужості до людей, жорстокості, зловорожості, демонічності, до його іронічного знецінення. В основі такої психоемоційної палітри лежать синівська едипова ворожість до батька, суперництво з ним. Панування атеїзму в радянські часи та втрата релігійних традицій на більшості пострадянських територій в останні десятиліття уможливили наративізацію синівського негативу до фігури Бога. У дисидентській поезії синівська ворожість скеровувалася на фігуру тоталітарного правителя, що інтенсифікувало антиколоніальні смисли. Безпосереднє вираження синівської ворожості до батька все ще табуйоване, тому оприявлене опосередковано, зокрема в мотивах «зчужілості» вітчимі й байстрюка. У значно пом'якшеній формі транслюється дочірнє негативне ставлення не так до батька, як до батьківської фігури Бога. Зберігаючи інтимно-родинний тон, лірична героїня, якою рухає фрустраційна образа, висловлює сумнів у Його могутності, любові й захисті.

Дочірні / синівські патерни, оприявлені в ставленні до материнської / батьківської фігур, актуальні в ліричній рефлексії взаємин з дитиною однойменної та протилежної статі. Ставлення ліричної героїні-матері до сина транслюється в широкому спектрі: а) проєкції на нього лібідозних почуттів до батька / коханого; б) переживання гордості / сатисфакції фалічної заздрості завдяки долученню через народженого сина до успішного світу чоловіків; в) відчуття ніжно-інтимного єднання з сином. Виражені в ліриці взаємини ліричної героїні-матері та дочки теж переважно безконфліктні. Безумовна матерна любов до дитини, як засвідчено на широкому ліричному матеріалі, не залежить від її статі. Батькове ставлення ліричного Я до дочки – підкреслено любовне, турботливе, виражене в розвитку мотиву її захисту, у проєкції на її образ материнського імаго, а до сина – зумовлене активованими едиповими «механізмами» суперництва, навчительства. Батькова любов-гордість дається сину в разі його успішного спадкоємництва. Синівсько-батьківські взаємини нерідко профілюються в маскулінній техніці письма на широке національно-культурне поле, символізують наступництво поколінь.

Фемінінна специфіка поетикального втілення сенсожиттєвої парадигми (життєві цінності, цілі, зумовлене ними ставлення до смерті) визначається домінуванням вітального світовідчуття, оприявленого в зорієнтованості ліричного суб'єкта на фіксацію, збереження, примноження життя в царині природи, людського й власного роду, у фокусуванні його уваги на власному житті, зокрема перебігу особистої історії, на його евдемонічних цілях (любовно-матримоніальних, репродуктивних, інтроспективних), що проєктуються й на його ставлення до смерті, зокрема як закономірної ланки життєвого коловороту, як щасливого «розчинення» в батьківській сфері або переродження у сфері материнській, як «повернення» до витоків власного Я.

Важливими аспектами позитивного переживання світу й життя в ньому у фемінінній ліричній свідомості є рецепція благодатного навкілля, солідаризація з репродуктивним потенціалом природи, ідентифікація з нею, що реалізовані в мотивах замилювання красою навкілля, вдячності природі за дари, провини за мимовільну шкоду природі, турботи про неї, у проєкції людських стосунків (передусім емпатії, турботи, любові) на довкілля. Емоційними домінантами рефлексії природи як потужного сенсожиттєвого, евдемонічного стимулу є емпатія, ніжність, приязнь, радість.

Осердям фемінінної сенсожиттєвої «програми», потужним евдемонічним джерелом є материнство як безпосередня причетність особи до появи нового життя, як досвід турботи, піклування про нього. Природний (інстинктивний) характер материнства значно спрощує пошук і реалізацію сенсу життя жінки, яка, народжуючи дитину, уже лишає слід по собі, здобуває прижиттєвий стимул саморозвитку, джерело насолоди, радості, щастя від споглядання за її становленням. Актуалізація автентичного материнського досвіду (а не загальних, відсторонених уявлень про материнство як таке) – чільна риса фемінінного поетичного мислення, оприявлена у фокусуванні уваги на образі дитини, на ситуаціях комунікації з нею, на переживанні стану вагітності, а також у проблематизації нереалізованого материнства. Фемінінна техніка експлікації материнського досвіду відрізняється метафоричною референцією до концептосфери дитини, імітацією розмов, ігор з дитиною, відвертою трансляцією емпатії, ніжності, безумовної любові до неї.

«Доказом» успішної життєвої реалізації фемінінного ліричного суб'єкта є відтінена емоціями й почуттями радості, гордості, надії рефлексія покоління власних нащадків – дітей, онуків, правнуків. Лірична «візуалізація» власного та батьківського роду у фемінінному поетичному мисленні корелюють: ліричний суб'єкт відчуває себе «ланкою» родового «ланцюга», призначеною зберегти його цілісність і «безсмертя». Таке його сенсожиттєве «покликання» зумовлює обсервацію в ліриці образів батьків (предків), яка внаслідок значно меншої конфліктогенності фемінінної едиповості

психічно не блокується. Пам'ять про рід ліричного суб'єкта відтінена його гордістю, любов'ю, емпатією, сумом, солідарністю з пращурами. Ефективні прийоми фемінінної техніки трансляції родової пам'яті – ретроспективна нарація, опис світлин, «анімізація» померлих родичів, персоніфікація предметів-носіїв родової пам'яті, перевага індивідуального, родинного над суспільним, громадським у рефлексії історії роду, виражена, зокрема, у переліках їхніх імен. Трагедія роду (ширше – України) у фемінінній ліричній свідомості конкретизована в мотиві не-народження / утрати нащадків, українських дітей, компенсованому мотивом відродження роду (України) у новонароджених дітях. У фемінінному поетичному мисленні емоційно позитивна рефлексія суб'єкта свого роду і власного місця в ньому дає потужний гедоністичний «заряд» завдяки віднайденому сенсу його життя як продовжувача роду.

Цінність життя у фемінінному поетичному мисленні зумовлює концептуалізацію особистої історії ліричного суб'єкта від дитинства до ймовірної смерті. Фемінінна поетикальна стратегія рефлексії власного дитинства ґрунтована на завищеній оцінці цього періоду життя й значення приватного, родинного світу. Віхи особистісного становлення суб'єкта оприявлені в його ретроспективно актуалізованому дитячому, підлітковому досвіді. Мотив повернення в дитинство функційно націлений на реставрацію часового потенціалу молодості, безтурботного дитинного само- і світопочування, відчуття турботи рідних, на віднайдення витоків власної самості, зокрема й поетичного таланту. Для фемінінної техніки письма характерні прийоми імітації своєї колишньої дитинної свідомості, стирання часової віддалі між теперішнім і дитячим світоглядом, опис світлин з дитинства задля «відстороненої» обсервації власного образу, якості прожитого життя.

Не менш важливою, ніж дитинство, віхою особистої історії зі значним сенсожиттєвим та евдемонічним потенціалом у фемінінному поетичному мисленні є любовні та матримоніальні взаємини. У фемінінній ліричній свідомості досвід любові часто постає ключовою умовою позитивної життєвої реалізації суб'єкта, що відтінено в тексті протиставленням його серйозного ставлення до цього почуття та легковажності обранця / обраниці, мотивами самозречення / офірування себе йому / їй, самовтрати / «розчинення» в особі коханого / коханої, ситуацією чекання на нього / неї, проблематизацією розлуки, самотності (як відсутності коханого, родини, дитини, як покинутості й комунікаційного вакууму). Невдала реалізація любовних взаємин у фемінінному поетичному мисленні провокує переживання нещастя ліричного суб'єкта, краху його життя, супроводжується депресивними емоціями. Позитивна емоційна аура натомість властива переживанню самоти в межах фемінінної стратегії досягнення ліричного суб'єкта власної самості (душі)

як умови ірраціонального, нарцисичного занурення, «реверсу» в глибини власного Я часто за допомогою ретроспективно-мнемонічної (спогади), інтроективної (сон, фантазії, мрії) нарації, концептуалізації мовчання як інтровертивного регресу, аналогізації власного буття з природою, її споглядання, нюансування душевних порухів.

Домінантою фемінінного художнього осмислення особистої історії є стан щастя, пов'язаний з дитинством, любов'ю, материнством, власним домом, із самозаглибленням, з естетизацією довілля, часом – і з перспективою смерті. Фемінінна специфіка ліричного переживання щастя передбачає його концептуалізацію у зв'язку з указаними аспектами художнього самопізнання, сенсожиттєву проблематизацію його відсутності, ретроспективну / фантазійну акцентуацію щасливої пори власного життя часто за допомогою мнемонічного й онейричного хронотопу.

Фемінінні сенсожиттєві вітальні цінності переломлюються в поетикальній стратегії художнього осмислення перспективи власної смерті, стимульованій вдалим / невдалим любовним досвідом, успішним завершенням репродуктивного циклу (народженням, вихованням дітей) / «незапобованістю» репродуктивного потенціалу, старістю, хворобою тощо, бажанням возз'єднатися з Богом-як-батьком, едиповим лібідозним об'єктом, / мазохістським офіруванням Йому власного життя. У силу того, що у фемінінному фенотипі відчуття повноти й успішності життєвої реалізації є відносно легко досяжним евдемонічним джерелом (продовження роду, створення комунікативного простору не вимагають значних зусиль), формується й позитивне, виражене ставлення до перспективи власної смерті, закономірність якої у наочна й близьким фемінінності природним циклом. У фемінінному поетичному мисленні смерть часто здобуває позитивний смисл як свідчення безкінечного коловороту людського роду, як шлях до джерел власного ества, як закономірний процес природного оновлення; водночас рефлексія смерті іншої людини – часто жінки (матері, родички, подруги) та дитини – болісна, супроводжується емпатією, жалем, тугою, сумом, концептуалізацією індивідуальності померлих, пам'яті про них через приватну, побутову атрибутику.

Екзистенційно-ідентифікаційний вектор маскуліної сенсожиттєвої установки зумовлює актуалізацію «ініціативної» програми життєвої реалізації з її основними стимулами – утвердженням маскуліного потенціалу, задоволенням амбіцій владарювати над світом-як-Іншим (тобто контролювати, використовувати його ресурси), поглибленими маскуліним едиповим бажанням набутти батьківського статусу (утіленого в ідеалі гегемонної маскуліності), зокрема в контролі над матір'ю (природою), й урятуватися від страху, породженого конфліктогенністю з батьківськими фігурами й спроектованого на світ. Особливістю маскуліної стратегії художнього втілення сенсожиттєвої

парадигми, отже, є пріоритетність стимулу випробування (на кшталт ініціального смертельного ризику, у подоланні якого здобувається маскулінний статус), реалізованого в мотивах / ситуаціях боротьби, протистояння, битви, війни, силового опору тощо, розгорнутих у ліриці часто в історичній проекції у форматі: а) інтер'єрної рефлексії воєнного досвіду ліричного наратора; б) екстер'єрної рефлексії війни з використанням відповідних концептосфер (зброї, військових одиниць, деталей битви, атрибутів воєни тощо), зокрема задля метафоричної референції, з деталізацією бойових дій, тілесних ушкоджень, фізичних і моральних страждань, часом з експлікацією образу ідеального воїна як ідентифікаційного зразка. У маскулінному поетичному мисленні боротьба здебільшого сприйнята позитивно, бо дозволяє утвердити маскулінні сенсожиттєві цінності – свободи, влади над світом, сублімувати агресивно-садистські імпульси. Апологія війни, культурно обмежена пацифістською моральною установкою, утілена в ліриці на історичну тематику, транспонована в пейзажну, філософську площину. Негативно рефлексовані останні в часі війни (Друга світова та нинішня гібридна) – превалювання засобів масового винищення знецінює індивідуальний героїзм, сенсожиттєво важливий для маскуліного психотипу. Профанація боротьби, війни в ліриці останніх десятиліть симптоматизує кризу національної маскулінності, розмивання її сенсожиттєвих стимулів. У фемінінному поетичному мисленні війна, силове протистояння або не концептуалізуються, або сприймаються негативно, як такі, що загрожують вітальним цінностям (материнству, любові, дому, природі, красі, щастю). Тематика боротьби в маскулінній стратегії художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив реалізується й у мотивах поразки, переслідування, очікування небезпеки, емоційно насажених, зокрема, глибинним психічним кастраційним страхом батьківської помсти, підсиленням колоніальною травмою.

Маскуліна сенсожиттєва орієнтація на випробування («ініціацію») експлікується в ліриці в мотивах / ситуаціях мореплавання, кораблетроші, морської битви з акцентуацією переваг гомосоціальності (командного духу), свободи, швидкого руху, пізнання незвіданого, з ідентифікаційною орієнтацією на образ сміливого капітана. Потужним інтертекстуальним полем для розгортання морської теми в українській ліриці є дискурс Одиссеї, зокрема близький національній (колоніальній) маскулінності мотивом довгих пошуків дороги до батьківщини. Мотив / ситуація мандрів (зокрема і морем) привабливі для маскуліного психотипу свободою віддалення від дому (що реалізує едипову стратегію сепарації від матері), демонстрацією маскуліного потенціалу (активності, сміливості, швидкості тощо), інтервенцією у світ. Маскуліний сенсожиттєвий стимул самореалізації в мандрах проблематизовано в мотивах (зупинки / відсутності) ходи / дороги, «дромоманії», у течі /

вигнання (як прагнення зберегти свободу, як форми опору, як результату поразки в боротьбі), повернення додому (на батьківщину) переможцями / забутими чужинцями. Названі мотиви симптоматизують профіцит / дефіцит маскулінності ліричного суб'єкта в оціночних полюсах перемоги / поразки в його випробуванні мандрами.

Інструментальна поведінкова стратегія маскулінності зумовлює орієнтацію на сенсожиттєвий стимул фізичної та когнітивної інтервенції у світ, його перетворення, освоєння. Цей стимул виражений у ліриці в авто- й металогічних мотивах будування, майстрування (розбудова рукотворного простору компенсує маскулінну заздрість до материнства), у деталізації технічного приладдя, транспортних засобів, механізмів, у мотиві (наукового) пізнання світу, в експлуатації концептосфери науки й техніки, у художній актуалізації традиційно чоловічих практик (передусім силових ремесел та промислів – ковальства, гончарства, косіння, рибальства, полювання тощо) та спорту (як форми випробування, змагання). Сила як інструментальна «цінність» культивується в маскулінному психотипі й концептуалізується в ліриці – часто в ситуаціях фізичного насильства (побиття, удару (від інших), швидкого руху / безруху, у психокомплексах самозвеличення (амбіції першості й унікальності) / самознецінення (безсилля й у послідовності), виражаючи профіцит / дефіцит маскулінності відповідно до успіху інтервенції у світ. Сумнів у маскулінному потенціалі, що повсякчас штовхає на випробування, результатом якого може бути як перемога, так і поразка, знецінення зумовленого природою репродуктивного призначення, що спонукає до боротьби за гегемонність у (гомо)соціальному просторі, умотивовують проблематизацію (драматизацію) пошуку життєвого сенсу, віддзеркалену й у маскулінному поетичному мисленні – часом у негативному модусі життєвої поразки через мотиви безнадії, власної непотрібності, нудьги.

