

УДК 82.09: 821.161.2 О. Кобилянська

Роксолана ЖАРКОВА,

аспірант

(Львівський національний університет імені Івана Франка)

**САМОТНИЙ ПОЛІТ ЧЕРЕЗ МОРЕ: ШЛЯХ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА
ДО ЛІТЕРАТУРНОГО [ЧОЛОВІЧОГО] КАНОНУ (НА МАТЕРІАЛІ
НАРИСУ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «ЧЕРЕЗ МОРЕ»)**

У статті розглядається місце жіночого письма у літературному каноні, що формується, в основному, кризь призму чоловічих критеріїв та оцінок. На основі нарису модерністки О. Кобилянської «Через море» показано ідею канонізації як шляху, який по-різному долають особистості залежно від статі. Інтерпретуючи текст авторки у ключі автобіографізму, обґрунтовуємо, за М. Павлишиним, контекстуальність канону О. Кобилянської.

Ключові слова: літературний канон, жіноче письмо, автор, процес канонізації

Жінка-автор як генератор мистецьких образів спочатку прирекла себе бути феноменом культури, тобто об'єктом, явищем серед інших об'єктів, а згодом набула рівноправного статусу й утвердилася як суб'єкт творчого процесу. Жіноче письмо поглинуло таку болочу жіночу «іншість» для того, щоб згодом цю іншість, інакшість, особливість перетворити на власну перевагу. Однак, незважаючи на вибуховий прихід на зламі ХІХ – ХХ століть жінок-авторок і неабияку продуктивність цих письменниць, їх доробки часто залишалися непомічені, розкритиковані бомондом або ж сфальсифіковані. Шлях до публіки пролягав через чоловічі радикальні напади, звинувачення у плагіаті, надмірне посягання на особисте життя. Дехто вдався до рятівної гри, самоіронії, маскуваня: від Джейн Остін до Жорж Санд і Марка Вовчка. Як зазначає дослідниця творчості Жорж Санд Беатріс Дедьє, «жінка-автор завжди боїться, через те, що вона не відмовляється бути жінкою. (...) Літературна критика бачила в Жорж Санд радше коханку де Мюссе чи Шопена, не помічаючи у ній письменниці. Проте, були і такі, як Бальзак і Флобер, що сприймали її талант як рівноцінний їхньому...» [1, с. 7].

Так чи інакше, а надмірно скандальна і дещо ексцентрична Жорж Санд увійшла у перелік французької, європейської, зрештою світової класики. Вона епатувала, екзальтувала і шокувала одночасно. Щось подібне в українській літературі здійснювала і Марко Вовчок. Проте, крім чоловічого псевдо, сексуальних скандалів і звинувачень у плагіаті, більше нічого визначного не лишилося. А причина цього, на думку В. Агєсової, полягає в тому, що «у творчості Марка Вовчка так старанно наголошували антикріпосницький пафос, народність і близькість до російської натуральної школи, що її очевидне з а х і д н и ц т в о, перейнятість багатьма ідеологемами, цінностями, якими жила тогочасна європейська інтелектуальна еліта, майже не бралися до уваги. Неоднозначною була й

власна позиція письменниці, її самоототожнення з різними течіями, як з народолюбною українською літературою, в якій вона переважно імітує голос оповідачки-селянки, так і, більше в російській прозі, з прозахідницькими емансипаційними тенденціями» [2, с. 33]. В український канон Марко Вовчок увійшла як «Шевченкова доня», ним же підкреслюється її місія «пророка і обличителя». Це підтверджує спадкоємність традиції, а ще постшевченківський патріархальний культ, який продовжить трохи згодом Леся Українка, за поглядами І. Франка, «чи не єдиний мужчина» «від часу шевченкового “Поховайте та вставайте...”». Після Франкових думок ішла ціла програма, за О. Забужко, «героїзації Лесі Українки як єдиної жінки в пантеоні українських класиків» [5, с. 44]. Шлях до канону, який формують, утверджують і складають винятково чоловіки, пролягає, на думку Р. фон Хайдебранда і С. Вінке, через «густі терни» практичних обставин; традиційних уявлень про жінку, що не здатна творити високо естетичні твори; сумнівів у авторстві; невизнання жіночої творчості як такої; думки про неактуальність жіночих тем, їх дріб'язковість; панівні в культурі стереотипи; виокремлення у творчості багатьох письменниць деяких «нейтральних» за гендерною оцінкою творів; створення ситуації ізольованості авторок і повна відсутність стійкої динамічної традиції [14].

В українській літературі XIX – поч. XX ст. жінка-автор, на наш погляд, долає три основні перепони на траєкторії свого самовираження: 1) заперечення (викриття плагіату Марковички, заперечення її як самостійної авторки); 2) фальсифікацію (маскулінізацію і міфологізацію Лариси Косач, перетворення її на українську Жанну д'Арк); 3) критицизм, що вів до маргіналізації та відособлення авторки, але зі збереженням власної самості. Саме такою дорогою прямує Ольга Кобилянська. І, очевидно, не помиляється, адже, будучи у **каноні**, вона не нагадує ні застиглу постать на зразок Кобзаря-Каменяра, ані «Діву-войовницю», а – оживлену читачами Лорелей, яка від самозамилування іде до самосповідальності. Соломія Павличко, сприймаючи «канон класиків як поле гендерної боротьби», доводить, що «для Франка та його послідовників Леся Українка писала як справжній чоловік, тому вона й потрапила до канону, Кобилянська нібито писала як жінка, більше того, як стара діва, тобто була сентиментальною і чуттєвою, тому місце в каноні їй виділили на рівень нижче і з серйозними застереженнями» [9, с. 217-218].

