

# Від femme fatale до femme vital: сліди віденської сецесії в українському модернізмі<sup>1</sup>

Тамара Гундорова

Значну роль у поширенні транснаціонального модерністського руху в епоху fin de siècle відіграє богема, що її можна розглядати як соціокультурне й психологічне середовище, в якому народжувалася і через яку поширювалася нова модерністська чуттєвість. Богема з'явилася як соціокультурне явище в 1830-40-х роках, і її спочатку асоціюють з маргінальними соціальними колами, що знаходяться між бідністю і криміналом, сюди відносять представників різних родів занять, націй і класів. Сама назва з'явилася завдяки своєрідному маскарадові – імітації екзотичного образу ромів артистами та митцями. Вирізняли цю нову спільноту з-поміж інших незвичний спосіб життя, барви-

<sup>1</sup> Німецькою мовою перший варіант статті під назвою “Die ‘Femme Fatale’ und die Spuren der Wiener Moderne im Werk ukrainischer Autoren von der Jahrhundertwende bis Ende der 1920er Jahre” опублікований у виданні *Osterreichische und ukrainische Literatur und Kunst. Kontakte und Kontexte in Moderne und Avantgarde*, Hrsg. Vera Faber, Dmytro Horbachov, Johann Sonnleitner. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2016, 95-109. Стаття, яка подається тут в українському перекладі, є значно розширеним і доповненим варіантом, в якому уточнюється авторська концепція. Зокрема у новій версії розширено контекст і проаналізовано роль артистичної богемі у транскультурному поширенні образу femme fatale, доповнено характеристику повісті Василя Пачовського *Жертва краси*, а також проаналізовано гностичну основу образу femme fatale у культурософській концепції Івана Франка.

Tamara Hundorova, Harvard Ukrainian Research Institute, United States, hundorova@gmail.com, 0000-0002-2531-9953

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Tamara Hundorova, *The Femme Fatale as a Code of Viennese Modernism*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.11, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 123-136, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

стість костюмів, неінтегрованість у суспільство й екстравагантна поведінка. Однією з найприкметніших ознак богеми стає її протиставлення буржуазному суспільству. «Як роми, чужинці, бродяги й люди, яких звичайно відносили до морально й легально підозрілих, богема старих часів безумовно була аутсайдерами, і саме ця ситуація ексцентричності щодо суспільства й мотивувала модерну трансформацію слова “богемний”» (Cottom 2013, 4), – підкреслює Деніел Котом.

Друковані в паризьких газетах скетчі Анрі Мюрже під назвою *Сцени з життя богеми* (1845-1849) змальовували стиль життя бідних артистів і перетворили богему на впізнаваний образ. Мюрже називає богемного артиста не лише позачасовою фігурою митця, від часів Гомера до Русо, але й основоположним модерним соціальним типом, існування якого узалежене від культурного ринку, оскільки до богеми зараховували не лише митців, але й арт-дилерів, видавців, журналістів і галерейників. Як тип поведінки і характер, богема була однаковою в різних країнах, репрезентуючи антибуржуазну контркультуру, в якій страх життя, культурна втома ішли рука в руку з задоволенням і сексуальними втіхами. Особливе місце в ній належало богемній жінці. Серед таких відомих постатей – Лу Саломе-Андреас, Агнешка фон Ревентлов, Аьма Малер, Дагні Юель Пшибишевська та інші не менш визначні жінки, які репрезентували характер “нової жінки” і ставали обличчям епохи модерну.

Високий європейський модернізм зазвичай асоціюють передусім із маскуліністю (Huysen 1987, 44-62), проте однією з прикметних ознак віденської сецесії стала *фемінність*. Відень в 1900 ті роки є одним із культурних центрів, де традиційне зіштовхується з новим і де викристалізовується нова культура і нова чуттєвість. Знаковою постаттю віденської сецесії – гуртка молодих артистів, які розпочинають протест проти старого консервативного мистецтва, вважався Густав Клімт, а його *Юдита та голова Олоферна* (1901) сприймалися втіленням *femme fatale* і образом нового часу, що приносив ідеї фізичного і морального визволення, апелював до ідеалу голої правди і засвідчував владу чуттєвості, що її уособлювала жіноча сексуальність і тілесність. Меган Брандоу-Фалер зауважує: «Від тріумфального хору Восьмої симфонії Густава Малера до музи-хору, що боготворить *Бетговенський фриз* Густава Клімта, віденська модерна святкувала натхненну силу жіночого» (Brandow-Faller 2008, 92).

Предметом дослідження у цій статті стане образ *femme fatale*, як квінтенсії віденської сецесії, а також міграція цього образу в ранньому українському модернізмі.

У плані естетичному сам стиль віденської модерни великою мірою орієнтувався і моделювався на основі жіночих образів. Театральність, емоційність, орнаментация, меланхолійність і легкий естетизм – усе це стало ознаками віденської сецесії, де жіночі образи відігравали чільну роль (Brandow-Faller 2008, 96). Особливе місце належало так званій “новій жінці” – емансипованій і сексуальній, яка була сама собі ціллю і ставала для митців подругою та музою, що мала пробудити чоловічий геній і стати джерелом натхнення, випробовуючи їхню еротичну й творчу потугу. Для них вона втілювала природність, нагадувала про смертність і асоціювалася із сексуальними загрозами й фантазіями.