Маскуліна стратегія художнього осмислення сенсожиттєвих перспектив визначає реалізацію в ліриці ставлення до смерті як способу й результату випробування. Сенсожиттєвий стимул війни, боротьби продукує ідеалізацію героїчної смерті на полі бою (що дає суспільне визнання – славу), віктимізацію трагічної смерті (через брак визнання) як способу подолати танатальний страх, виправдати смертельний ризик, а також негативізацію смерті як поразки, усунення від боротьби, тілесної деструкції (наснажену кастраційним страхом). Дефіцитові маскуліні мотиви втечі, переслідувань, вигнання провокують нарцистично-мазохістське себежаління у фантазіях про власну смерть, знецінення себе (власної маскулінності), бажання бути оплаканим (оціненим) Іншим (матір'ю). Маскуліний сенсожиттєвий стимул повернення з мандрів додому, у рідні терени транспонується у фантазії про смерть як бажане й загрозливе повернення до батьківського про-

тосвіту. Проблематизація сенсу життя в маскулінному психотипі посилює страх смерті як безслідного зникнення.

Суб'єкт лірики рефлексує (власний) поетичний дар як сенсожиттєвий стимул. Гендерно-психологічний ракурс художнього осмислення ним цього дару значною мірою залежить від престижу творчої діяльності в суспільстві. Творчість концептуалізувалася в маскулінній ліричній свідомості як гідне заняття в ліриці тих епох, коли суспільство визнавало високий статус митця, підлягало його впливу. Унаслідок девальвації престижу поетичної творчості наприкінці століття зменшився її маскулінний контингент, звільнивши місце для фемінінного, посилюючи інтонації невпевненості в її сенсожиттєвій важливості передусім у маскулінному наративі.

Гендерна специфіка авторецепційної рефлексії (тобто, рефлексії власної креативної активності) оприявлена як у художній концептуалізації поетичної творчості крізь призму її загальнолюдського та національного призначення, так і в ідентифікації ліричного суб'єкта себе як поета / поетки на тлі усвідомлення власних творчих завдань. У маскулінній художній свідомості (переважно першої половини ХХ століття) продукувалися різноваріантні концепції художньої творчості: як ідеологічного рупору (пролеткульт), як філігранного, елітарного мистецтва (неокласицизм), як форми боротьби за (політичні) ідеали (Празька школа), як деміургії (М. Бажан, Б.-І. Антонич, Є. Маланюк, М. Орест), як форпосту правди й справедливості (шістдесятники). В усіх цих концепціях утверджується статус митця як особливого своїм обдаруванням і соціальною значущістю в угоду маскулініним амбіціям ліричного суб'єкта.

У другій половині ХХ століття (в емігрантській ліриці – від 1920–1930-х років) поетична творчість здобуває художнього осмислення в межах ревізії індивідуальних творчих (і сенсожиттєвих) завдань ліричного суб'єкта. Фемінінні патерни транслуються в уявленні про поезію як утвердження цінності життя, як способу самозаглиблення, як інтимного «оголення» внутрішнього світу й віднайдення свободи, як утілення Божественного. Інфантильно-регресивний агендерний характер має рецепція поезії-сну як втечі від реальності. Соціальна стагнація поетичної практики жіноцтва закріпила у фемінінній (ліричній) свідомості конфлікт між жіночою роллю й самоідентифікацією суб'єкта як творця, результатом якого стала культивування у фемінінній техніці письма авторецептивних образів поетеси-відьми, гетери, жриці. У фемінінній ліричній свідомості поезія постає полем душевної комунікації, сприймається крізь призму тілесно-сексуальних конотацій. Маскуліна техніка письма значно продуктивніше, ніж фемінінна, проектує на поезію деперсоналізовані (соматичні) гендерні ознаки. Образ поетичного слова часом маскулінізується з конотацією сили, а частіше –

фемінізується в образах «прекрасної дами», повії, подруги, дружини, реставруючи маскулінну референційну політику щодо жінки-Іншої.

Самопрезентація ліричної свідомості як творчої гендерно диференційована. Маскулінна лірична свідомість схильна підкреслювати, перебільшувати рівень й унікальність власного поетичного обдарування або ж позірно знецінювати власні здібності, зокрема в розвитку мотивів творчої «імпотенції», незапобованості творчого продукту. У фемінінній ліричній свідомості творча практика не вихваляється, а виправдовується, часом як така, що веде до самоосягнення, дає відчуття щастя й наповнює життя смыслом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрахам К. Формы выражения женского комплекса кастрации / пер. с нем. М. М. Бочкаревой / под ред. С. Ф. Сироткина, И. Н. Чирковой. Ижевск: ERGO, 2011. 60 с.
2. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї. К.: Грані-Т, 2011. 408 с.
3. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. К.: Факт, 2003. 320 с.
4. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: монографія. К.: Либідь, 1999. 264 с.
5. Агрчев С. К вопросу о месте и роли психоанализа в современной культуре. *Сумма психоанализа*: антология. Том XI / сост. В. И. Овчаренко, М.: Академический проект, 2000. С. 40 – 50.
6. Адлер А. Воспитание детей. Взаимодействие полов / пер. с англ. А. А. Валеева и Р. А. Валеевой. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 448с.
7. Аджихина Н. Гендерные стереотипы в современных масс-медиа. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/lit_ved.htm (дата звернення: 15.03.2017).
8. Аз, два, три... дванадцять – лист у пляшці: антологія авторського зарубіжжя. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 312 с.
9. Алчевська Х. Твори / упоряд., передм. та прим. Л. М. Грузинської. К.: Дніпро, 1990. 558 с.
10. Андієвська Е. Твори / упоряд. О. Деко. Т. I. Поезії 1951 – 1962 / вступ.ст. П. Осадчука. Мюнхен-Хмельницький, 2004. 240 с.
11. Андієвська Е. Хвилі: поезії / Емма Андієвська. К.: ВД «Всесвіт», 2002. 160 с.
12. Андреева Н. Гендерная культура в современном российском обществе. *Мужское в традиционном и современном обществе*: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва, 2003. URL: <http://www.mijskoe.lodya.ru/Konftez2.htm> (дата звернення: 15.05.2017)
13. Андрухович Ю. Листи в Україну: вибрані вірші. Вид.3. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 256 с.
14. Антологія поетів «Нью-Йоркської групи» / упоряд. О.Г. Астаф'єв, А. Дністровий; пер. О.Г. Астаф'єва. Х.: Веста, Ранок, 2003. 288 с.
15. Антологія феміністичної філософії / за ред. Елісон М. Джагер та Айріс М. Янг; пер. з англ. Б.Єгідис; наук. ред., пер. О.Івашенко. К.: Видавництво Солюмі Павличко «Основи», 2006. 800 с.
16. Антонич Б.-І. Звеличую стократ весну / упоряд. Н. Федорак. Л.: Растр-7, 2009. 104 с.
17. Арбатова М. Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма. *Преображение*. 1995. №3. С. 27.
18. Артеменко Л. Дискурс миття і мистецтва в українській поезії ХХ століття: автореф. дис. ... к.філол.н.: 10.01.01; Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2016. 19 с.
19. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Прогресс – Прогресс-Академия, 1992.
20. Астаф'єв О. Лірика української еміграції; еволюція стильових систем. К., 1998. 313 с.
21. Астаф'єв О., Дністровий А. Поети і воїни прийдешнього. *Празька поетична школа*: антологія / упоряд. текстів і передм. О.Г. Астаф'єва, А.О.Дністрового. Харків: Веста: Ранок, 2003. С. 3 – 31.

22. Бажан М. Вибрані поезії / передм. Є. Адельгейма. К.: Державне літературне видавництво, 1940. 194 с.
23. Бажан М. Дорога: вибрані поезії. К.: Бібліотека газети «Пролетар», 1930. 44 с.
24. Бажан О. Кореляція феміністичної та гендерної критики як різновидів новітнього літературознавства. *Шевченковознавчі студії*: зб. наук. праць. Вип. 16. К.: Київський ВПЦ університет, 2012. С. 152 – 163.
25. Базилевський В. Вертеп: вибрані твори / вступ. ст. Л. Новиченка. К.: Криниця, 2004. 606 с.
26. Бакула Б. Софія Майданська – поетка з букової країни. Майданська С. *Зійшло мені сонце печалі*; поезії. К: Факт, 2007. С. 4 – 14.
27. Барка В. Лірик: вибрані поезії. Нью-Йорк: Видавництво «Нью-Йоркська група», 1968. 308 с.
28. Барліг О. Насолода уявної смерті: Поезії. Д.: Ліра, 2012. 60 с.
29. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання. К.: Фотовідеосервіс, 1993. 78 с.
30. Бедрик Ю. Цвіт геральдичний та інші поезії; зб. поезій. К.: Факт, 2004. 175 с.
31. Бем С. Линзы гендера: трансформация взглядов на проблему неравенства полов / Институт социальной и гендерной политики / пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2004. 336 с.
32. Бендас Т. Гендерная психология: учебное пособие. СПб.: Питер, 2006. 431 с.
33. Бердяев Н. Смысл творчества. *Философия свободы. Смысл творчества (опыт оправдания человека)* / вступ. ст., сост., прим. Л. В. Полякова. Москва; Правда, 1989. С. 254 – 600.
34. Берковиц Л. Агрессия: причины, последствия и контроль, СПб.: Прайм – ЕВРОЗНАК, 2001. 512 с.
35. Берн Е. Секс в человеческой жизни. URL: <http://psy4u.narod.ru> (дата звернення: 26.08.2016)
36. Белоброва Т. Сповідально-молитовні мотиви в українській класичній літературі (генеза, типологія, ідіостил): дис. ... канд. філол. н.: 10.01.06 – теорія літератури: Ізмаїльський держ. гуманіт. ун-т; Ізмаїл, 2007. 173 с.
37. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стилеві напрямки: монографія. Вид. друге, доп. і перероб. К.: Смолоскип, 2006. 464 с.
38. Біленко В. Тернистий шлях до читача. Як в Україні видавалися книжки Василя Симоненка. Погляд у 60 – 80-ті рр. XX ст. К.: ВЦ «Просвіта», 2016. 128 с.
39. Білоцерківець Н. Ми помрем не в Парижі: вибрані вірші. Вид. 2-е. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 240 с.
40. Бовуар С. де. Друга стать. У 2-х т. / пер. с франц. / передм. В. Агеєвої. К.: Основи. Т. 1. 1994. 390 с.
41. Бовуар С. де. Друга стать. У 2-х т. / пер. с франц. / передм. В. Агеєвої. К.: Основи. Т. 2. 1995. 394 с.
42. Богачева М. Специфика гендерной дифференциации языковых средств. URL: <http://www.stattionline.org.ua/filologiya/52/7024-specifika-gendernoj-differenciacii-uzukovyx-sredstv.html> (дата звернення: 23.08.2016)
43. Бойчук Б. Вірші вибрані й передостанні. Нью-Йорк, Сучасність, 1983. 199 с.
44. Бондаревська І. Суспільна легітимізація гендерних студій як теоретична проблема. *Гендер: реалії та перспективи в українському суспільстві*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 11 – 13 грудня 2003 р.) / відп. ред. К. М. Левківський / Міністерство освіти і науки України, Український центр гендерної освіти при НТУУ «КПІ» та ін. К.: ПЦ «Фоліант», 2003. С. 277 – 279.
45. Борко Т. Обрядовый травестиизм: мифология андрогина или апология женского? *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН*

- / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Москва, 2003. URL: <http://www.mujskoe.lodya.ru/Konftez2.htm> (дата звернення: 20.08.2016)
46. Бородина А. «Мужик» в зеркале иерархий российской маскулинности (социолингвистический аспект). *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая*. Москва, 2003. URL: <http://www.mujskoe.lodya.ru/Konftez2.htm> (дата звернення: 20.08.2016)
 47. Брандт Г. Философская антропология феминизма. Природа женщины / Екатеринбургский гуманитарный университет. СПб.: Алетейя, 2006. 160 с.
 48. Бурн Ш. Гендерная психология. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. 320 с.
 49. Бутовская М. Половой отбор и различия мужских и женских сексуальных стратегий в традиционных и индустриальных обществах. *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая*. Москва, 2003. URL: <http://www.mujskoe.lodya.ru/Konftez2.htm> (дата звернення: 20.08.2016)
 50. Валенс Г. Концепт тілесності в соціально-філософському дискурсі: автореф... к. ф. н. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії, К. КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. 20 с.
 51. Валенцова М. Оппозиция мужской / женский в славянской культуре. *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая*. Москва, 2003. URL: <http://www.mujskoe.lodya.ru/Konftez2.htm> (дата звернення: 20.08.2016)
 52. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: «Ландон-XXI», 2013. 212 с.
 53. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие для студентов вузов / Костикова И. В. и др.; под. общ. ред. И. В. Костиковой. 2 изд., перераб. и доп. М.: Аспект Пресс, 2005. 225 с.
 54. Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование. М.: Академический проект, 2012. 392 с.
 55. Веретенченко О. Заморські вина: поезія. [б.м.]: Сучасність, 1974. 128 с.
 56. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3т. Т.1. Поезії / вступ. стаття Т. Салиги. Тернопіль: Богдан, 2004. 400 с.
 57. Влад М. Вірші та поеми. К.: Дніпро, 1990. 223 с.
 58. Власова Т. Формування гендерних стереотипів у західноєвропейській філософії (історико-філософський аналіз): дис. ...доктора філософських наук зі спец.09.00.05 – історія філософії. Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ, 2007. 405 с.
 59. Влизько О. Вибрані поезії / упоряд., передм. Л. М. Новиченка. К.: Радянський письменник, 1963. 244 с.
 60. Влизько О. Моє ударне. Х.-К.: Мистецтво і література, 1931. 77 с.
 61. Влизько О. Поезії. Х.: ВУСПП, 1927. 50 с.
 62. Вовк В. Поезії / упоряд., прим. С. Майданська; передм. М. Кошобинська. К.: Родовід, 2000. 420 с.
 63. Воробьева Н. Женская проза 1980 – 2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика. Дис... к. филол.н. за спец. 10.01.01. – русская литература. Пермь, Пермский государственный педагогический университет, 2006. 257 с.

64. Вороний М. Вибрані поезії / вступ.ст. О.І. Білецького; упоряд. прим. Г. Вервеса. К.: Радянський письменник, 1959. 323 с.
65. V.I.P.: вечір іронічної поезії / Брати Капранови, М. Карповий, Є. Манженко-Сталкер, С. Пантюк, Ю. Позаяк, А. Полежака. К.: ТОВ «Гамазин». 2012. 88 с.
66. Габриэлян Н. Взгляд на женскую прозу. Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века. М: Мощные компьютерные технологии. 2002. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm (дата звернення: 30.05.2017)
67. Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе). *Вопросы литературы*. 1996. Июль-август. С.31 – 71.
68. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора. *Парадигма: зб. наук. пр.* Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. Вип. 6. С. 234 – 266.
69. Галуцьких І. Специфіка текстового кодування хворого тіла в поезиці англійського постмодернізму (концептуальний аналіз). *Запорізький національний університет. Studia philologica*. 2014. Вип.3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stfil_2014_3_14 (дата звернення: 30.07.2017)
70. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: філософсько-психологічний аналіз. Львів: Літопис, 2002. 310 с.
71. Гапон Н. Проблема гендеру у філософському дискурсі другої половини ХХ сторіччя: автореф. дис. ... д. філос. н. за спец. 09.00.05 – історія філософії. Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2006. 29 с.
72. Гендер для медій: підручник із гендерної теорії для журналістики та інших соціогуманітарних спеціальностей / за ред. М. Маєрчик (голова редколегії), О. Плахотнік, Г. Ярманової / Інститут народознавства Національної академії наук України / Центр культурно-антропологічних студій. К.: Критика, 2013. 146 с.
73. Гендер і мова / Фоменко О. С. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень*. К.: «К.І.С.», 2004. С. 454 – 474.
74. Гендер / Воронина О. *Словарь гендерных терминов* URL: www.owl.ru/gender/ (дата звернення: 30.05.2017)
75. Гендерна літературна теорія і критика / Агеєва В. П. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень*. К.: «К.І.С.», 2004. С. 426 – 445.
76. Гендерний розвиток у суспільстві: конспекти лекцій / відп. ред. К. М. Левковський; наук. ред.-упор. С. П. Юдіна. 2-е вид. К.: ПЦ «Фоліант», 2005. 351 с.
77. Гендерні моделі ідентифікації в поезії О. Галети, М. Кіяновської, М. Савки. *Гендерні студії в літературознавстві: навчальний посібник / за ред. В. Л. Погребної*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. С. 130 – 137.
78. Гендерні студії в літературознавстві: навчальний посібник / За ред. В. Л. Погребної. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. 222 с.
79. Геодакян В. Теорія диференціації полов в проблемах человека. *Человек в системе наук*. М.: Наука, 1989. С. 171 – 189.
80. Герасим'юк В. Папороть: поезії / післямова, упорядк. другого розд. і комент. К. Москальця. К.: ВЦ «Просвіта», 2006. 328 с.
81. Герингтон К. Фалічна маскулітність як химера/ пер. с англ. І. Клименко, О. Голіченко. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. №27. С. 71 – 92.
82. Герриг Р., Зимбардо Ф. Психологія в життя / 16-е изд. СПб.: Питер, 2004. 955 с.
83. Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / пер. с англ. В. Анурия. СПб.: Питер, 2004. 208 с.
84. Гірник П. Посв'ягається поезії / П. М. Гірник; передм. М. Слабошпицького. 2-ге доп. вид. К.: Пульсари, 2009. 376 с.

85. Говорун Т., Кікінежді О. Стать та сексуальність: психологічний ракурс: навч. посіб. для студентів вищих педагогічних закладів. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 1999. 343 с.
86. Голобородько В. Летоце віконце: вибрані поезії / вступ.ст. І. Дзуби.К.: Укр. письменник, 2005. 463 с.
87. Голобородько Я. Тембри ліричного вокалу (про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку). *Кур'єр Кривбасу*. 2008. №226-227. С.247 – 256.
88. Головащенко І. Становлення теорії гендеру. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень*. К.: «К.І.С.», 2004. С. 79 – 108.
89. Голомб Л. Три поети раннього українського модернізму: Олександр Олесь, Грицько Чупринка, Микола Філяньський: монографія. Ужгород: ПЦ «Ліра», 2011. 184 с.
90. Голота Л. Дзеркала: лірика. К.: Дніпро, 1989. 158 с.
91. Голота Л. На чоловічий голос: поезії. К.: Укр. письменник, 1999. 96 с.
92. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси. К.: Наук. думка, 2001. 304 с.
93. Гончар Н. Автопортрети: вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 192 с.
94. Гончар Ю. Сердечний рай (гендерні аспекти художнього світу Тараса Шевченка): монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2009. 186 с.
95. Гордасевич Г. Силуети поетес: літературні портрети. К.: Рад. письменник, 1989. 246 с.
96. Гординський С. Поезії: вірші оригінальні й перекладні. Нью-Йорк: Сучасність, 1989. 447 с.
97. Горностай П. Гендерна соціалізація та становлення гендерної ідентичності. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень*. К.: «К.І.С.», 2004. С. 132 – 156.
98. Горошко Е. Гендерная проблематика в языкознании. *Введение в гендерные исследования*. Ч.1: учебное пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 508 – 542.
99. Горошко Е. Особенности мужского и женского речевого поведения (психолингвистический анализ). *Гендерный фактор в языке и коммуникации*: Сб. науч. тр. МГЛУ. Вып. 446. М., 1999. С. 44 – 60.
100. Горошко Е. Функциональная асимметрия мозга, язык, пол: Аналитический обзор. Москва; Харьков: ИД «ИНЖЭК», 2005. 288 с.
101. Горошко Е. Языковое сознание: гендерная парадигма. М., 2003. 440 с.
102. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом: поезії. К.: Голос громадянина, 1997. 75 с.
103. Гудзь Ю. Навпроти снігу: вибране. К.: Преса України, 2013. 400 с.
104. Гундорова Т. «Марлітгівський стиль»: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська. *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. / В.О. Соболев (відп. ред) та ін. К.: Знання України. Вип. 9: «Лінгвістика й літературознавство»*, 2004. С. 47 – 57.
105. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. К.: Критика, 2002. 272 с.
106. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К.: Критика, 2005. 263 с.
107. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2е, перероб, допов. К.: Часопис «Критика», 2009. 448 с.
108. Гундорова Т. Транзитна культура: есеї. К.: Грані-Т, 2012. 548 с.

109. Гусейнова О. Відкритий райдер: вірші. К.: Ярославів Вал, 2012. 152 с.
110. Даймен М. Сім коментарів щодо реконструкції сексуальності. *Гендер і сексуальність: хрестоматія* / пер. з англ. В. Гайденко; за ред. В. Гайденко. Суми: Університетська книга, 2009. С. 37 – 48.
111. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка / Владимир Даль. 2 изд., доп. СПб, 1881. Т. 2. 708 с. (оцифровано – Библиотека «Руниверс»)
112. Дараган Ю. Сагайдак: вірші. Книга перша (1922 – 1924). Прага. Український громадський видавничий фонд, 1925. 64 с.
113. Дворкин А. Гиюцид, или Китайское бинтование ног. *Антология гендерной теории / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет / Центр гендерных исследований*. Минск: Профили, 2000. С. 7 – 28.
114. Девочка – подросток – девушка: Пособие для учителей / А. Г. Хрипкова, Д. В. Колесов. К.: Рад. школа, 1982. 181 с.
115. Деркачова О. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст.): Монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 300 с.
116. Деркачова О. Трансгендерність і трансгресія у творах Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Книга Адама»). *Чоловік і маскуліність у площині тексту: зб. наук. ст. / гол.ред. М. Варикаша, Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С. 28 – 33.*
117. Дзюба І. Він хотів «жити, творити на своїй землі...». Драй-Хмара М. *Вибране / Упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура, передм. І. Дзюби*. К.: Дніпро, 1989. С. 5 – 41.
118. Дзюба І. Свіча в кам'яній пітьмі / передмова. Стус В. *Палімпсест. Вибране*. К.: Факт, 2006. С.7 – 34.
119. Дойч Х. Психоналіз женских сексуальных функций / пер. с нем. С. Г. Переловой / науч. ред. С. Ф. Сироткин, И. Н. Чиркова. Ижевск: ERGO, 2013. 108 с.
120. Доронина Т. Гендерный дискурс в изучении русской литературы. *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / В.О. Соболев (відп. ред) та ін. К.: Знання України. Вип. 9: Лінгвістика й літературознавство. 2004. С. 251 – 255.*
121. Дороніна Т. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій. *Гендерний розвиток у суспільстві: Конспекти лекцій / Відп. ред. К. М. Левковський; наук. ред.-упор. С. П. Юдіна, 2-е вид. К.: ПЦ «Фоліант», 2005. С. 283 – 351.*
122. Дотик словом. Інтимна лірика. URL: <http://dotyk.in.ua/index.html> (дата звернення: 20.02.2019).
123. Драй-Хмара М. Вибране / упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура, передм. І. Дзюби. К.: Дніпро, 1989. 544 с.
124. Драч І. Вийшов з радіо чорний лев: вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 240 с.
125. Еллан (Блакитний) В. Поезії / ред. В. Підпалій, передм. А. Незвідський. К.: Радянський письменник, 1967. 180 с.
126. Ефремов Вал. Мужчина и маскулинность в пространстве языка. *Чоловік і маскуліність у площині тексту: зб. наук. статей / гол.ред. М. Варикаша, Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С. 166 – 171.*
127. Жадан С. Вогнепальні й ножові: поезії. Х.: КК «Клуб сімейного дозідля». 2012. 160 с.
128. Жадан С. Ефіопія : поезії / худож.-оформлювач О. Жуков. Х.: Фоліо, 2009. 121 с.
129. Жадан С. Капітал / худож.-оформлювач І. В. Осипов. Х.: Фоліо, 2009. 797 с.
130. Жадан С. Лілі Марлен: книга нових та вибраних віршів / худож.-оформлювач О. Жуков; фото І. Нешерета. Х.: Фоліо, 2009. 186 с.

131. Жадан С. Марadona: нова книга віршів / худож.-оформлювач І. В. Осипов. Х.: Фоліо, 2007. 169 с.
132. Женщины в легендах и мифах/ пер. с англ. О. Перфильева. М., Крон-Пресс, 1998, 592 с
133. Жеребкин С. Сексуальность в Украине: гендерные «политики идентификации» в эпоху козачества. *О муже(Н)ственности*: сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.224 – 244.
134. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М.: Идея-Пресс, 2000, 256 с.
135. Жеребкина И. Страсть: женское тело и женская сексуальность в России. *Гендерные исследования* / ХЦГИ. Харьков, 1998, №1. С. 155 – 209.
136. Жеребкина И. Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности. *Введение в гендерные исследования*. Ч. I: учебное пособие/ под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 49 – 79.
137. Жеребкина И. Феминистская литературная критика. *Введение в гендерные исследования*. Ч. I: учебное пособие/ под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 543 – 561.
138. Жижек С. Глядя вскозь: введение в психоанализ Лакана через массовую культуру. РГИУ, электронная библиотека, 2000, 95 с.
139. Жижек С. Метастази насолоди: шість нарисів про жінку й причинність. К.: ВД «Альтернативи», 2000, 188 с.
140. Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибране з десяти книг / ред. рада: Вал.Шевчук та ін., вступ.ст. та бібліогр. А.М.Макарова.Х.: Фоліо, 1999.544 с.
141. Жінка як текст, Емма Андєєвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко. Фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. К.: Факт, 2002. 208 с.
142. Жолоб С. Сонячі пагорби: поезії. К.: Молодь, 1982. 88 с.
143. Жулинський М. Метеор на обрії української поезії. Чупринка Г. *Поезії* / редкол.: В. В. Біленко та ін.; упоряд. і прим. В. Яременка; вступ.ст. М. Жулинського. К.: Радянський письменник, 1991. С. 5 – 32.
144. Забашта Л. Вибране. К.: Дніпро, 1987. 485 с.
145. Забашта Л. Вибране: поезії. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. 264 с.
146. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. 3-вид., виправл. К.: Факт, 2007.640 с.
147. Забужко О. Une Princesse Lointaine: Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема. *Гендер і культура*: зб. статей / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. К.: Факт, 2001. С. 16 – 34.
148. Забужко О. Незгасний маків цвіт. *Всесвіт*. 1990, №1. С.130 – 133.
149. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика. 4-те вид. К.: Факт, 2009. 352с.
150. Забужко О. Друга спроба: вибране. 2 е вид., виправл. і доп. К.: Факт, 2009. 432 с.
151. Завгородня О. Психологія художньо обдарованої особистості (гендерні аспекти); АПН України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка: дис. на здобуття наукового ступеня доктора психологічних наук зі спеціальності 19.00.01 – загальна психологія, історія психології. К., 2012. 470 с.
152. Завергальок Н. Неподільної краплі питома вага: літературознавчі студії / наук. ред. О. Д. Турган. Дн.: Пороги, 2011. 235с.
153. Завьялова М. Это и есть гендерное литературоведение. Современная женская

література: поєди традицій и новых языков. *Ex libris* НГ. 2000. 21 сентября. С.8 – 9. URL: http://www.ng.ru/kafedra/2000-09-21/3_gender.html (дата звернення: 21.07.2018)

154. Загуд Д. Поезія / упоряд. вступ.ст., примітки С. В. Далавурка, В. М. Лесина. К.: Радянський письменник. 1990. 326 с.
155. Зарівна Т. Провінційні розмисли: поезії. К.: Укр. письменник, 2008. 79 с.
156. Загулівітер В. Четвертий із триптиха. К: Факт, 2004, 176 с.
157. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. К.: МСП «Козаки», 1996, 64 с.
158. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. К.: Академвидав, 2006, 504 с.
159. Зборовська Н. Пришестя вічності. К.: Факт, 2000. 224 с.
160. Зборовська Н. Соломія Павличко: фемінізм в українській академічній літературній науці. *Сучасність*. 2000. №6, С. 55 – 65.
161. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Кур'єр Кривбасу*. 2000. №125 – 126, С. 117 – 124.
162. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. К.: «Академвидав», 2003. 392 с.
163. Зборовська Н. Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко). *Слово і час*. 2004, №2. С. 32 – 47.
164. Зборовська Н. Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі. *Слово і час*. 2005. №1, С. 50 – 61.
165. Зборовська Н. Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі (закінчення). *Слово і час*. 2005. №2, С. 53 – 62.
166. Зборовська Н., Ільницька М. На карнавалі мертвих поцілунків: феміністичні роздуми. Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. І.Франка; Літопис. 1999. 337 с.
167. Здравомыслова Е., Темкина А. Социальное конструирование гендера: феминистская теория. *Введение в гендерные исследования: учебное пособие: В 3-х ч.* Харьков; СПб., 2001. Ч. 1. С. 147–173.
168. Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе. *О муже(Н)ственности: сборник статей. Сост. С. Ушакин.* М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 432 – 450.
169. Земская Е., Китайгородская М., Розанова Н. Особенности мужской и женской речи. *Русский язык в его функционировании* / под ред. Е. А. Земской и Д. Н. Шмелева. М., 1993. С. 90 – 136.
170. Зеров М. Твори в двох томах / упоряд. Г. Кочур, Д. Павличко. Т.1. Поезії. Переклади. К.: Дніпро, 1990. 843 с.
171. Золотухина О. Гендерные исследования. Психологизм в литературе: пособие по одноименному спецкурсу для студентов специальности 1-21 0502 – Русская филология / О. Б. Золотухина. Гродно: ГрГУим. Я. Купали, 2009. URL: http://ebooks.grsu.by/psychologism_lit/index.htm (дата звернення: 02.02.2015).
172. Зуєвський О. Золоті ворота: поезії. Мюнхен, 1947. 64 с.
173. Зуєвський О. Під знаком фенікса: поезії / вступ.ст. І. Костецького. Мюнхен, 1958. 116 с.
174. Иванова Е. Гендерные исследования в психологии. *Введение в гендерные исследования. Ч.1: учебное пособие* / под ред. И. А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 312 – 345.
175. Ильин Е. Пол и гендер. СПб.: Питер, 2010. 688 с.
176. Ильиных С. Маскулинность в постсоветском пространстве: разнообразие