У житті натомість така “нова жінка” зустрічалася з патріархальними нормами і суспільними структурами, які утверджували вторинність жіночих ролей і накидали суспільству принципи подвійної моралі. Сучасниця тих процесів Леся Українка, аналізуючи образи “нової жінки” в західноєвропейській белетристиці, 1900 року зауважила, що «закон і традиція» витворили для жінок

таку вузьку рамку життя, в якій майже неможливо проявити себе бодай трохи незалежній і самобутній натурі, – тож така натура мусить шукати собі вихід поза встановленим порядком. За цього становища виникає широке поле для змішування понять: то всяку незалежну й оригінальну жінку підозрюють у “непорядності”, то всяка непорядна жінка набуває ореолу оригінальності (Українка 1977, 78).

*Femme fragile* і *femme fatale* – дві найвиразніші моделі жіночої урбанізованої сексуальності, закріплені віденською модерною (Eigler & Kord 1997, 163-66). Зокрема Гуго фон Гофмансталь і Петер Альтенберг обожнювали образ *femme fragile* – жіночий тип, позначений дитячістю, асексуальністю й делікатністю; він символізував прекрасну смерть і вбив своєю хворобливістю й відкритістю до вічності, що просвічувала крізь цей образ. *Femme fragile*, здавалося, рятувала чоловіків від тілесних бажань, сексуальних тортур і боязні імпотенції.

Навпаки, образ *femme fatale* утілював характер демонічної, загрозової й еротично-деструктивної жінки, яка була небезпечною і прекрасною водночас, – як Венера в хутрі Леопольда фон Захер-Мазоха, чи Юдита Густава Клімта, а чи Лулу Франка Ведекінда, «прекрасна, ніби гріх, Лулу», як писав про неї Лев Троцький:

Гнучка, як змія, вона тріпотить чуттєвістю в кожному русі, думає стегнами, оголена в кожному вбранні, не знає ні жалости, ні сумніву, ні докорів сумління, вона стихійна, ніби стать, утіленням якої вона стоїть перед світом. [...] Лулу сіє навколо себе пекельну пристрасть, непереборним безумством статі заражає старих і юнаків, розбитими існуваннями і трупами відзначає свій переможний шлях (Троцький 1991).

Визначальною прикметою *femme fatale* стає загрозова еротичність. Її зокрема демонструють жіночі постаті у Клімта – ототожнювані з фуріями та ме-надами, вони втілюють фатальність, беруть чоловіків у полон, заплутують своїм волоссям, загрожують кастрацією й імпотентністю. «Жертва-чоловік – пасивний, пригнічений, безсилий – потрапив у плотську пастку, лоноподібний поліп, що поглинає його», – каже про цей образ Карл Шорске (Шорске 2003, 224).

Загалом, жінка як муза, жінка як хазяйка салону, жінка як стиль – усі вони служать ідеєю Краси й засобом виявлення творчої потенції для мистців віденського кола. Водночас таке уявлення пронизано відвертим антиінтелектуалізмом і шовінізмом: в інтелектуальному та соціальному вимірах воно зіставляє жінку і “ніщо”. Приміром, Отто Вайнінгер писав у цей час, що жінка – “ніщо” порівняно з чоловіком, але саме як “матеріал” вона може стати будь-чим, якщо до цього докладе творчі руки артист. У своїй скандальній книжці, покликаючись на життя творчої богемі, Вайнінгер розбивав традиційне уявлення

про стать і говорив про «нежіночих жінок», «чоловікоподібних жінок», «не мужніх» і «ожіночених» чоловіків. Немалою мірою Вайнінгерова критика жіночої емансипації та фемінізму була відгомонам притаманних культурі та соціуму кінця XIX століття побоювань, які спричинила зміна гендерних ролей, активний вступ жінки на поле культури й історії. *Femme fatale* у творах авторів-чоловіків відображала ці побоювання особливо виразно.

Водночас цей образ набував спиритуалізованого характеру. Гуго фон Гофмансталь, один із представників віденської сецесії, відзначав, що «поетичний принцип є духовний – такий, як плінні, безконечно непевні слова, що зависли між Богом і творчістю» (von Hofmannstal 1980, 67). Духовна сутність розлита й захована в тому, що годі охопити розумом і що передається лише у мистецькому синтезі. Відчути й передати цей гностично-поетичний принцип спроможний лише особливий мистець-індивід – артист, а саму поетичну гностику звичайно втілює жінка. Цілком у згоді з гностичною філософією, амплітуда її втілень коливається від містики до земного “дна”, і саме таку амбівалентність втілює *femme fatale*.

Віденський модернізм як естетичний і культурний рух, що охоплював 1870-х-1910-х років і мав багато спільного з французьким *art nouveau* та англійськими прерафаелітами, істотно вплинув на східноєвропейський культурний і літературний процеси. Він активізував декадентську образність у різних центрально- та східноєвропейських культурах, зокрема й українській. Основою тієї образності була естетизація, що виявлялася в перенесенні принципів мистецтва на реальність, поцінуванні соціально та культурно маргінальних сфер, а також культивуванні інтересу до екзотичних об'єктів: східних країв, хворобливих моральних станів, сексуальних відхилень тощо.

Переоцінка романтичного генія і християнського Бога вилилися в такого типу чуттєвість, у якій цілковите безвір'я поєднується з екзальтованою вірою, жорстокість із сентиментальністю, стоїчний екстаз із невротичністю й істеричністю. Пасеїзм, естетизм і сатанізм допомагають проявитися й оформитися такого типу образності. Естетичною цінністю стає штучність, а не природність. Зумисне культивування “штучної природности” перетворює її на об'єкт поклоніння. Такою штучністю наділяють і жінку – як культивованний артистом образ *femme fatale*.