- моделей. *Чоловік і маскуліність у площині тексту*: зб. наук. статей / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С.80 – 86.
177. Иригарэ Л. Пол, который не единичен. *Введение в гендерные исследования*. Ч.2: хрестоматия. / под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 127 – 135.
178. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду: монографія. К.:Видавничий центр «Академія», 2014. 192 с.
179. Іващенко О. Гендеризуючі українські суспільні реалії. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер. Айрис М. Янг; пер. з англ. Б. Єгідис; наук. ред. пер. О. Іващенко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С.9 – 13.
180. Ільницький М. На перехрестях віку: у трьох книгах. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». Кн.2. 2008. 703 с.
181. Ільницький М. На перехрестях віку: у трьох книгах. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». Кн.3. 2009. 902 с.
182. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / пер.з англ. Р.Тхорук. Л.: Літопис. 2003. 456с.
183. Ірванець О. Вибране за 33 роки: поезії. К.: Лагос, 2013, 176 с.
184. Йовенко С. Бузок у сніхи: лірика. К.: Рад.письменник, 1977. 159 с.
185. Йовенко С. Любов і смерть: лірика / К.: Ярославів Вал, 2010, 720 с.
186. Йовенко С. Обличчя вітру: поезії. К.: Молодь, 1975, 112.
187. Йогансен М. Поезії / редкол.: В. В. Біленко та ін.; упоряд., вступ. ст., прим. С. А. Крижанівського. К.: Радянський письменник, 1989. 196 с.
188. Каган В. Воспитателю о сексологии. М.: Педагогика, 1991. 256 с.
189. Каган В. Когнитивные и эмоциональные аспекты гендерных установок у детей 3 – 7 лет. *Вопросы психологии*. 2000. №2. С. 65 – 69.
190. Калитко К. Портретування асфальту: поезії. К.: Смолоскип, 2004, 98 с.
191. Карабович Т. Міфопостика Нью-Йоркської групи: монографія / відп. ред. Р. Радишевський; наук. консультант О. Астаф'єв. К.: Талком, 2017. 464 с.
192. Карманський П. Ой люді, смутку...: поезії / упоряд., передм., прим. Л. Г. Голлоб. Ужгород: «Полічка “Карпатського краю”», №6 (49), 1996. 416 с.
193. Карпенко К. Природа і жінка: перспективи екофемінізму в Україні / Міністерство охорони здоров'я України / Харківський державний медичний університет. Харків: Крок, 2005. 320 с.
194. Кашка В. Моделі обривів: поезії. К.: Факт, 2005. 194 с.
195. Киммел М. Гендерное общество / пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. 464 с.
196. Киньяр П. Секс и страх: эссе. / пер.с французского И. Волевич. М.: Текст, 2000. 189 с.
197. Кир'ячук І. Збірка Михайла Ореста «Душа і доля» (втаємничений сенс у явному). *Філологічні науки*. 2004. №17. С.78 – 85.
198. Кирилина А. Гендер: лингвистические аспекты. М.: Институт социологии РАН, 1999. 189 с.
199. Кирилина А., Томская М. Лингвистические гендерные исследования. *Отечественные записки*. 2005. №2.URL: <http://magazines.russ.ru/> (дата звернення: 29.10.2015).
200. Кисельов Л. Над київськими зошитами (вірші, проза, переклади, нотатки, листи, фото) / передм., упоряд. С. Кисельов. К.: Ярославів Вал, 2013. 720 с.
201. Кисла Т. Жанрова семантика фемінних романів у художній системі українського постмодернізму. Автореф. дис. ... к. філол. н. за спец. 10.01.01 – українська література. Київський національний університет імені Тарас Шевченка.

- Київ, 2008. 19 с.
202. Китайгородська В. Сім вінків сонетів: поезія. Чернівці: Книги – XXI, 2011. 124 с.
 203. Кичинський А. Жива і скошена течє в мені трава: вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 208 с.
 204. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *І Незалежний культурологічний часопис*. 2003. Число 27. С. 37 – 58.
 205. Кіяновська М. 373: літературно-художнє видання. Л.: Видавництво Старого Лева, 2014. 272 с.
 206. Кіяновська М. Дещо щоденне: збірка поезій. К.: Факт, 2008. 64 с.
 207. Кіяновська М. ДО ЕР: вибране. Л.: ЛА «Піраміда», 2014. 200 с.
 208. Кіяновська М. Звичайна мова: збірка поезій. К.: Факт, 2005. 112 с.
 209. Клен Ю. Вибране / упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. К.: Дніпро, 1991. 461 с.
 210. Клічак В. Вздовж дарованих Божих днів: лірика / передм. В. Базилевського. К.: ВЦ «Просвіта», 2015. 168 с.
 211. Кляйн М. Психоаналитические труды: в 7т. / пер. с англ. и нем. под науч. ред. С. Ф. Сироткина, М. Л. Мельниковой. Ижевск: ERGO, 2007. Т.1. «Развитие одного ребенка» и другие работы 1920 – 1928 годов. 2008. 374 с.
 212. Кляйн М. Психоаналитические труды: в 7т. / пер. с англ. под науч. ред. С. Ф. Сироткина, М. Л. Мельниковой. Ижевск: ERGO, 2007. Т.5. «Эдипов комплекс в свете ранних тревог» и другие работы 1945 – 1952 годов. 2009. 312 с.
 213. Коваленко В. Перелесниця: літературно-художнє видання / передм. С. Процюка, післямова Н. Зборовської. Черкаси: Брама-Україна, 2006. 80 с.
 214. Ковалів Ю. Михайло Орест: варіант «неокласики» крізь призму ідіостилю. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2007. №18. С.11 – 16.
 215. Козаченко І. Обітована: поезії / ред. Т. Крижанівська. К.: Республіка, 1998. 156 с.
 216. Козачок Я., Черіпка С. «Бо я національний інтелігент...». Михайло Драї-Хмара: навч. посіб. К.: НАУ, 2012. 68 с.
 217. Козлова Е. Феминистическая критика США: проблемы генезиса и становления (компаративный аспект). Дисс. ... к. филол. н. по спец-ти 10.01.05 – сравнительное литературоведение. Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара. Днепропетровск, 2010. 189 с.
 218. Кон И. Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви. М.: Олимп; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. 496 с.
 219. Кон И. Мужское тело как эротический объект. *О муже(Н)ственности: сборник статей*. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 42 – 78.
 220. Кон И. Мужчина в меняющемся мире. М.: Время, 2009. 496 с.
 221. Кон І. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі. *І Незалежний культурологічний часопис*. 2003. №27. С. 6 – 48.
 222. Коннелл Р. Маскулинности и глобализация. *Введение в гендерные исследования*. Ч. II: хрестоматія / под ред. С.В.Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 851 – 880.
 223. Копиця В. Гендерні ознаки поетичної картини світу Василя Герасим'юка. *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.* / В.О. Соболю (відп. ред) та ін. К.: Знання України. Вип. 9: «Лінгвістика й літературознавство». 2004. С. 158 – 167.
 224. Корабліна Е. Психологическая помощь с точки зрения экзистенциально-гуманистического подхода и женского и мужского способов существования. *Психологические проблемы самореализации личности*. СПб. 1999. Вип. 3. С. 169 – 177.

225. Кордун В. Земля натхненна: поезії. К.: Молодь, 1984. 112 с.
226. Кордун В. Куш вогню: поезії. К.: Молодь, 1990. 112 с.
227. Кордун В. Славія: поезії. К.: Рад. письменник, 1987. 130 с.
228. Коробейникова А. Мужчина глазами женщины: лексический аспект на материале женской поэзии XX века. Автореф. дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. Самара, 2008. 19 с.
229. Костенко Л. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.
230. Костенко Л. Річка Геракліта: вибрані поезії / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. К.: Либідь, 2011. 336 с.
231. Костикова А. Гендерная философия и феминизм: история и теория. *Летняя школа «Общество и гендер»*. Рязань, 2003. URL: http://www.gender-cent.ru/lecturers.htm#kostikova_a (дата звернення: 15.08.2016)
232. Коцин Р. –Г. Давньогрецька філософія. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер, Айріс М. Янг; Пер. з англ. Б. Єгідис; наук. ред. пер. О. Іващенко, К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С.33 – 46.
233. Коچارян А. Личность и половая роль (симптомокомплекс маскулинности / фемининности в норме и патологии) / отв. ред. член-кор. АПН Украины Бурлачук Л.Ф. Х.: Государственное специализированное издательство «Основа» при ХГУ, 1996. 139 с.
234. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії XX ст.: монографія. К.: ВЦ «Академія», 2012. 416 с.
235. Краєва К. Женская проза в контексте массовой литературы. *Литература в контексті культури*. зб. наук. праць. К.: ВД Бураго, 2012. Вип. 22(2), С. 199 – 202.
236. Кранефельдт В. «Комплекс» и миф. Юнг К.-Г. *Проблемы души нашего времени*. СПб.: Питер, 2017. 336 с.
237. Кремьін Д. Вибрані твори / вступ. ст. Ю. Коваліва. Одеса: Маяк, 2007. 632 с.
238. Кримський А. Пальмове гілля. Екзотичні поезії (1898 – 1901). – Львів: Видання українсько-руської видавничої спілки, 1901. 152 с. (оцифровано Books Google)
239. Крістева Ю. Полілог / пер. з фр. П. Тарашука. К.: Юніверс, 2004. 480 с.
240. Крук Г. Обличчя поза світліною: збірка поезій. К.: Факт, 2005. 136 с.
241. Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. *Актуальні проблеми сучасної філології*. Літературознавство: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. IX. Рівне: РДГУ, 2000. С.145 – 151.
242. Крупка М. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть. Автореф. дис... наук. ступ. к. філол. наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2004. 22 с.
243. Кулагина И., Сенкевич Л. Отношение к смерти: возрастные, региональные и гендерные различия. *Культурно-историческая психология*. 2013. №4. С. 58 – 64.
244. Куликов Л. Психология настроения. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1997. 228 с.
245. Куликов Л. Психогигиена личности: Основные понятия и проблемы: учеб. пособие. СПб, Изд-во СПбГУ, 2000.
246. Кульбак Л. Зоря: поезії. К.; Радянський письменник, 1980. 128 с.
247. Кульбак Л. Поле зору. Вірші. Версети. К.: Український письменник, 1992. 79 с.
248. Кульбак Л. Свято серця: поезії К.: Радянський письменник, 1978. 70 с.
249. Куценко О. Лялечки: літературно-художнє видання. Л.: Видавництво Старого Лева, 2016. 144 с.
250. Кушверюк Ю. Українська жіноча проза кінця XX століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю. Дис... наук. ступ. к. філол. н. за спеціальніс-

- тю 10.01.01 – українська література. Дніпропетровський національний університет, Дніпропетровськ, 2008. 225 с.
251. Кюблер-Росс Э. О смерти и умирании. К.: София, 2001. 320 с.
 252. Лазуткін Д. Бензин: збірка поезій. К.: Факт, 2008. 140 с.
 253. Лазуткін Д. Артерія: поезії. Л.: Видавництво Старого Лева, 2018. 204 с.
 254. Лакан Ж. Інстанція букви в бессознательном, или судьба разума после Фрейда / пер. с фр. М.: Логос, 1997. 187 с.
 255. Лакан Ж. Семинары. Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953 – 1954) / пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. Кн.1 М.: ИТДГКГнозис. Логос, 1998. 432 с.
 256. Лакан Ж. Семинары. Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 1999. 520 с.
 257. Лакан Ж. Семинары. Кн.20. М.: Гнозис; Логос, 2011. 175 с.
 258. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. 192 с.
 259. Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця ХХ століття: трансформація архетипу Великої Матері. Автореф. дис... наук. ступ. к. філол. н. за спеціальністю 10.01.01 – українська література. / Інститут літератури імені Т. Шевченка НАНУ, К, 2003. 22с.
 260. Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / упоряд. та передм. Н. І. Білик, Н. І. Гавдици. К.: Смолоскип, 2007. Т.1, 604 с.
 261. Лепкий Б. Поезії / редкол.: В. В. Біленко та ін.; упоряд., вступ. ст., прим. М. М. Гльницького, К.: Рад. письменник, 1990. 383 с.
 262. Лесич В. Вибрані поезії 1930 – 1965. Нью-Йорк, ОУП «Слово», 1965. 212 с.
 263. Липа Ю. Вірую: вибрані вірші (перевидання за збіркою 1938 року) / післясл. О. Янчука. Львів: Камінь, 2000. 102 с.
 264. Лиша Р. Трисвіт: поезії. К.: Укр. письменник, 1994. 109 с.
 265. Лівницька-Холодна Н. Поезії старі і нові. Нью-Йорк: Видання Союзу українців Америки, 1986. 240 с.
 266. Луннина И. Одежда как проявление телесности мужского персонажа новел С.Д. Кржижановского. *Мир культуры, науки, образования*. 2008. №5 (12). URL: <http://cyberleninka.ru/journal/n/mir-nauki-kultury-obrazovaniya> (дата звернення: 17.01.2018)
 267. Лучук В. Довір'я: вибране. К.: Дніпро, 1979. 222 с.
 268. Лучук І. Дочка Агасфера: поезії. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 208 с.
 269. ЛяЛяК (Львівська літературна криївка): антологія поезії 2000 рр. / упоряд. М. Шунь. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 264 с.
 270. Лятуринська О. Зібрані твори / упор. Б. Гшовський, С. Кузьменко / передм. Ю. Шевельова. Торонто: Видання Організації Українців Канади, 1983. 813 с.
 271. Маєрчик М. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / Український науковий інститут Гарвардського університету / НАН України, Інститут народознавства / Інститут критики / Центр культурно-антропологічних студій. К.: Критика, 2011. 328 с.
 272. Мазин В. Роковая женщина Лу Андреас-Саломе. *Сумма психоанализа: Антология*. Том XI / Сост. В. И. Овчаренко. М.: Академический проект, 2000. С.145 – 159.
 273. Майданська С. Зійшло мені сонце печалі: поезії. К.: Факт, 2007. 284 с.
 274. Макаров В. Основные принципы философии пола. Статья первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия. *Женщина в российском обществе*. 2001. №1 – 2. С.15 – 21.