#### 1. «Молода Муза»: *femme fragile contra femme fatale*

Десь коло 1900 року в культурі складається новий тип героя – артиста, чия гонитва за чуттєвими враженнями легалізує його право на виняткові й так звані “неморальні” сюжети й ситуації, зокрема у стосунках із жінками. Ті служать медіаторами артистичних переживань і візій. Такий артистизм, що є прикметною рисою «Молодого Відня», перекочує і до «Молодої музи» (1906-1909) – угруповання українських мистців, які протиставляють себе старшому поколінню, прагнуть нових вражень і хочуть відображати психологію сучасного життя. Сама назва «Молода муза» недвозначно асоціювалася з популярними образами віденської сецесії, поєднуючи в собі риси *femme*

*fatale i femme fragile*. Як каже герой у *Архитворі* Михайла Яцкова, «в тій дівчині помічав Даріян все дві постаті. Коли приходила до нього, була старша і сурова, а коли пригортов її до себе, личко ставало дрібне, дівоче з рожевим відтінком» (Яцків 1989, 223).

Поклоніння невинній Музі-коханці та «боротьба з жінкою» розгортаються у творах «молодомузівців» паралельно. Муза, з одного боку, – це дівчина на чорному коні, схожа на «райдужну царівну», чарівну квітку, дівчину-дитину, Божий архітвір; із другого, вона виступає демонічною Білою панною – ідеально збудованою красивою жінкою, «високою, стрункою, як тополя, волоссям чорною як циганка, а білою як сніг обличчям» (Пачовський 1906, 4), яка має зміїну натуру, випиває душу й затягує чоловіка поцілунками та обіймами в могилу: «Притягає до грудей, обіймає його обома раменами до свого тіла білого, як сніг, обкручується коло нього, як вуж, і лоскоче сміючись», затягуючи кудись під воду (Пачовський 1906, 24).

Архетипний герой молодомузівця Яцкова – артист Доріян – мусить убити все людське в собі, щоб у ньому зміг народитися артист. А оскільки *людське* недвозначно асоційоване з жінкою, треба вбити й жінку, яка прив'язує артиста до буденности. Символістські новели й оповідання Яцкова стали «психограмою» втомленого від життя артиста, який займається вівісекцією чужих характерів, зокрема жіночих, не хоче ходити «людськими дорогами», не може ні любити, ні ненавидіти, який залюблений у смерть і робить ідолом власну творчість. Новелістика Яцкова звернена до «вічної правди» й «невидного життя», протилежного світові земному. Саме в цю декадентську епоху артистизм стає шляхом до іншого світу, незрозумілого для натовпу й вільного від суєти людей. Це світ поза межами людського чуття, гротесковий, некрофілічний та ілюзорний, як, наприклад, місто вимерлих людей, де труп виглядає із-за порт'єри, а з порожньої вулиці долинає тупіт кінських копит. Провідником до «невидимого» світу служить дівчина, яка уособлює і музу, і смерть. Померла коханка – ця *femme fatale* – забирає собі серце артиста, щоб вивести його поза бідне земне життя, і стає його Музою.

Артист і муза – такої конфігурації набуває символіка *femme fatale* у творах молодомузівців. Яцків полюбляє розтинати життя, доходить до крайнощів, аби добутися таємних, захованих під оболонкою буденности реалій. Для мистця справжній світ відкривається у символічній реальності «невидного життя», протилежного земному, де панують «вічна правда», пекельні муки і райські радощі. Та щоб досягнути його, артист мусить умерти, як людина, і позбутися звичних людських почуттів жалю та любові. Провідником до «невидимого» світу стає бліда дівчина, котра є водночас і Музою, і смертю. Померла коханка – як *femme fatale* – веде артиста поза бідне земне життя і стає його Музою.

Любов до смерті пронизує символістський світогляд Яцкова. Смерть прибрана, як це типово для сецесіоністів, у декорації, шати – білі лілії, іриси, ангельські шепотіння.

«Творець мусить зрезигнувати з тих почувань, які в'яжуть людей поміж собою, мусить вийти з кола тих всіх чеснот, в ім'я яких він мав би право жити *разом* з людьми», – твердив Микола Євшан, ще один поціновувач віденської

модерни (Євшан 1990, 227). Тільки поза межами суб'єктивності модерний мистець може, на його переконання, досягнути «контемпляції естетичної», де гине людина й народжується мистець-спостерігач, властивістю якого є те, що «у всьому, у своїх переживаннях, у своїх трагедіях і болях він бачить тільки ряд естетичних емоцій для себе» (Євшан 1990, 231).

Ще однією гностичною прикметою молодомузівського гендерного дискурсу стає демонізація жінки. В оповіданні *Жертва штуки* Василь Пачовський представляє варіацію на тему Пігмаліона. Артист-маляр закоханий у картину, а точніше – в образ змалюваної на ній жінки. Власне, він зображає «ідеальну жіночу постать із старовинного образу», і ця постать стає для нього символом високої ідеальної краси: «Хто вона, яке її ім'я, чиєї кисті, не знав він – одно, що спонукало його відтворити її, – се краса» (Пачовський 1906, 4). Сумна задума, гірка усмішка розчарування, золотокучеряве волосся, білі рамена, сині глибокі очі, з яких виглядала туга, шия, груди і ціла постать, немов виточена з мармуру, – усе це причаровує артиста. «Була се молода дівчина, ясна, як рожевий світ» (Пачовський 1906, 4).