275. Маковей Г. Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурс) / Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка: автореф. дис. ... к. філол. н. за спец. 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2003. 20 с.
276. Маланок Є. Поезії / упоряд., передм. Т. Салига, ред., прим. М. Старовойта. Львів: УПІ ім. І. Федорова, Фенікс Лтд, 1992. 686 с.
277. Малишко А. Поетичні твори, літературно-критичні статті / вступ. стаття О. Шпильової, упоряд. і примітки Н. Гаєвської, ред. тому Б. Олійник, К.: Наукова думка, 1988. 736 с.
278. Малишко В. Доторк: поезії. К.: Дніпро, 1987. 270 с.
279. Малигон А. Покинутим кораблям: збірка поезій. К.: Смолоскип, 2012. 110 с.
280. Малкович І. Все поруч: вибрані вірші, переклади, есеї, інтерв'ю. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. 336 с.
281. Мальчик – подросток – юноша: Пособие для учителей / Хрипкова А. Г., Колесов Д. В. М.: Просвещение, 1982. 207 с.
282. Маслова Ю. Моделі гендерної ідентичності на сторінках друкованої ЗМІ. Науковий блог НаУ «Острозька Академія». URL: <http://naub.oa.edu.ua/2010/modeli-hendernoji-identychnosti-zhinky-na-storinkah-drukovanuh-zmi/> (дата звернення: 26.04.2012)
283. Маслоу А.-Г. Дальние пределы человеческой психики / пер. с англ. А. М. Татлыбаевой; научн. ред., вступ. статья и комментарий, Н. Н. Акулиной. СПб.: Евразия, 1999. 432 с.
284. Матіос М. Жіночий аркан у саду нетерпіння. Вид.2-е. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 308 с.
285. Матіяш Б. Твої улюблені пси та інші звірі. Meridian Czernowitz. Кам'янець-Подільський, ПП Галагодза Р.С., 2012. 60 с.
286. Махно В. Cornelia Street Café: Нові й вибрані вірші. К.: Факт, 2007. 224 с.
287. Мединська Ю. Фемінні архетипи українського етносу. Т.: ТНЕУ, 2006. 202с.
288. Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века. М: Мощные компьютерные технологии, 2002. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniya_v_literature.htm (дата звернення: 03.03.2017)
289. Мельник Т. Гендер як наука та навчальна дисципліна. *Основи теорії гендеру*: навч. пос. / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С», 2004. С. 10 – 29.
290. Мельничук Т. Твори в трьох томах / упоряд. М. Андрусяк, С. Пушик. Коломия: Видавничо-поліграфічне товариство «Вік», 2003. Т. 1. 255 с.
291. Мельничук Т. Твори в трьох томах / упоряд. М. Андрусяк, М. Лазарук. Коломия: Видавничо-поліграфічне товариство «Вік», 2003. Т. 2. 255 с.
292. Мень А. История религии: в поисках Пути, Истины и Жизни: [в 7т.]. М.: СП «Слово», 1991. Т.2: Магизм и Единобожие: Религиозный путь человечества до эпохи великих Учителей. 462 с.
293. Мерчант К. Смерть природы. Женщина, экология и научная революция. *Введение в гендерные исследования*. Ч.П: Хрестоматия / под ред. С.В.Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С.759 – 774.
294. Месснер М. Маскулинність і професіональний спорт. *Антологія гендерної теорії* / сост., комент. Е. Гапова, А. Усманова / Європейський гуманітарний університет / Центр гендерних досліджень. Минск: Пропілея, 2000. С. 218 – 235.

295. Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років: збірка / укл. С. Жадан; післямов. В. Неборака. Харків: КСД, 2011. 272 с.
296. Мещеркина Е. Бытие мужского сознания: опыт реконструкции маскулинной идентичности среднего и рабочего класса. *О муже(Н)ственности*: сборник статей. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 268 – 286.
297. Мид М. Мужское и женское. Исследование полового вопроса в меняющемся мире / пер. с англ. общ. ред. М. Ошурков, Л. Михайлова, Д. Кутузова. М.: РОССПЭН, 2004. 416 с.
298. Миллетт К. Політика статі / передм. О.А. Вороніна. *Вопросы философии*. 1994. №9. С.147 – 172.
299. Мідянка П. Ярмінок: збірка поезій. К.: Факт, 2008. 128 с.
300. Мінаєва Е. Гендерна концептологія: мовна репрезентація концептів «Дім» і «Любов» у жіночій поезії / Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського; автореф. дис. на здобуття наук. ст. к.філол.н. 10.02.02 – російська література. Сімферополь, 2007. 19 с.
301. Мітчелл Дж. Психоаналіз і фемінізм. Радикальна переоцінка психоаналізу Фройда/ пер. з англ. І. Добропас, Т. Шмігер. Львів: Астролябія, 2004. 480 с.
302. Михайліцина (Оніщук) К. Тінь у дзеркалі: літературно-художнє видання / гол. ред. М. Савка. Л.: Видавництво Старого Лева, 2014. 160 с.
303. Мовчан П. Жолудь: поезії. К.: Молодь, 1983. 144 с.
304. Мой Т. Сексуальная / текстуальная политика: феминистская литературная теория / Институт социальной и гендерной политики / пер. О. Липовская. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 240 с.
305. Моник Ю. Фаллос. Священный мужской образ. М.: Инфра-М, 2000. 136 с.
306. Мосендт Л. Зодіак: вірші (1921 – 1936). Прага: Колос, 1941. 112 с.
307. Москалець К. Поезія Келії. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 256 с.
308. Мудрак О. Оголена самотність: лірика. К.: Просвіта, 2006. 96 с.
309. «Мужское» в традиционном и современном обществе: константы маскулинности. Дialeктика пола. Инкарнации «мужского». Мужской фольклор / отв. ред. Д.В. Громов, Н.Л. Пушкарева; сост. И. А. Морозов. Москва: Лабиринт, 2004. 260 с.
310. Мужчина в традиционной культуре: социальные и профессиональные статусы и роли. Сила и власть. Мужская атрибутика и формы поведения. Мужской фольклор / сост. И.А. Морозов. отв. ред. С.П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. 224 с.
311. Наенко М. Історія українського літературознавства: підручник. Вид. 2-ге, змін., доп. / М. К. Наенко. К.: Видавничий центр «Академія», 2001. 360 с.
312. Назаренко Ю. Голосом весни: поезії. Суми: ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2010. 478 с.
313. Нейджел Дж. Маскуліність і націоналізм: гендер і сексуальність у творенні націй. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь. Л.: ВНТЛ-Класика, 2000. С. 182 – 200.
314. Ніколсон Л. Гендер. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер, Айріс М. Янг; пер. з англ. Б. Єгдіс; наук. ред. пер. О. Івашенко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С. 348 – 356.
315. Ніч еротичної поезії / Ю. Винничук, М. Савка, Д. Лазуткін та ін. / укладач С. Пантюк. К.: ТОВ «Гамазин», 2011. 124 с.
316. Новиченко Л. По той бік спокою (поезія Євгена Плужника). Плужник Є. *Вибрані поезії* / вступ. ст., упоряд., приміт. Л. Новиченка. К.: Радянський письменник, 1966. С. 5 – 54.
317. Новожилова Е. «Пришла проблема пола»: феминистская и квир-теория vs ли-

- тературоведение. Возможен ли «квир» по-русски? *ЛБТК исследования*. Междисциплинарный сборник / сост. и ред. В. Соязев. Санкт-Петербург, 2010. С. 67 – 75.
318. Нойманн Э. Великая мать. *Касталия. Юнгианство, оккультизм, трансгрессия*. URL: <https://castalia.ru/perewody/yungianty-blizhnij-krug/754-critik-noymann-velikaya-mat.html> (дата звернення: 15.02.17).
319. Нойманн Э. Леонардо да Винчи и архетип матери. Юнг К.-Г., Нойманн Э. *Психоанализ и искусство*. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
320. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1998. 462 с.
321. Нойманн Э. Творческий процесс и трансформация. Юнг К.-Г., Нойманн Э. *Психоанализ и искусство*. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.
322. Нойманн Э. Страх фемининного. URL: <http://cadavercyan.com/post/75713467197> (дата звернення: 15.02.17).
323. Овчаров А. Мужественность и женственность в типологии личности. *Чоловік і маскулінність у площині тексту*: зб. наук. статей / гол.ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2014. С. 230 – 237.
324. Окладникова Е. Аксиология «мужского». *Мужское в традиционном и современном обществе: тезисы докладов / РНИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева МК РФ и РАН / Институт этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая*. Москва, 2003. С.55. URL: <http://www.mujskoe.iodya.ru/Konflez2.htm> (дата звернення: 13.03.2017)
325. Оксамитна С. Гендерні ролі та стереотипи. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник / Київський інститут гендерних досліджень*. К.: «К.І.С», 2004. С. 157 – 181.
326. Олесь О. Вибране / упоряд. Т. С. Бакіна. К.: Школа, 2007. 352 с.
327. Олесь О. Поезії: Книга 10. [Електрон.текст.дані] (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2018). Львів: накладом Ви-ва «Неділя», 1931 [Б.м – б.р].142 с.
328. Олесь О. Поезії: Книга 3 [Електрон.текст.дані] (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017) [Б.м – б.р] 125 с.
329. Олійник Б. Вибране: поезії, поеми / передм. М. Шевченка. К.: Етнос, 2009. 639 с.
330. Ольжич О. Цитаделя духа: повне збір. творів / упоряд., вступ.сл., прим. М. Неврлого. Братислава, Словацьке педагогічне видавництво, Фундація імені Олега Ольжича у Лондоні, 1991. 276 с.
331. Орест М. Держава слова: вірші та переклади / упоряд., передм. С. Павличко; ред. М. Москаленко К.: Основи, 1995. 526 с.
332. Ортнер Ш. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою? / пер. з англ. С. Снігур. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський нац. університет ім. І. Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство». Л.: ВТНЛ «Класика», 2003. С. 134 – 150.
333. Осадко Г. Жити просто: поезії. К.: Гамазин, 2017. 204 с.
334. Осьмачка Т. Поезії / упоряд. та приміт. Л. Р. Світайло; передм. М. Г. Жулинського. К.: Радянський письменник, 1991. 252 с.
335. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики. *Женский дискурс в литературном процессе России конца XX века*. М: Мощные компьютерные технологии, 2002. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm (дата звернення: 03.03.2017)
336. Ощепкова Е. Идентификация пола автора по письменному тексту: лексико-грамматический аспект. Дис... к. филол. н. по спец. 10.02.19 – Теория языка. М., 2003. 154 с.

337. Павличко Д. Поклик: Збірка поезій. Дрогобич: Коло, 2009. 176 с.
338. Павличко Д. Софія Майданська. Літературний портрет. *Слово Просвіти*. Всеукраїнський культурологічний тижневик. 2018. Ч.46 (15 – 21 листопада). С.11
339. Павличко Д. Твори: В 3 т. / передм. В. Моренець. К.: Дніпро, 1989. Т.1.: Поезії. / ред. О.С. Зелик. 501 с.
340. Павличко Д. Твори: В 3 т. К.: Дніпро, 1989. Т.2.: Поезії. / ред. О.С. Зелик. 542 с.
341. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу. Орест М. *Держава слова: вірші та переклади* / Упоряд., передм. С. Павличко; ред. М. Москаленко К.: 1995, С. 3 – 12.
342. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. К.: Вид-во Соломії Павличко, 2002. 328 с.
343. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко, передм. М. Зубрицька. 2-е вид. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.
344. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-е вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 1999. 447 с.
345. Павличко С. Фемінізм: статті, дослідження, бесіди, інтерв'ю / передм. В. Агеєвої. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 322с.
346. Павуляк Я. Блудний лебідь: вірші / ред. В. Герасим'юк. К: Світовид, 1993. 64 с.
347. Паламарчук Г. Магнітні бурі: поезії. К.: Рад. письменник, 1991. 134 с.
348. Паламарчук Г. Останній цвіркун літа. К.: Дніпро, 1998. 305 с.
349. Палій Л. Дні смутку: старі і нові поезії. К.: Ярославів Вал, 2012. 64 с.
350. Пасічник Н. Блиск і вбогість жіночої поезії. *Українська літературна газета*. 2014. №11 (121), 6 червня.
351. Патерькіна В. Релігійно-нравственный аспект формирования гендера. *Гендер: реалії та перспективи в українському суспільстві: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 11 – 13 грудня 2003 р.)* / відп. ред. К. М. Левківський / Міністерство освіти і науки України, Український центр гендерної освіти при НТУУ «КПІ» та ін. К.: ПЦ «Фоліант», 2003. С. 125 – 127.
352. Пахльовська О. Долина храмів: поезії. К.: Рад. письменник, 1988. 166 с.
353. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX–XXI століть / А. Матусяк [ін.]; за ред. А. Матусяк. Київ : Laugus, 2014. 368 с.
354. Петросаян Г. Екзофонія: поезія. Брустурів: Дискурсис, 2019. 128 с.
355. Петрухіна Л. «Бідна Галя» в тенетах поліандрії. *Вісник Львівського університету*. Серія Філологія. 2007. Вип. 41. С. 266 – 275.
356. Підпалій В. Золоті джмелі: вибрані твори / упоряд. та прим. Н. А. Підпалій. К.: Твім інтер, 2010. 560 с.
357. Плужник С. Поезії / упоряд., вст. ст., прим. Л. В. Череватенка. К.: Радянський письменник, 1988. 415 с.
358. Поваляєва С. Після Криму: літературно-художнє видання. К.: Видавництво Старого Лева, 2018. 310 с.
359. Подорога Вал. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию (материалы лекционных курсов 1992 – 1994 годов). М.: Ad Marginem, 1995. 340 с.
360. Поклад Н. Молоде сонце: Вірші. К.: Укр.письменник, 1999. 76 с.
361. Празька літературна школа: ліричні та епічні твори / упоряд. і передм. В. А. Просалової. Донецьк, Східний видавничий дім, 2008. 280 с.
362. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / науч.ред. текстол.коммент. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
363. Просалова В. «Ні Росії, ні Європі не зрозуміти синів твоїх!». *Празька літературна школа: ліричні та епічні твори* / упоряд. і передм. В. А. Просалової. Донецьк, Східний видавничий дім, 2008. С. 3 – 24.

364. Просалова В. Поезія «Празької школи»: навч. посібник. Донецьк: Веда, 2000. 80 с.
365. Просалова В. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст. Дис... д. філол. н. за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2006. 403 с.
366. Пушкарева Н. Гендерная лингвистика и исторические науки. *Этнографическое обозрение*. 2001. №2. С. 31 – 40.
367. Пушкарева Н. Гендерная теория и историческое знание. СПб: Алетейя, АНО «Женский проект СПб», 2007. 496 с.
368. Пушкарева Н. Від «Жіночих студій» до «гендерних досліджень», від історичної феноменології до гендерної історії. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / Під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський нац. університет ім. І. Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство». Л.: ВТНЛ «Класика», 2003. С. 15 – 44.
369. Пушкарь Г. Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т.Толстой, Л.Петрушевской, Л.Улицкой), Дис... на соискание ученой степени к. филол. н. спец. 10.01.01 – русская литература. Ставрополь, 2007. 236 с.
370. Пчелінцева О. Комунікативна поведінка людини: гендерний аспект. *Гендер: реаліті та перспективи в українському суспільстві*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 11 – 13 грудня 2003 р.) / відп. ред. К. М. Левківський / Міністерство освіти і науки України, Український центр гендерної освіти при НТУУ «КПІ» та ін. К.: ПЦ «Фоліант», 2003. С. 118 – 120.
371. Реброва Н. Биологические основы гендерных характеристик личности. *Ананьевские чтения – 2008*: материалы научно-практической конференции / под ред. Л. А. Цветковой, Н. С. Хрусталевой. СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 2008. С.326 – 328.
372. Ревакович М. З мішка мандрівника: поезії. Нью-Йорк : Видання Нью-Йоркської групи, 1987. 59 с.
373. Рейнгольд Дж. Мать, тревога и смерть. Комплекс трагической смерти. М.: ПЕР СЭ, 2004. 384 с.
374. Рижкова Г.-П. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ – початку ХХІ ст.: жанрові її нарративні моделі та лінгвопоетика. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. к.філол.н. 10.01.01 – українська література. Кіровоград, 2008. 20 с.
375. Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах / гол.ред Л. М. Новиченко. К.: Наукова думка, 1983. Т. 1.: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. 536 с.
376. Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах/ гол.ред Л. М. Новиченко. К.: Наукова думка, 1983. Т. 2.: Поезії 1930 – 1941. 432 с.
377. Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах/ гол.ред Л. М. Новиченко. К.: Наукова думка, 1983. Т. 3.: Поезії 1941 – 1950. 440 с.
378. Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах/ гол.ред Л. М. Новиченко. К.: Наукова думка, 1984. Т. 4.: Поезії 1949 – 1964. 424 с.
379. Римарук І. Діва Обида. Видіння і відлуння. Вид.2-ге, доп. Л.: Кальварія, 2002. 160 с.
380. Рис Н. Гендерные стереотипы в российском обществе: взгляд американского этнографа. *Этнографическое обозрение*. 1994. № 5. С.44 – 52.
381. Рогачова Т. Мужские и женские стереотипы отношения к здоровью в современной России. *Медицинская психология в России*: электрон. науч. журн. 2010. N 4. URL: [http:// medpsy.ru](http://medpsy.ru) (дата звернення: 20.02.2019)
382. Робинсон П. Невольники чести: мужественность на поле боя в начале XX века. *О муже(Н)ственности*: сборник статей / сост. С. Ушакин. М.: Новое

- літературное обозрение, 2002, С. 186 – 197.
383. Ровенская Т. Женская проза конца 1980-х начала 1990-х годов: проблематика, ментальность, идентификация. Дис. на соискание науч. ст. кандидата филол. наук по спец. 10.01.01 – русская литература. Москва, 2001, 220 с.
384. Родионова Д. Роль и функции моды в репрезентации гендерной трансформации культуры эпохи постмодерна: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 – социальная философия. Кемерово, 2004, 185 с.
385. Розанов В. Люди лунного свѣта, Метафизика христіанства, 2-е изд. СПб, 1913: 296 с. (оцифровано: <https://imwerden.de>)
386. Розстріляне відродження; Антологія 1917 – 1933; Поезія – проза – драма – есеї / Упоряд. передм. післям. Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. К.: Смолоскип, 2008. 976 с.
387. Розумний Я. Героїка чи антигероїка: тема війни в поезії шестидесятників і Нью-Йоркської групи. *Сучасність*, 1986, Ч. 11 (307), С. 34 – 46.
388. Ромазан О. Художнє втілення гендерних проблем у творчості Сильвії Плат та Оксани Забужко. Дис. ... к. філол. н. за спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Дніпропетровськ, 2010, 204 с.
389. Росальдо М. Жінки, культура і суспільство: теоретичний огляд / пер. з англ. О. Мокровольський. *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кісь / Львівський нац. університет ім. І. Франка / Інститут історичних досліджень / Науково-дослідний центр «Жінка і суспільство», Л.: ВТНЛ «Класика», 2003, С. 111 – 133.
390. Рубан В. Лотос – це небо, лотос – це лоно, лотос – це квітка Олесі Мудрак. *Дотик словом. Інтимна лірика*. URL: <http://dotyk.in.ua/index.html> (дата звернення: 20.02.2019).
391. Рубчак Б. Крило Ікарове. Нові й вибрані поезії. Нью-Йорк: Сучасність, 1983. 183 с.
392. Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї / упоряд. В. Габор. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 484 с.
393. Русский эрос или философия любви в России / сост. Шестаков В. П. М.: Прогресс, 1991, 448 с.
394. Рябий В. Біла космея: поезії. К.: Євшан-зілля, 2014. 112 с.
395. Рябчук М. «Ми помрем не в Парижі...». *Вісімдесятники*. Антологія нової української поезії / упоряд. І. Римарука; передм. М. Рябчука. Едмонт: Видавництво Канадського Інституту українських студій. Альбертський університет. С. xi – xviii.
396. Савка М. Малюнки на камені: поезія / післямова М. Кіановської. К.: Смолоскип, 1998. 90 с.
397. Савка М. Бостон-джаз : зб. поезій. К.: Факт, 2008. 96 с.
398. Савка М. Гірка мандрагора : поезії. Львів : Видавництво Старого Лева, 2002. 132 с.
399. Савка М. Квіти цмнну: літературно-художнє видання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. 128 с.
400. Савкина И. «Да, женская душа должна в тени светиться». *Жена, которая умела летать: Проза русских и финских писательниц* / ред.-сост., вступ. Г. Г. Скворцова. Петрозаводск: ИНКА. 1993. С.389 – 404.
401. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе I половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
402. Савкина И. «Пищу себя...». Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Тампере: Un-ty of Tampere, 2001. 362 с.

403. Сандра Лі Барткі Політика тіла. *Антологія феміністичної філософії* / за ред. Елісон М. Джайгер, Айріс М. Янг; пер. з англ. Б. Єгідис; наук. ред. пер. О. Івашенко, К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. С.383 – 392.
404. Сапелюк С. Тривалій рваний зойк: поезії. К.: Рад. письменник, 1991. 190 с.
405. Сапогова Е. Опыт психологической интерпретации мужской концептосферы. *Известия ТулГУ. Серия «Психология»* / под ред. Е. Е. Сапоговой. Тула, 2004. Вып. 5. В 2-х чч. Ч. I. С. 178 – 200.
406. Свідзінська М. Спогади про батька. Свідзінський В. *Вибрані твори* / упоряд. вст.ст. Е. Соловей. К.: Смолоскип, 2011. С. 385 – 389.
407. Свідзінський В. Вибрані твори / упоряд. вст.ст. Е. Соловей. К.: Смолоскип, 2011. 502 с.
408. Світлична Г. Зором серця: вибрані поезії. К.: Дніпро, 1980. 270 с.
409. Семенко М. Повна збірка творів [Електронна копія]: Х.: Держ.вид-во України. (К.: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2014)
- T.1 Арії трьох Перо. Кн.1-4. 1929. 245 с.
- T2. В садах безрозних. Кн.1-5. Х. 1930 256 с..
410. Семенко М. Поезії / редкол.О.Є.Засенко та ін. / вступ.сл. М. Бажана / упоряд. та ст. С. Г. Адельгейма, К.: Рад.письменник, 1985, 311 с.
411. Сенатович О. Обличчям до голуба: вірші та поеми. К.: Дніпро, 1990. 230 с.
412. Сивокінь Г. «Самототожність письменника» як методологічна пропозиція. *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*: колективна монографія / відп.ред. Г.М. Сивокінь / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. К.: Університетська книга, 1999, С.6 – 21.
413. Сизова О. Особливості відтворення в перекладі гендерної ідентичності суб'єкта жіночого поетичного дискурсу (на матеріалі англомовних перекладів з української). Автореф ... к. філол. н. за спец. 10.02.16 – перекладознавство. Київ, 2007. 18 с.
414. Сиксу Э. Хохот медузы. *Введение в гендерные исследования. Ч.2: Хрестоматия.* / Под ред. С. В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.:Алетейя, 2001. С. 799 – 821.
415. Симоненко В. Твори: У 2т. Т.1; Поезії. Казки. Байки, З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / упоряд. Г. П. Білоус, О. К. Лищенко / передм. І. Дзюби. Черкаси: Брама-Україна. 2004. 424 с.
416. Симоненко В. Тиша і грім: Поезії. Проза. Х.: Важпромавтоматика, 2007. 352 с.
417. Синельников А. Маскулинность. *Словарь гендерных терминов* / под ред. М. А. Денисовой. М.: Информация – XXI век, 2002. С. 135.
418. Скірда Л. Елегії вечірнього саду: лірика. К.: Рад. письменник, 1983. 142 с.
419. Скірда Л. Ad Astra! Вибрані поезії. К.: Тов «Р.І.К.», 2000. 424 с.
420. Слабошпицький М. 25 поетів української діаспори. К.: Ярославів Вал, 2006. 728 с.
421. Славникова О. «Я самый обаятельный и привлекательный»: беспристрастные заметки о мужской прозе. *Новый мир*. 1998. №4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/4/slavnik.html (дата звернення: 09.02.2015)
422. Сливинський О. Зимовий король: літературно-художнє видання. Л.: Видавництво Старого Лева, 2018. 126 с.
423. Сліничук В. Соціальна типізація гендерних стереотипів у мові ЗМІ. Електронна бібліотека Інституту журналістики. URL: <http://journlib.univ.kiev.ua/> (дата звернення: 03.05.2016)
424. Словник української мови. В 11 т. / гол. ред. кол. І. К. Білодід. К.: Наукова думка, 1970 – 1980. Т6.: П-Поїти / ред.А. В. Лагутіна, К. В. Ленець. 1975. 832 с.

425. Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. пос. К.: Юніверс, 1998. 368 с.
426. Сосюра В. Вибрані твори в 2-х томах / М. Г. Жулинський (гол. ред. кол.); вступ. ст. В. Моренця; упоряд. післямов., примітки С. Гальченка. К.: Наукова думка, 2000. Т.1. Поетичні твори. 648 с.
427. Ставицька Л. Мова і стать. *Критика*, 2003, № 6. С. 29 – 34.
428. Стахівська Ю. Verbe [рослинність]: збірка поезій. К.: Смолоскип, 2015. 80 с.
429. Стахівська Ю. Червоні чоловічки: збірка поезій. К.: Смолоскип, 2009. 93 с.
430. Стельмах Х. Феномен жіночого письма: теорія та практика. *Studia metodologica*. Тернопіль, 2004, №14. С. 103 – 108.
431. Стельмах Х. Філософські основи жіночого письма. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2004, Вип. 7. С. 92 – 96.
432. Стельмах Х. Творчість Ясміні Тешанович у контексті жіночого письма. Автореферат дис. к. філол. н. ... 10.01.03 – література слов'янських народів / Львівський національний університет імені Івана Франка. Л., 2004. 20 с.
433. Степанова Л. Формирование гендерной идентичности у современных юношей и девушек. *Психологическая наука и образование*, 2009, №5. С. 67 – 72.
434. Степула Н. Сім дощів: поезії. К.: Факт, 2009. 120 с.
435. Стефанович О. Зібрані твори. Упоряд. Б. Бойчук, вступ. ст. І. Фізера. Торонто: Ёвшан-зідля; Об'єднання українських письменників «Слово», 1975. 304 с.
436. Стефурак Н. Дикі яблука: вірші. К.: Молодь, 1990. 104 с.
437. Стефурак Н. Сакральний простір: листи до Бога. Львів: Свічадо, 2013. 80 с.
438. Шешин І. Художнє втілення феміністичної ідеї в найновітнішій британській і українській прозі (А. Картер, О. Забужко). Автореф., к. філол. н. за спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2002. 18 с.
439. Стрельник Е. Гендерное неравенство: теоретико-методологические подходы к интерпретации. *Социология: теория, методы, маркетинг*. 2005, №4. С. 147 – 154.
440. Стус В. Зникоме розцвітання. Свідзінський В. *Вибрані твори* / упоряд., вст. ст. Е. Соловей. К.: Смолоскип, 2011. С. 366 – 384.
441. Стус В. Палімпсест: Вибране. К.: Факт, 2006. 432 с.
442. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). К.: Товариство «Знання» України, ВПЦ «Знання», 1993. 73 с.
443. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. К.: Факт, 2005. 368 с.
444. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Д. Стус (голова) та ін. К.: Київська Русь, Факт, 2007. Т.1: Ранні вірші (сер. 1950-х – початок 1960-х рр.). ДЕЛОН№13 / БЕ 1339, Круговерть, Вірші 1960-х років / Передм. К. Москальця. 560 с.
445. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Д. Стус (голова) та ін. К.: Факт, 2010. Т.2. 512 с.
446. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Д. Стус (голова) та ін. К.: Факт, 2008. Т.3: Час творчості / *Deichtenszeit*. 752 с.
447. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Д. Стус (голова) та ін. К.: Факт, 2008. Т.4: Вірші 1960-х років (поза збірками), вірші початку 1970-х років (поза збірками). 480 с.
448. Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: Д. Стус (голова) та ін. К.: Факт, 2009. Т.5: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). 768 с.
449. Суковатая В. Квир-теория и литературные практики на Западе и в России. *Девянтность в социальном, литературном и культурном контекстах: опыт мультидисциплинарного осмысления: сборник научных статей*. Минск: Юнипак, 2004. С. 154 – 175.
450. Суспицына Т. Об учителе, муже и чине: реконструкция маскулинностей муж-

- чин, работников средней школы. *О муже(Н)ственности*: сборник статей / сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 303 – 324.
451. Сзджвик І.-К. Епистемологія чулана / пер. с англ. О. Липовской, З. Баблюяна. М.: Идея-Пресс, 2002. 272 с.
452. Талалай Л. Вибране / передм. В. О. Базилевського, К.: Дніпро, 2004. 448 с.
453. Таннен Д. Ты меня не понимаешь! Почему женщины и мужчины не понимают друг друга / пер. с англ. Т. Печурко, М.: Вече, Персей, АСТ, 1996. 432 с.
454. Таран Л. Жіноча роль: монографія, К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. 128 с.
455. Тарасюк Г. Множина: поезії, К.: Молодь, 1982. 69 с.
456. Тарасюк Г. Сотворіння гнізда: поезії. Ужгород: Карпати, 1989. 114 с.
457. Тарланов Е. Женская поэзия в России рубежа веков (социальный аспект). *Между золотым и серебряным веком*. Петрозаводск, Петрозаводский государственный университет, 2001. С. 260 – 288.
458. Тарнавська М. Тихі розмови з вічністю: збірка збірок і поза збірками. Філадельфія: Мости, 1999. 320 с.
459. Тарнавський О. Зібрані вірші. Філадельфія, 1992. 449 с.
460. Тарнавський Ю. Без нічого: поезії, К.: Дніпро, 1991. 285 с.
461. Таришинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології, К.: ВД «Киево-Могилянська академія», 2008. 534 с.
462. Таришинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти), К.: Смолоскип, 2010. 632 с.
463. Тартаковская И. «Сильная женщина плачет у окна»: гендерные репрезентации в советской и пост-советской массовой культуре. *Аспекты социальной теории и современного общества* / под ред. С. Е. Кухтерина и А. Ю. Согомонова. М.: Институт социологии РАН, 2000. С. 155 – 176.
464. Тартаковская И. Маскулинность и глобальный гендерный порядок. *Гендер как инструмент познания и преобразования обществ*: сб. статей / под ред. Ворониной О. А. и др. М.: МЦГИ-Солтэкс, 2006. С. 86 – 97.
465. Тартаковская И. Мужчины на рынке труда. *Социологический журнал*, 2002. № 3. С. 112 – 125.
466. Теліга О. Вибрані твори / упор. О. Зінкевич; передм. Р. Семківа; вступ. ст. Є. Сверстюка. 2-ге вид., доповнене. К.: Смолоскип, 2008. 534 с.
467. Теліга О. Якими нас прагнете? *Вибрані твори* / упор. О. Зінкевич; передм. Р. Семківа; вступ. ст. Є. Сверстюка. 2-ге вид., доповнене. К.: Смолоскип, 2008. С. 82 – 97.
468. Теоретико-методологічні засади гендерних студій у літературознавстві. *Гендерні студії в літературознавстві*: Навчальний посібник / за ред. В. Л. Погребної. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. С. 6 – 12.
469. Терен Т. РЕСвітити. Антологія письменницьких голосів. У 3 кн. Світлина Олександра Хоменка. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. Кн.2. 2015. 264с.
470. Тимченко А. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського. Автореф. ...к.філол.н. за спец.: 10.01.01 – українська література / Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Х., 2010. 20 с.
471. Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах / гол.ред.О. Т. Гончар. К.: Наукова думка, 1983. Т.1. Поезії 1906 – 1934. 738 с.
472. Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах / гол.ред.О. Т. Гончар. К.: Наукова думка, 1984. Т.2. Поезії 1938 – 1953 років. 666 с.
473. Тичина П. Павахідні співи: поезії. Одеса: Хайтех, 2003. 113 с.