Цій ідеалізованій постаті, яка брала за душу, протиставлено дружину артиста – утілення живої тілесної краси:

висока, струнка, як тополя, волоссям чорна, як циганка, а біла, як сніг обличчям.  
[...] Шия хистка, гей лебідь, визирала з-під білої сукні і слала очі за прозору ткань на високу грудь, наче різьблену з пini та алебастру. Круглість рамен та лона доповнювала гармонію постави тої ідеально збудованої жінчини.

Саме жінка як утілення плоті прив'язує артиста до життя, відбирає в нього душу, прикуту до ідеалізованої постаті дівчини, жінка порівнюється до «гаді, плазуна, юродивої ідіоти» (Пачовський 1906, 5). Мистець розривається між фізичною пристрасстю та ідеальною любов'ю. Відбувається десексуалізація й ідеалізація дівчини та її краси, якій протиставлено хтивну демонічну жінку – «гадину, змія, жінчину-пух» (Пачовський 1906, 13).

Саме вона не лише становить для чоловіка перешкоду у його платонічній любові до портрета дівчини, а й прив'язує його до буденного життя, забираючи творчу силу: «забрала йому жінка цілий хист», «забрала з душі все велике, творче». Вона змушує малювати задля грошей якісь вторинні ікони для церкви. У її оточенні мистець почувається «черв'яком жіночої мілини, буденщини, падлом часу». Зрештою хтивна й грішна природа жінки (змії солодкої) штовхає мистця до вбивства – він кидає її до ліжка отруйну змію. У цій опозиції невинності і демонічності криється метафора «штуки», себто творчості, яка стає спіритуальним заміником еротики.

Фіксуючи кризу маскулітності, автор здійснює фемінізацію образу артиста. Іван Красович – артист – також має довге кучеряве волосся, ориний ніс і високе біле чоло, має «уста вузькі кругло витяті жіночі» й «малу, майже жіночу руку» (Пачовський 1906, 18). Зустрічаємо також асоціації з циганщиною, які письменник уводить у текст. З одного боку, пристрасність і живучість дружини марковано порівнянням із циганкою (чільною тут є постать Кармен), а з другого – маляр і сам наділений меланхолією та портретно нага-

дує «довговолосого, чорного, як смола, цигана з виразистим типовим своїй расі лицем», що грає на скрипці в кав'ярні, – там його слухає мистець, зливаючись із цим типом вічного артиста-мандрівника.

## 2. Іван Франко: від femme fatale до вічної жіночості

Але ще перед «Молодою музою» з її індивідуалізмом і артистизмом сліди впливу віденської модерної й перенесення віденської чуттєвості на український ґрунт виразно бачимо у творчості Івана Франка. Франко перебував на студіях у Відні в 1892-1894 роках. Як відгукувався сам Франко у 1893 році, тобто в час свого віденського побуту, «до Відня слід іти тільки старшим уже студентам, для довершування студій на рік-другий; молодші початкуючі дуже легко улягають численним покусам віденського життя і або зовсім пропадають, або тратять багато часу, грошей, здоров'я і моральної сили» (Франко 1893). Загалом же, очевидно, апелюючи до себе самого, тридцятишестилітній Франко твердив, що «для людей в троха дозріліїших літах і з більш виробленим характером Відень як місце для доповнення і розширення студій книжкових як і знання людей і світа – неоцінений» (Франко, 1893).

Добре знаючи німецьку мову, Іван Франко у Відні стає активним учасником тогочасного культурного і мистецького життя. Він активно співробітничав та друкується в газеті *Arbeiterzeitung*, редактором якої був Віктор Адлер, у журналі *Die Zeit*, де редактором був Герман Барт, один із провідних теоретиків віденської сецесії.

Тогочасний Відень породив чимало нових тем та ідей у Франка. Не без віденського впливу народилася його повість *Для домашнього огнища*, яку письменник написав у Відні у листопаді 1892 року польською мовою і яка була присвячена темі жіночої проституції і торгівлі жінками. Особливого розголосу питання проституції набуває у зв'язку із судовим процесом, який відбувся у Львові у 1892 році, коли за торгівлю жінками, тобто у справі “білого рабства”, були заарештовані двадцять сім підозрюваних, 17 чоловіків і 10 жінок. Вони поставляли жінок до Константинополя для будинків розпусти. Переважно жертвами ставали молоді неосвічені дівчата з бідних родин, часто з сіл, яких спокушали одруженням, похідною в невідомі місця нібито на весілля тощо, таким чином вивозячи їх далеко поза межі рідного краю. Серед них були і такі, які свідомо згоджувалися на такі послуги, оскільки вдома їх чекала бідність і невлаштованість.

Про суд багато писали в Галичині та на Буковині, але значного розголосу ця справа набула і у Відні. Інтерес до цієї події був великий зокрема через те, що проституція і торгівля жінками та дівчатами набули великого розмаху в Австрії. В основу Франкової повісті *Для домашнього вознища* ліг саме цей судовий процес. Пізніше він переклав повість українською мовою, значно переробивши її. Однак повість була оцінена як скандальна і автор довго не міг її ніде опублікувати, хоча зробив чимало спроб в польських, українських, німецьких та російських виданнях. Деякі редактори просили перенести місце дії зі Львова до Відня, що, на їхню думку, виглядало б переконливіше. Однак Франко залишив місцем дії Львів.

Повість розповідає про руйнування ідилії щастя і психологічний переворот в душі офіцера Адама Ангаровича, який повертається після служби у війську з Відня додому і дізнається про те, що добробут і щастя його домашнього вогнища збудовані на брудних грошах від проституції. Головний акцент однак робиться на його дружині, яка трактується не стільки як особа, причетна до торгівлі дівчатами, але також як жертва лицемірства, яке суспільство культивує стосовно жінки. Відгомони віденської тематики прочитуються і в ліричній драмі *Зів'яле листя* (1897). Цілком сецесійно, рослинно-орнаментально звучить і сама назва *Зів'яле листя*, і любовна драма, що закінчується пострілом у скроню.

Про те, як стають повіями і товаром, який переходить з рук в руки, розповідає Франко в написаному через двадцять років після віденського періоду оповіданні *Сойчине крило*. В центрі його сповідь головної героїні, яка, шукаючи пригод, спокушається одруженням з малознайомим чоловіком, потрапляє в руки аферистів і кримінальних осіб, переходить з рук в руки різних чоловіків, мандруючи просторами російської імперії, щоб врешті решт через три роки повернутися хворою назад помирати до своєї першої любові, від якої вона і намагалася втекти.

Саме після перебування у Відні, у Франка з'являється образ *femme fatale* (*Для домашнього вогнища, Зів'яле листя, Батьківщина, Сойчине крило, Перехресні стежки*). *Femme fatale* постає у його творчості, з одного боку, естетизованою іпостассю «вічної жіночости» Гете, з другого – демонічною істотою, що руйнує життя чоловікові. Такою є «Киценька» з оповідання *Батьківщина*, яка привозить свого коханця до Відня. «Брюнетка, з розкішним волоссям, з чорними, блискучими очима, – описує її Опанас Моримуха, який заради влади цієї жінки позбувся головної своєї «тихої і глибокої пристрасті» – любові до «рідного кутка», за безцінь продавши його заради того, щоб бути рабом у «Киценьки», типової *femme fatale*. «Лице – кров з молоком. Зуби чудові. На устах усміх такий, що аж за серце хапав. [...] Та й загалом уся вона, кожний її рух, кожда рисочка, кожде слово, кожний позирк її очей – усе в неї було таке, що я від першої хвилі забув себе [...]» (Франко 1979, 404), – зізнається Опанас.

Прикметно, що хоча у Франка і раніше спостерігається певна амбівалентність у зображенні фатальної ролі жінки, котра є загрозливою для чоловіка, як у повісті *Лель і Полель* (1887), у його творах післявіденського періоду зростає демонізація жінки, а остання набирає рис *femme fatale*. Це Регіна з *Перехресних стежок*, Киценька з *Батьківщини*, Сойка із *Сойчиного крила*. Така жінка втілює не лише загадковість і всеохопне бажання, але й символізує владу, що забирає життєві сили чоловіка, веде його до безнадії і смерті. Як говорить Хома Массіно із *Сойчиного крила*, який претендує грати роль «артиста життя»,

коли до мене сміється, зо мною говорить, залицяється молода дівчина, особливо брунетка, мені все здається, що шкіра, і м'ясо, і нерви на її лиці робляться прозорчасті і до мене вишкіряє зуби страшна труп'яча голова. Іноді в такій хвилі мене всього обдасть морозом. Чи се знак, що я старіюся, чи, може, щось інше? (Франко 1979, 56).



Особливою прикметою Франкового образу *femme fatale* стає, однак, те, що письменник надає їй гностичного забарвлення та зіставляє з образом вічноночного. Жінка – гріховне зло, тілесна натура, найбільше занепала душа, сексуальна загроза, але вона веде чоловіка до нового знання і гармонії світу, до «цивілізації», як зізнається Моримуха. Починаючи з віденського періоду, у Франка зростає зацікавленість колізіями аскетизму, зокрема християнською аскезою, що виростає, як твердив він у докторській праці, присвяченій повісті про Варлама та Йоасафа, на «ідейнім тлі гностицизму», коли «признано жінчину твором нечистим, нижчим від мужчини, знаряддя покуси і сосудом гріха», коли «любов до жінчини стала гріхом» (Франко 1978а, 43). Сліди такого містичного трактування любові й жінки Франко-культуролог відшукує в середньовічній літературі, де культ жінки «з культу земної краси робиться чимраз більше культом якогось вищого й ідеальнішого змагання, тугою до джерела якогось вищого пізнання» (Франко 1978а, 48). Саме внаслідок свого гностичного культурософського контексту історія нещасливого кохання у ліричній драмі *Зів'яле листя* переростає для Франка в драму індивідуальної свідомості.

Любов, якою обдаровує ліричного суб'єкта *Зів'ялого листя* *femme fatale*, виступає тією духовною основою, що може надати сенс буття індивідові. Таємничо-гностичний образ коханої жінки має кілька іпостасей у «ліричній драмі» і веде від раю до пекла. Три іпостаті жінки символізують стадії падіння душі: одна – «несміла, як лілея біла», «невинна, як дитина, пахуча, як розцвілий свіжо гай»; друга – «гордая княгиня, бліда, мов місяць, тиха та сумна, таємна й недоступна, мов святиця»; третя – «жінчина чи звір»:

Впивається її красою зір,  
То разом страх бере, душа холоне  
І сила розпливається в простір (Франко 1978b, 162).