474. Ткаченко Т. Фемінний дискурс другої половини XX – початку XXI століття. Автореф. дис. ... к. філол. н. за спец-тю 10.01.01 – українська література / Ткаченко Тетяна Іванівна. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 20 с.
475. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
476. Тугайбаева Б. Исторические гендерные идентичности и женское самосознание. *Психология сознания: современное состояние и перспективы*: Материалы Всерос. конф. Самара, 2007, С. 179 – 181.
477. Тупицына И. Дискриминация и сексизм. Практикум по гендерной психологии / под ред. И. С. Клещиной. СПб.: Питер, 2003. 479 с.
478. Турелик Г. Бурштинова ватра; поезії. К.: Дніпро, 1990. 206 с.
479. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. / ред. кол. Є. Шаблювський (голова). К.: Наукова думка, 1975. Т.1. Поезії. 468 с.
480. Українська гендерна культурологія / Агеєва В. П. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник* / Київський інститут гендерних досліджень. К.: «К.І.С», 2004, С. 446 – 455.
481. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упорядк. В. А. Просалової. Донецьк: Східний видавничий дім, 2012. 516 с.
482. Улюблені вірші про кохання; жіночий примірник/ упоряд. Б. Щавурський. Тернопіль: Богдан, 2007. 256 с.
483. Улюблені вірші про кохання; чоловічий примірник/ упоряд. Б. Щавурський. Тернопіль: Богдан, 2007. 240 с.
484. Улюра А. Карнавалізація фемінізму в сучасній українській літературі. URL: fc.gender-ehu.org/thirteen.htm, (дата звернення: 18.12.2018)
485. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто пише іншу прозу (Жіночий кулак. Л.: Кальварія, 2003). *Слово і час*. 2005. №3. С. 65 – 71.
486. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. *Гендерні студії в літературознавстві: Навчальний посібник* / За ред. В. Л. Погребної. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. С. 6 – 20.
487. Усманова А. Беззащитная Венера. Размышления о феминистской критике истории и теории искусства. *Arche*. 1999, №3, С.45 – 48.
488. Ушакин С. Видимость мужественности. *О муже(N)ственности: сборник статей* / сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 480 – 502.
489. Ушакин С. Человек рода ОН: знаки отсутствия. *О муже(N)ственности: Сборник статей*. Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 7 – 42.
490. Ушкалов Л. Дзеркала Оксани Забужко. Забужко О. *Друга спроба: Вибране*. 2-е вид., виправд. і доп. К.: Факт, 2009. С. 5 – 17.
491. Ушкалов Л. Що таке література: есеї. Л.: Видавництво Старого Лева, 2015. 352 с.
492. Фальківський Д. Поезії / редкол.: В. Біленко та ін.; упоряд., вступ. ст. прим. Ю. І. Коваліва. К.: Радянський письменник, 1989. 175 с.
493. Фалькович Г. На перетині форми і змісту / передм. Б. Олійника. К.: Факт, 2009. 224 с.
494. Фанті С. Микроспихоаналіз/ пер. с італ. Н. Н. Шостакової/ науч.ред. Б. Марци. М.: АО Аслан, 1995. 354 с.
495. Федюк Т. Золото інків. Поезії. Львів: Кальварія, 2001. 112 с.
496. Федюк Т. Канабіс; поезії. К.: Гамазин, 2017. 140 с.
497. Федюк Т. Обличчя пустелі: Вірші. К.: Факт, 2005. 142 с.

498. Феминология: Словарь терминов / под общ. ред. О. Н. Пишулиной. Х.: Изд-во ХНУ им. В.Н.Каразина, 2002. 291 с.
499. Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори. *Літературна Україна*, 2002, 6 червня. С.6.
500. Ференци Ш. Тело и подсознание. Снятие запретов с сексуальности: сборник статей (1919 – 1933 гг.). М.: Nota Bene, 2003. 592 с.
501. Филлипович П. Поезії / упоряд., вступ. ст. Н. Костенко. К.: Радянський письменник, 1989. 198 с.
502. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ ст. (феміністичний аспект). Дис. на здобуття наук. ст. к. філол. н. за спец. 10.01.01 – українська література. Дніпропетровськ, 2003. 230 с.
503. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр; монографія / Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Донецьк: Ландон – XXI, 2011. 432 с.
504. Фішбейн М. Ранній рай. Поезії, аб-сурдокамера, поезії для дітей, переклади, проза, есеї, афоризми. К.: Факт, 2006, 520 с.
505. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник / пер. с англ. и нем. / общ. ред. Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вст. ст. Д. А. Леонтьева. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
506. Франко І. Михайло П(етрович) Старицький. Зібрання творів: У 50-ти т. К.: Наукова думка. Т.33: Літературно-критичні праці (1900 – 1902) / Ред. П. Й. Колесник. 1982. С. 230 – 277.
507. Франц М.-Л. фон. Процесс индивидуации. Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. *Человек и его символы*. Пер. Сиренко И. Н., Сиренко С. Н., Сиренко Н. А. / ред. Сиренко С. Н. М.: Медков С. В., «Серебряные нити», 2016. С. 162 – 237.
508. Фрейд А. Детский психоанализ/ сост. и общ. ред. В. М. Лейбнина. СПб: Питер, 2003. 477 с.
509. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / пер. с нем. М. В. Вульфа; предисл. И. Д. Ермакова. Мн.: БелСЭ, 1990. 166 с.
510. Фрейд З. Психоаналитические этюды / сост. Д. Донской, В. Круглянский, послесл. В. Кондрашенко. Минск: Беларусь, 1991. 606 с.
511. Фрейд З. Собрание сочинений в 10-ти т. / под общ. ред. М. Аграчевой, А. Боквицкова, Е. Калмыковой. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Т.1. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. 608 с.
512. Фрейд З. Собрание сочинений в 10-ти т. / под общ. ред. М. Аграчевой, А. Боквицкова, Е. Калмыковой. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Т.3. Психология бессознательного. 448 с.
513. Фрейд З. Собрание сочинений в 10-ти т. / под общ. ред. М. Аграчевой, А. Боквицкова, Е. Калмыковой. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Т.5. Сексуальность. 312 с.
514. Фрейд З. Художник и фантазирование / общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова, пер. с нем. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. М.: Республика, 1995. 400 с.
515. Фридан Б. Загадка женственности / пер. с англ. / вступ. ст. О. Ворониной. М.: Изд. группа «Прогресс», «Литера», 1993 – 1994. 496 с.
516. Фромм Э. Душа человека / общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича. Москва: Республика, 1992. 434 с.
517. Фромм Э. Искусство любить / пер. Э. Спинова. М.: АСТ Москва, 2009. 224 с.
518. Хабарова І. Російська жіноча драматургія другої половини 80 – 90-тих років ХХ століття (герой, конфлікт, хронотоп): автореф. дис. ... к. філол. н. за спец-

- то 10.01.02 – російська література. Харків, 2007. 20 с.
519. Хаддад К. Ніч чужинців: двокнижжя / передм. О. Сливинський, К.: Санченко: Електронкіта, 2018. 164 с.
520. Хархун В. Гендерне позиціонування у сучасній літературознавчій науці. *Гендер: реалії та перспективи в українському суспільстві*; матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 11 – 13 грудня 2003 р.) / відп. ред. К. М. Левківський / Міністерство освіти і науки України. Український центр гендерної освіти при НТУУ «КПІ» та ін. К.: ПЦ «Фоліант», 2003. С. 114 – 118.
521. Хендерсон Дж. Л. Древние мифы и современный человек. Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. *Человек и его символы*. пер. Сиренко И. Н., Сиренко С. Н., Сиренко Н. А. / ред. Сиренко С. Н. М.: Медков С. В., «Серебряные нити», 2016. С. 105 – 161.
522. Ходырева Н. Причины физического насилия: сущность рода или дисбаланс власти? *О муже(Н)ственности*: сборник статей / сост. С. Ушакин, М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 161 – 185.
523. Холуй Б. Антифемінізм: ворожість жінок і суспільне життя / пер. з польськ. Н. Чорліга. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. №27. С. 60 – 70.
524. Хорни К. Женская психология / пер. с англ. Е. И. Замфир; науч. ред.: М. М. Решетников, С. М. Черкасов; лит. ред., прим. М. М. Решетникова. СПб: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1993. 220 с.
525. Хубер Дж. Теория гендерной стратификации. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет / Центр гендерных исследований. Минск: Пропплеи, 2000. С. 77 – 98.
526. Чебанов С. Аспекти и модусы проявления половой определенности человека. *Материалы международной научной конференции «Мужское и женское в культуре»*, Санкт-Петербург, 26-27 сентября 2005 г. URL: <http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtori/konferencia/sbornik.htm> (дата звернення: 28.08.2016)
527. Червоне і чорне: 100 українських поеток ХХ сторіччя: антологія / укладення Б. Щавурського. Тернопіль: Богдан, 2011. 1344 с.
528. Череватенко Л. Все, чим душа боліла. Плужник Є. *Поетії* / упоряд., вст. ст., прим. Л. В. Череватенка. К.: Радянський письменник, 1988. С. 5 – 99.
529. Чернецький В. Протистоячи травмам: гендерно та національно маркована тілесність як наратив та видовище у сучасному українському письменстві. *Гендерна перспектива* / Упоряд. В. Агеєва. К.: Факт, 2004. С. 218 – 234.
530. Чернова Ж. Романтизм нашого времена: с песней по жизни. *О муже(Н)ственности*: сборник статей / сост. С. Ушакин, М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 452 – 476.
531. Чодороу Н. Воспроизводство материнства: психоанализ и социология пола. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гапова, А. Усманова / Европейский гуманитарный университет / Центр гендерных исследований. Минск: Пропплеи, 2000. С. 29 – 76.
532. Чорне і червоне: 100 українських поетів ХХ сторіччя: антологія / укладення Б. Щавурського. Тернопіль: Богдан, 2011. 1376 с.
533. Чубай Г. Пляч Єремії / відп.ред. П. Мацкевич. Л.: Кальварія, 1998. 319 с.
534. Чубач Г. Серед зневір і сподівань: Лірика. К.: Пульсари, 2006. 208 с.
535. Чумак В. Заспів: поезії. [Б.м.] 1919. 59 с. (оцифровано elib.nplu.org)
536. Чупринка Г. Поезії / редкол.: В. В. Біленко та ін.; упоряд. і прим. В. Яременка: вступ.ст. М. Жулинського. К.: Радянський письменник, 1991. 495 с.
537. Чухим Н. Візтя жінки у західній філософській традиції (від античності до модерну). К.: Київський інститут гендерних досліджень, 2006. 192 с.

538. Чухим Н. Гендерні відмінності у становленні моральних цінностей. *Гендерний центр*. URL: <http://www.gendercentre.org.ua/> (дата звернення: 18.06.2017)
539. Чухим Н. Проблеми і перспективи феміністичної теорії. *Гендер і культура: зб. статей / упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна, К.: Факт, 2001. С. 94 – 101.*
540. Чухим Н. Гендер та гендерні дослідження в ХХ ст. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2000. Число 17. С. 22 – 29.
541. Шаберт І. Гендер как категория новой истории литературы. *Пол, гендер, культура: сб. статей / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер / пер. с нем. Н. Носовой*. Москва, РГГУ, 1999. С. 62 – 74.
542. Шарова Т. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». Харків, 2006. №745. Вип. 49. 214 с.
543. Шаф О. «Здрастуй же, здрастуй же, смерте моя!»: гендерно-психологічний модус інтерпретації концепту смерті в ліриці Василя Стуса. *Слово і Час*. 2017. №8 (680). С. 20 – 33.
544. Шаф О. Трансгендерні смисли в українській ліриці: level zero (гендерно-психологічний ракурс). *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2017. Вип. 289, Т. 301. С. 155 – 161.
545. Шаф О. Гендерна специфіка реалізації опозиції «я»–«інший» у поезії Сергія Жадана та Маріанни Кіяновської. *Pomiedzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe / Red. naczelna – Agnieszka Matusiak (Uniwersytet Wroclawski)*. Wroclaw, 2015. №.1. P.243 – 253.
546. Шаф О. Гендерно-психологічна специфіка рефлексії батьківського почуття (на матеріалі української лірики ХХ ст.). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство): зб.наук.пр / за ред. проф. Оксани Філатової. №2 (18), листопад 2016. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С. 272 – 276.
547. Шаф О. Інтелектуальні лабіринти сонетних вінків Маріанни Кіяновської. *Вінок сонетів у сучасній українській ліриці: навч. посіб. К.: Просвіта, 2015. С. 85 – 117.*
548. Шаф О. Концептуальність материнської фігури в ліриці Василя Стуса: психоаналітичний ракурс. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст*. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої вшануванню пам'яті відомого українського поета, перекладача, літературознавця і правозахисника (Вінниця, 20-21 квітня 2018). Вінниця, ТОВ «Твори», 2018. С. 121 – 126.
549. Шаф О. Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації. *Вісник Львівського університету: збірник наукових праць*. Серія: іноземні мови. Львів: ЛНУ ім.І. Франка, 2012. Вип.20. С.243 – 249.
550. Шаф О. Лірика Василя Симоненка, Василя Стуса, Тараса Мельничука: гендерно-психологічні домінанти. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2018. №1. 60 с.
551. Шаф О. Мотив мандрів у творчості Сергія Жадана в контексті «маскулінної безпритульності». *Тайни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб.наук.праць / ред. кол.: Н.І.Заверталюк (наук.ред)*. Д.: Вид-во ДНУ, 2012. Вип.14. С.91 – 97.
552. Шаф О. Мотив поетичної творчості в українській ліриці ХХ ст.: гендерні стратегії художньої реалізації. *Тайни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб.наук. праць / Ред.кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред) та ін.* Дніпро: Ліра, 2017. Вип.21. С. 121 – 128.
553. Шаф О. Мотив сексуальної близькості в ліриці Маріанни Кіяновської та Сер-