На відміну від першої коханої, явної ремінісценції *femme fragile*, третя безперечно нагадує нам *femme fatale*:

В її очах – такі яркі, страшні,  
Жагою повні, що аж серце стине.  
І разом щось таке в них там на дні  
Ворушиться солодке, мелодійне,  
Що забуваю рани, біль і страх,  
В марі тій бачу рай, добро єдине (Франко 1978b, 162).

Катря Гриневичева у своїх спогадах про Франка згадує про його поклоніння вічноночному, що нагадує також ознаки сецесійного культу поклоніння жінці. Він звертався, як пише вона, «до якоїсь Імаго своїх мрій: Молю тебе, ти будь Мадонною моєю, тобі даю свій дух, мов срібну лілею! Я гріх покаю свій, як грішникові слідно, при біліні твоїй мені не буде соромно. Дозволь схилити чоло серед святих цих ликів на кінчики твоїх сріблястих черевиків...» (Гриневичева 1997, 154).

Особливе зацікавлення гностичною концепцією жіночого імаго прочитується в його студії про Данте, де він зупиняється на образі Беатріче та тій ідеальній функції, яку вона виконує в поемі. Образ Беатріче в його інтерпретації десексуалізується і то нагадує *femme fatale* – криваво-червону Юдиту з головою Олоферна, то *femme fragile* – невинну, білосніжну і ангелоподібну панну, а зрештою перевтілюється в образ божественної жіночості і стоїть поруч Богородиці. Місія Данте полягає в тому, щоб засвідчити,

як у ній любов із чисто земної переходила на небо, а жінчина тратила тіло і кров і перемінювала ся в символ і абстракт. У Дантовій Комедії ся символізація доходить до верхка; Беатріче, фльорентійська панночка, одягнена раз у кроваво-червону суконьку, то знов у сніжно-білу одягу, переміняється тут на духа, опікунку поета, на ясну нашу, що в найвищим крузі раю стоїть зараз обік Богородиці [...] (Франко 1913, 76).

Так жінка через найнижче тілесне падіння підноситься духовно «в сфери вічності», проходить «планетарні круги» і веде з собою чоловіка «до найвищої розкоші, яку дає повне пізнання всього, що єсть, було й буде, повне з'єднання з найвищою творчою силою» (Франко 1913, 78), що нею є мати-матерія.

### 3. Володимир Винниченко: від *femme fatale* до *femme vital*

Образ *femme fatale* стає матрицею модерністського зображення жіночих характеристик для багатьох українських письменників. Суттєву роль відіграє цей образ й у експресіоністськи забарвленій творчості Володимира Винниченка. Загалом, жіночі характери у нього доволі різнопланові. З одного боку, жінка втілює саме життя і є його активною, прокреативною силою, з другого – вона становить загрозу для чоловіка саме через свою сексуальність і вітальність.

В оповіданнях, повістях і романах, писаних на початку ХХ століття (*Рівновага*, *Чесність з собою*, *Записки Кирпатого Мефістофеля*), Винниченко підкреслює відносність різниці між жінкою духовною (ідейною) та повією. У певному сенсі всі його жінки стають *femme fatale*. Однак письменник розділяє ідеальну та сексуальну іпостасі жінки, як це бачимо в *Записках Кирпатого Мефістофеля*, де одна із жінок, Клава, відображає фізичну іпостась витісненого у несвідоме чоловічого бажання (за Фройдом – воно). Як об'єкт-лібідо, вона наділена особливою життєвою енергією і тому становить предмет зацікавлення Кирпатого Мефістофеля. Натомість Біла Шапочка – це духовна іпостась його бажання, щось подібне до над-ідеалу у фройдівському розумінні.

Активне зацікавлення *femme fatale* бачимо й у творах Винниченка 1920-х років. Як відомо, від весни 1919-го автор мешкає у Відні, де він, окрім тритомової праці про українську революцію *Відродження нації*, у травні – червні 1919-го створює повість *На той бік*. Головні її персонажі – доктор Михайло Петрович Верховдуб і молода дівчина Ольга Іванівна Чорнявська, яка нагадала постарілому чоловікові про його перше велике кохання – жінку, яку він колись називав Наядою. Об'єднує цих жінок «владність, королівська певність себе, повільність людини, яка знає, що все зробиться по її волі», а ще – очі «грай-

ливій й явно-хворобливо-блискучій», уста – «широкі, соковиті», «верхня губка чітка, хижа, а нижня соковита, сласна, земляна» (Винниченко 1972, 32). Зрештою, ці жінки наділені ще однією рисою, а саме – «широкістю у клубках, яка потім так болюче й солодко раз-у-раз хвилювала доктора, в якій б огидної жінки він її не підмічав» (Винниченко 1972, 30). Так серед сільського революційного передмістя з'являється образ дивної жінки «в англійському капелюсі з чорним пером, у чудесному, синьому костюмі, в лякованих черевичках», яка постає перед чоловіком, неначе привид проминулого fin de siècle, ніби «зовсім архаїчна постать із давніх віків» (Винниченко 1972, 39). Далі Винниченко пояснює генеалогію таких Наяд: вони – з диявольського племені, й на землі часом прибирають образ жінок.

І такі жінки стають божествами для чоловіків. За них убивають себе, їм моляться, приносять жертви криваві, безкровні, всякі. Сила жіночости в них така надлюдська, що за один дотик до них мужчина готовий прийняти всі муки, які може вигадати людина й диявол (Винниченко 1972, 39).

Ольга хоче потрапити на той бік фронту, і Верходуб згоджується бути її провожатим, хоча жодної раціональної необхідності в цьому немає. Найголовніше тут те, що він хоче знову пережити момент справжнього життя з часів його молодости, що асоціювався для нього з Наядою. Ідеться не лише про реальну подорож на той бік фронту, а й про екзистенційне бажання бути чоловіком, наділеним волею до життя. І таким чоловіком Верходуб стає в момент крайньої небезпеки. Експресіоністська образність передає цей стан досить виразно: «Він знає, він – сильний, могутній, він є владика, в нього очі, страшні очі й на руках шнурми напнулись чоловічі сині жили» (Винниченко 1972, 128).

Цілоком у згоді з філософією життя, перехід на той бік, що супроводжується небезпеками й хвилюваннями, пробуджує захват в очах жінки, і, віддзеркалюючись у погляді чоловіка, цей захват наділяє його волею володарювати. Зустрічаючись із femme fatale, яка в літературі експресіонізму символізує не загрозу і смерть (як у символізмі й сецесії), а екстаз життя, безвільний і пасивний резонер Верходуб перетворюється на людину жадушу, на чоловіка, що відчуває себе, бодай на мить, владикою і Наяд, і цілого життя.

Безперечно, Ольга з твору *На той бік* є одним із найсильніших жіночих образів у Винниченка. У повісті вона є і символом, і реальною постаттю водночас, і ремінісценцією проминулої Belle Époque, і втіленням персонального ідеалу самого письменника. Кількома роками пізніше Винниченко напише утопічний роман *Сонячна машина* (1924), де жіночі образи, модельовані як femme fatale (князівна Еліза, Страховище-Труда, Сузанна, хазяйка салону, Марта Пожежа – коханка на фабриці), набудуть характеру вже не персонального, а соціально-емблематичного.

Усі ці жіночі типи втілюють для чоловіків передусім природність, яка вирівнює соціальні стани, класи й культурні рівні, а символом такої природности виступає оголене жіноче тіло. Його чуттєвою моделлю служить то князівна Еліза («золотисто-біла, сильно вирізана, з високими клубами й довгими но-

гами постать голої чужої жінки» – Винниченко 1989, 49), то гола танцівниця в салоні Сузанни Фішер, яка з вульгарної жінки кабаре перетворюється на оживлену статую Краси-Музи: «одна сестра, кремово-біла, непорушно застигла в русі екстазу, а друга, рожева, дихаюча, переказує її мовчазну жагучу мову» (Винниченко 1989, 95).

В зорієнтованій на природність і вітальність *Сонячний машині* силами, які спроможні перетворити й відродити людство до нового життя, виявляються не лише енергія сонячного хліба, а й еротика, уособлювана жінкою. «Люби, кохай, кого хочеш, як хочеш, скільки хочеш. І тільки того, хто тобі любий, хто підходить до тебе, кого ти від усього тіла й душі своєї хочеш назвати своїм мужем» (Винниченко 1989, 531), – цей лозунг віталізму характеризує владу *Сонячної машини*, яка знімає соціальні й моральні умовності в утопічній візії Винниченка.

При цьому жінка (*femme fatale*) є знаряддям і способом визволення вже не лише для окремого індивіда, але й цілого соціуму, уособлюючи тотальне тіло бажання. Окреме бажання розчиняється в загальному бажанні і в екстатичній масі страждання окремого індивіда перестає бути відчутним. Так трактований соціалізм, ототожнюваний Винниченком зі щастям, засвідчував біологізацію образу *femme fatale* в експресіоністичному письмі 1920-х років. Знаменно, що при цьому артист, який був основним бенефіціяром *femme fatale* у віденській сецесії, перетворюється у Винниченка на майстра-ремісника – винахідника *Сонячної машини*. І вже не мистецтво, а техніка, уособлювана кустарною сонячною машиною, стає продуцентом тотального соціального бажання.

*Сонячна машина* – роман, де експресіоністська поетика по-своєму переписує образність *fin de siècle*. Винниченкова утопія відхиляє естетизовану поетику віденської модерні у специфічний спосіб, а саме – долаючи її індивідуалістичну й естетичну природу. Всі жінки в певному сенсі перетворюються на *femme fatale*, а визволення, на яке в часи віденської сецесії міг претендувати хіба лише артист, тепер стає властивістю всіх людей.

Лев Троцький застерігав:

Своїх героїв Ведекінд вербує з інтелігенції. Це – поети, лікарі, редактори, драматурги, актриси, музиканти, атлети, співаки й нишпорки. [...] Строката публіка, яка одним флангом дотикається нічліжок, а іншим – входить до найблискусучіших салонів. Доконечною умовою її розквіту є велике капіталістичне місто, цей новий соціально-культурний тип (Троцький 1991).

Винниченко практично втілює цей постулат Троцького-критика, показуючи, як техніка й місто прокладають шлях масовій людині ХХ століття, а *femme fatale* пересідає на автівку й провадить людей із салону на вулиці міста, з естетичної ілюзії перетворюючись на новий психосоціальний тип.