- гія Жадана крізь призму гендерної поетики. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Філологія. Літературознавство, Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. Т.200. Вип.188. С.111 – 115.
554. Шаф О. Образ Тараса Шевченка в сучасній українській поезії. *Горизонти розуміння: статті та роздуми про творчість Тараса Шевченка*. Д.: Середняк Т.К., 2014. С. 9 – 15.
555. Шаф О. Рецепція Бога в українській ліриці ХХ століття: фемінінна версія. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. / редкол.: В.А.Просалова (відп.ред) та ін.* Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. Вип. 26. С.106 – 116.
556. Шаф О. Специфіка рефлексії материнського образу в ліриці Василя Симоненка: гендерно-психологічний аспект. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб.наук. праць / ред.кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред) та ін.* Дніпро: Ліра, 2016. Вип.20. С. 155 – 163.
557. Шаф О. Творчість Лесі Українки в дзеркалі української феміністичної критики: до питання становлення методу. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб. наук. праць / ред.кол. Н.І. Заверталюк (наук. ред) та ін.* Д.: Ліра, 2015. Вип.18. С. 193 – 200.
558. Шаф О. Тіло матері-землі в рецепції українських поетів сучасності: гендерно-психологічні домінанти. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О.Сухомлинського, Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової, №1 (17), травень 2016.* Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С. 293 – 296.
559. Шаф О. Фемінінні модуси репрезентації тілесності в українській ліриці ХХ ст. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Т. 271. Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2016. Вип. 259. С.122 – 127.
560. Шаф О. «Синдром самозакоханості» у феміноцентричній ліриці рубежу ХХ – ХХІ століття (на матеріалі поезії Оксани Забужко, Теодозії Зарівної, Мар'яни Савки). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених: зб. наук. пр.* К., 2014. Вип. 19. С. 262 – 266.
561. Шаф О. Особливості маскуліної поетики (на матеріалі лірики Сергія Жадана). *Чоловік і маскуліність у площині тексту: збірник наукових статей / гол. ред. М. Варикаша. Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2014. С. 171 – 178.*
562. Шаф О. Тема становлення маскуліності в малій прозі Валер'яна Підмогильного: специфіка художнього втілення. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб.наук. праць / ред.кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред) та ін.* Дніпро: Ліра, 2016. Вип.19. С. 64 – 70.
563. Шаф О. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ – ХХІ століть: навч. посібник. К.: ВЦ «Просвіта», 2012. 272 с.
564. Шаф О. Лірика Тараса Мельничука та Василя Симоненка: світоглядно-естетичні паралелі в контексті шістдесятництва. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. пр. / відп. ред. І.В. Сабадох. Ужгород: Вид-во УжНУ «Говерла», 2011. Вип. 15. С.304 – 307.*
565. Шаф О. Збірка «Кохання і війна» Маріанни Кіяновської та Мар'яни Савки як фемінінний проект. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту): зб.наук.праць / ред. кол.: Н.І.Заверталюк (наук.ред).* Д.: Пороги, 2012. Вип.15. С.128 – 134.
566. Шаф О. Специфіка реалізації жіночої суб'єктивності в поезії Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Книга Адама»). *Slavica Wratislaviensia /pod red. Z.Tarajlo-Lipowskiej.* Wrocław.: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010. S.89 – 97.

567. Шаф О. Фемінінні доміанти лірики Ірини Жиленко. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*; зб. наук. праць / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред) та ін. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 23, С. 107 – 113
568. Шаф О. Топос міста в поезії Сергія Жадана як маску лінізація світу. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика й літературознавство; міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. Бердянськ: БДПУ, 2010. Вип. XXIII, Ч. II, С. 411 – 417.
569. Шаф О. Стильові доміанти лірики Теодозії Зарівної (на матеріалі збірки «Провінційні розмисли»). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*; зб. наук. праць / ред. кол.: Н. І. Заверталюк (наук. ред). Д.: Вид-во ДНУ, 2010. Вип. II, С. 193 – 201.
570. Шаф О. Гендерне літературознавство в Україні: теоретико-методологічні зауваги. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*; зб. наук. праць. Серія Філологія. / гол. ред. В. Я. Мізецька. Одеса, 2019. Вип. 37, Т. 1.
571. Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською, Лятуринська О. *Зібрані твори* / упор. Б. Гошовський, С. Кузьменко / передм. Ю. Шевельова. Торонто: Видання Організації Українок Канади, 1983. С. 9 – 67.
572. Шевельов Ю. Незустрічаний друг («Китиці часу» – Осьмаччина лірика). *Вибрані праці*; у 2 кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба, К.; ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 1005 – 1011.
573. Шейко-Медведева Н. Дороги камені. К.: ВД «Комора», 2018. 264 с.
574. Шкурупій Г. *Вибрані твори* / упор. О. Пуніна, О. Соловей. К.: Смолоскип, 2013. 872 с.
575. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 510 – 530.
576. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: монографія. К.: Педагогічна преса, 2007. 292 с.
577. Штолько М. Фемініність поезії Ірини Жиленко. *Міжнародна Інтернет-конференція «Українська література і загальнослов'янський контекст»*. Офіційний сайт Бердянського державного педагогічного університету. URL: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008 (дата звернення: 05.01.2015)
578. Штохман Л. Сучасна феміністична наратологія: практика реалізації на Заході та в Україні: дис. ... к. філол. н. за спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2011. 181 с.
579. Шунь М. *Верлібрарій*. Абетка: Вірші. К.: Факт, 2006. 408 с.
580. Щеголев А. Ложная женщина. Невроз как внутренний театр личности. СПб: Речь, 2002. 202 с.
581. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / пер. с фр. СПб.: Алетейя, 1998. 258 с.
582. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. *Назначение поэзии*: статьи о литературе / отв. ред. И. Букина / пер. с англ. Киев: AirLand, 1996. С. 157 – 165.
583. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии ХХ – ХХ веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
584. Юзьків Г. Сублімована семантика любовної лірики В. Симоненка. *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. пр. / Одес. нац. ун-т. 2012. Вип. 16. С. 271 – 276.

585. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени . СПб: Питер, 2017, 336 с.
586. Юнг К.-Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции. СПб: Астер-Х, 2015. 122 с.
587. Юнг К.-Г. К вопросу о подсознании. Юнг К.-Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. *Человек и его символы*, пер. Сиренко И. Н., Сиренко С. Н., Сиренко Н. А. / ред. Сиренко С. Н. М.: Медков С. В., «Серебряные нити», 2016. С. 14 – 104.
588. Юнг К.-Г. Метаморфозы и символы либидо. *Либидо, его метаморфозы и символы* / ред. А. Белкин, М. Решетников. СПб: Восточно-европейский институт психоанализа, 1994. 416 с.
589. Юнг К.-Г. Психоанализ и литература. Юнг К.-Г., Нойманн Э. *Психоанализ и искусство*. СПб: Рефл-бук, Ваклер, 1998, 304 с.
590. Юрчак А. Мужская экономика: «Не до глупостей, когда карьеру куешь». *О муже(Н)стве(н)ности: сборник статей* / сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 245 – 266.
591. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія, К.: ВЦ «Академія», 2013, 224 с.
592. Ялом И. Вглядываясь в солнце: жизнь без страха смерти. М.: Эксмо, 2012. 352 с.
593. Archer D., Iritani B., Kimes D.D., Barrios M. Faceisms: five studies of sex differences in facial prominence. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1983, vol. 45, pp. 725 – 735.
594. Berger J. Ways of Seeing: Based on the BBC television series with John Berger. London: BBC and Pelican, 1972. 161 p.
595. Bibring G. L. On the «Passing of the Oedipus Complex» in a Matriarchal Family Setting. *Drives, Affects, Behavior: Contributions to the Theory and Practice of Psychoanalysis and its Applications*. Rudolph M. (Ed.) New York: International Universities Press, 1953.
596. Blau A. A unitary hypothesis of emotion: I. Anxiety, emotions of displeasure and affective disorders. *Psychoanal. Quart.* 24:75, 1955. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/> (дата звернення: 19.07.2018)
597. Brooks G. The Centerfold Syndrome. How Men Can Overcome Objectification and Achieve Intimacy with Women / Foreword by Lenore E. Walker. New York: Jossey-Bass, 1995. 272 p.
598. Butler J. Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, Chapman & Hall, Inc. New York-London, 1990.
599. Chadwick. M. Notes upon fear of death. *International Journal of Psychoanalysis*, 1929. P.89 – 113. URL: <http://www.p-e-p.org/>. (дата звернення: 17.07.2018)
600. Chapman, A. Obsessions of infanticide. *Arch. Gen. Psychiat.* 1959;1(1):12-16. URL: [jama psychiatry https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/article-abstract/487609?redirect=true](https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/article-abstract/487609?redirect=true) (дата звернення: 17.07.2018)
601. Chodorow N. Family structure and Feminine Personality. *Woman, Culture and Society*. Ed. by Michell Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Standford, 1974.
602. Chodorow N. Gender Personality and the Reproduction of Mothering. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1978. P. 173 – 209.
603. Connell R. Masculinities. Berkley, University of California press, 1995. 255 p.
604. Erikson E. Childhood and Society. New York: Norton, 1963. 445 p.
605. Erikson E. Womanhood and the inner space. *Identity: Youth and crisis* / Ed. E.H.Erikson. New York: Norton, 1968. P. 261 – 294.
606. Eriksson E. Husbands, Lovers and Dreamlovers: Masculinity and Female Desire in Women's Novels of the 1970-ies. Uppsala. 1997. 143 p.

607. Feminine Sexuality / Jacques Lacan and the école freudienne / ed. By J.Mitchell, J.Rose / thans. By J.Rose. NY: Pantheon Books, 1982. 188 p.
608. Firestone S. The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution. New York: Morrow, 1970. 274 p.
609. Gilligan C. In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. 184 p.
610. Gilmore D. Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity. New Haven: Yale University Press, 1990. 272 p.
611. Grosz E. Sexual Signatures; Feminism After the Death of the Author. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York and London: Routledge, 1995. P. 9 – 24.
612. Harding M.-E. Woman's Mysteries (ancient and modern). Shambhala, 2013. 276 p.
613. Harrington C. Politicization of Sexual Violence. From Abolitionism to Peacekeeping. GB: Ashgate, 2010. 238 p.
614. Huber J. A Theory of Gender Stratification. *Feminist Frontiers III* / Laurel Richardson, Verta Taylor eds. New York: McGraw-Hill, 1993. P. 131 – 140.
615. Jacobus M. The Poetics of Psychoanalysis. In the wake of Klein. Oxford University Press, 2005. 303 p.
616. Jelinek E. The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present. Twayne Publishers; Boston A Division of G. K. Hall & Co, 1986.
617. Jones E. On «Dying Together» with Special reference to Heinrich von Kleist's Suicide. *Essential Papers on Suicide* / Ed. By John Maltzberger, Marc Goldblatt, New York, London, New York University Press, 1996. P.9 – 19.
618. Jones E. The Early Development of Female Sexuality. *International Journal of Psycho-Analysis*. 1927, №8. P. 459 – 472. PEP: Psychoanalytic Electronic Publishing, URL: <http://www.p-e-p.org/>. (дата звернення: 17.07.2018)
619. Kolodny A. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism. *Feminist Studies*. 1980. P. 1 – 25.
620. Kolodny A. Some notes on defining a «feminist literary criticism». *Critical Inquiry*. 1975. V.2, 1, P. 75 – 92.
621. Maccoby E. The Two Sexes: growin up apart, coming together. Cambridge: Harvard Univ.Press, 1998. 384 p.
622. Maccoby E., Jacklin C. The Psychology of Sex Differences. Stanford University Press, California, 1974. 634 p.
623. Matusiak A. Dyskurs maskulinistyczny w literaturze ukraińskiej XX – XXI wieku. Wybrane aspekty projektu badawczego. *Porównania*. 2013, t.12, P.209 – 224.
624. Men and Sex: New Psychological Perspectives / Ed. Ronald F. Levant, Gary R. Brooks. New York: John Wiley&sons, 1997. 283 p.
625. Men and Feminism/ Ed. Alice Jardine, Paul Smith. New York and London: Routledge, 2003. 283 p.
626. Merchant C. The death of nature: Women, ecology and the scientific revolution / Carolyn Merchant. San Francisco: Harper & Row. 1980. 348 p.
627. Moir A., Jessel D. Brain Sex: The Real Differences between Men and Women. New York, 1992. 240 p.
628. Morgan D. Discovering Men. Critical studies on men and masculinities . New York-London, 1992. 231 p.
629. Oakley A. Sex, Gender and Society. N.Y., London: Routladge, 2016. 184 p.
630. Oates J.C. (Women) writer: Occasions and Opportunities. N.Y.: A William Abrahams book, 1989. 401 p.

631. Rubin G. The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. *Toward an Anthropology of Women* / Rayna R. Reiter (ed.). New York and London: Monthly Review Press, 1975. P. 169 – 183.
632. Scott Joan W. Gender and the Politics of History. New York, Columbia University Press, 1999. 267 p.
633. Showalter E. Towards a Feminist Poetics. *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader* / Ed. K. M. Newton, 2nd ed. London: Palgrave, 1997. Pp.216 – 220.
634. Silverman K. The Threshold of the Visible World. New York-London: Routledge, 1996. 264 p.
635. Terman, L.M., Miles, C.C. Sex and personality: Studies in masculinity and femininity. New York, London: McGraw-Hill Book Company. 1936. 624 p.
636. Thompson Sh. Search for tomorrow: On feminism and the reconstruction of teen romance. *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality* / Carole S. Vance (ed.). London: Pandora, 1989. P. 350 – 355.
637. Trachtenberg P. The Casanova Complex. Compulsive Lovers and Their Women. New York: Poseidon Press, 1988. 283 p.
638. Yuval-Davis N. Gender and Nation. London: SAGE Publications, 1997. 157 p.

Наукове видання

Шаф Ольга Вольтівна

**ГЕНДЕРНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Монографія



Редактор В.Й. Клічак

Підписано до друку 15.05.2019
Видавничий центр «Просвіта»
01054 Київ, вул. О. Гончара, 52
Свідоцтво серія ДК N5774 від 15.11. 2017