#### 4. Висновки

Віденська сецесія має виразне жіноче обличчя, яке значною мірою пов'язане з картинами Густава Клімта. Серед них центральним є образ *femme fatale*,

що уособлює тілесну красу, пристрась і смерть водночас. Вона символізована різними міфологічними образами, серед них – Даліла, Саломея, Юдита, Медея, Елена, Кассандра, Лолеряй, які всі пов'язані зі смертю і загрозами та асоціюються із “каструючою жінкою”. Архетип *femme fatale*, створюваний переважно уявою митців-чоловіків, відображає не лише жінку емансиповану, звільнену від патріархальних обмежень і правил вікторіанської доби, але також уособлює подругу-музу, яка здатна пробудити творчу енергію митця. Водночас він засвідчує зміну парадигми фемінності: «*природна жінка – дружина, мати, жінка-земля – зникає і з'являється нова жінка*», що набуває характеру *femme fatale*, є активною і садомазохістичною, і це насамперед відрізняє її від романтичних героїнь (Ridge, 1961 353). Прикметою “нової жінки” є те, що вона протестує та відмовляється від материнства і традиційних ролей дружини і домогосподарки.

Міграція цього образу в літературі кінця дев'ятнадцятого століття досить виразно проявляє поширення естетики декадансу в національних літературах. Грунтом для поширення такого типу характеру стає богема. Образ *femme fatale*, який зустрічається у Шарля Бодлера, Франка Ведекінда, Оскара Вайльда, Габріеле д'Аннунціо, Станіслава Пшибишевського, стає одним із найпоширеніших в літературі *fin de siècle*. Про сексуальні відхилення, зокрема сексуальні, активно пишуть віденські психіатри (Річард Крафт-Ебінг, Зигмунд Фройд).

Відень – одна зі столиць *femme fatale*, яка стає характерною прикметою віденської сецесії. Рухаючись на схід, на околиці Габсбургської імперії, вона з'являється і у творах українських авторів, учасників об'єднання «Молода Муза». Як дівчина-муза, вона трансформується в образ *femme fragile*, зливаючись з візією Музи, створюваною уявою артиста. Артист у Михайла Яцкова, з характерним ім'ям Доріян, що нагадує про валдівського Доріана, бачить її дівчиною на чорному коні у вимерлому місті Василь Пачовський фіксує її боротьбу гріховного тілесного інстинкту і духовного бажання. Іван Франко під впливом віденської сецесії поглиблює демонічну складову своїх жіночих характерів, а водночас бачить фатальну жінку у плані гностичної ідеї як шлях до втілення гармонії вічної жіночості. Володимир Винниченко, навпаки, надає *femme fatale* віталістичного змісту і розчиняє її в ірраціональному потоці життя. *Femme fatale* в кінцевому перетворюється на життєдайну *femme vital*.

## Бібліографія

- Brandow-Faller, Megan. 2008. “Man, Woman, Artist. Rethinking the Muse in Vienna 1900.” *Austrian History Yearbook* 39: 92-120.
- Eigler, Friederike Ursula, and Susanne Kord. 1997. *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press.
- Huysen, Andreas. 1987. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Theories of Representation and Difference*. Bloomington-Indianapolis: Indiana UP.
- Cottom, Daniel. 2013. *International Bohemia: Scenes of Nineteenth-Century Life*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ridge, George Ross. 1961. “The ‘Femme Fatale’ in French Decadence.” *The French Review* 34 (4): 352-360.

von Hofmannstal, Hugo. 1980. "Poetry and life." In *Symbolism: An Antology*, ed. by T.G. West, London-New York: Methuen.

Винниченко, Володимир. 1972. *На той бік. Повість*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США.

Винниченко, Володимир. 1989. *Сонячна машина*. Київ: Дніпро.

Гриневицева, Катря. 1997. "Зустрічі з поетом." У кн. *Спогади про Івана Франка*, упоряд., вступ.ст. і прим. М. Гнатюк. Львів: Каменяр.

Євшан, Микола. 1990. "Грицько Чупринка." У кн. Микола Євшан, *Критика. Літературознавство. Естетика*, упор. Н. Шумило, 224-34. Київ: Основи.

Пачовський, Василь. 1906. *Жертва штуки*. Львів: Молода муза.

Троцький, Лев Д. (1908) 1991. "Франк Ведекинд." В кн. Лев Д. Троцький, *Литература і революція*, 338-39. Москва: Политиздат.

Українка, Леся. 1977. "Новые перспективы и старые тени. 'Новая женщина' западноевропейской беллетристики." У кн. Леся Українка, *Зібрання творів у дванадцяти тт.*, т. 8. Київ: Наукова думка.

Франко, Іван. 1893. З поводу розв'язання тов. «Січи» і «Буковини» у Відні, <https://zbguc.eu/node/82169>

Франко, Іван. 1913. *Данте Аліг'єрі: Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії*. Львів: Вид. Тов. прихильників української літератури, науки і штуки.

Франко, Іван. 1978а. "Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 12. Київ: Наукова думка.

Франко, Іван. 1978в. "Тричі мені являлася любов..." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 3. Київ: Наукова думка.

Франко, Іван. 1979. "Сойчине крило." У кн. Іван Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти тт.*, т. 22. Київ: Наукова думка.

Шорске, Карл Е. 2003. *Віденський fin-de-siècle. Політика і культура*. Львів: ВНТЛ-Класика.

Яцків, Михайло. 1989. "Архітвір." У кн. Михайло Яцків, *Муза на чорному коні. Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті*. Київ: Дніпро.