Сучасний діаспорний дослідник творчості О. Кобилянської Марко Павлишин у передмові до своєї монографії намагається розв'язати проблему канонізації авторки, її місця у сузір'ї Великих нашого письменства, а також пояснити концепцію деканонізування, що включає читання / перечитування – і врешті **прочитання**, яке дозволяє реканонізувати за новими принципами мистецьких орієнтирів. Науковець звертає увагу на те, що «до прикмет літературного канону належить його здатність самовідтворюватися – завдяки цеху літературознавців і системі національної освіти. До канону автори потрапляють, у принципі, тому, що перевагу їхніх текстів над іншими

ствердили, на підставі тих чи інших критеріїв, голоси, авторитетні в культурі даного часу. (...) присутність у каноні забезпечує авторові послідовну видимість» [11, с. 8].

«Видимість» тексту Кобилянської – це *полілогічність*, можливість різнобічних прочитань та інтерпретувань, застосування багатьох літературознавчих методологій. Проте поступальний рух авторки до канонізації супроводжувався значними психологічними і культурними метаморфозами, пошуками власної ідентичності, неоднозначністю критичних оцінок сучасників (обожнювання Євшаном, ігнорування Франком, боязнь з боку Грушевського і повне невизнання Єфремовим). Привертає увагу авторське самоусвідомлення у плані історичному (злам століть, захоплення німецькою філософією, зокрема Ніцше, конструювання у собі образу надлюдини), психологічному (спроби самоідентифікації: емансипантка, феміністка, жінка-вамп, вічна Попелюшка – ?), лінгвістичному (романтична «рання німеччина» і національно свідомий «Апостол черні»), феміноцентричному (гендерна модель літературної творчості – епістолярна полеміка з Маковеем про *життя жінки в літературі і жіночу літературу як життя*).

Канон – то оцінка, яку дає час і ті, що присутні у тому чи іншому часі. Сучасний дослідник Західного канону Гарольд Блум вважає, що «вломитися у традицію можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуральної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства» [3, с. 36]. Щоб розкодувати сутність канону, треба звертатися до Автора / -ки, який / яка ховається за ним, адже, цитуючи Г. Блума, «що робить автора та його тексти канонічними? Відповіддю майже завжди було – дивність (*strangeness*), ефект оригінальності» [3, с. 7]. Сама ж Кобилянська, дуже вже оригінальна авторка *fin de siècle*, вказала нам шлях до себе: «Мені здається, що до оцінки творів якого-небудь писателя є дуже важна річ подавати і характеристичні епізоди з життя авторів, а головне і обставин, в яких жив...» (лист до Ф. Ржегоржа від 17.01.1898 р.) [7, с. 317].

У багатьох творах Кобилянської, це очевидно, знаходимо опозицію чоловічого / жіночого начал («Людина», «Царівна» та ін.), іноді вона набуває гостроти діалогу («Балаканка про руську жінку», «Ідеї»), іноді призводить до відвертого конкурування («Через море»), але в новелістиці, як зауважує Л. Демська-Будзуляк, найчастіше спостерігаємо «відсутність комунікативного поля між чоловічим і жіночим світом» [4, с. 16]. Саме така *майже* відсутність комунікування двох світів з пафосом відчайдушного змагання **його / її** за своє «я», за «*високу скалу на другім березі моря*» [6, с. 359] показана в нарисі «Через море» (1902), інтерпретувати який можна в контексті розмежування не лише його / її сили, а й – його / її польоту, його / її творчості, його / її письма, нарешті, досягнення його / її канону як тієї омріяної «найвищої скали». У символічних образах «*двох білих мев*» [6, с. 359] (чайок) вбачаємо саму Кобилянську і її близького друга – коханого –

літературного суперника (як це не перебільшено звучить) Маковея. В автобіографії (лист 1921 р. до С. Смаль-Стоцького) авторка зауважує: «...особистість Осипа Маковея відограла свою незлу роль в мене як у п и с ь м е н н и ц і. Такі нариси, як «Через море», «Сліпець», «Акорди», «Valse melancholique» і інше, про котре я вже забула («Рожі»), походять з часу нашого «письменницького приятельства» [7, с. 242]. Отже, це повертає нас до ключової постаті Осипа Маковея, який для Кобилянської був спочатку «білим медведем», потім – «левом, що сміється», «музичним резонатором», а наостанок, як ми вважаємо, перетворився просто на чужу сильну меву, що перелітає літературне море заради успіху та скали слави. Від 1895 до 1906 року Кобилянська переживає справді унікальну епістолярну драму: від захоплення, нерозділеного кохання, її пристрасного освідчення до розчарування і холодного збайдужіння. 1902 приніс письменниці чергові болючі переживання, про які вона зізнається у листі до П. Тодорова (від 11.07.1902): «Я нічого не пишу. Написала в марті два коротенькі нариси [«Сліпець» і «Через море» – Р. Ж.] – та й то вже все. Нема в мене настрою до нічого. Може, воно перейде, але силувати себе до писання я не в силі» [7, с. 509].

Історія двох мев, що зустрілись «*поранку ясного*» [6, с. 359] (чи не найулюбленіша пара у Кобилянської), першочергово була задумана, щоб «розказати про вірність жіночої любові до смерті» [7, с. 524], хоча переросла тематику тільки любові, оповідаючи про Дух творчості, що і слабким дарує життєву силу. У цьому тексті, як і в більшості зразків її малої прози, за словами Я. Розумного, «немає акції на поверхні – вона в нутрі» [12, с. 6].

– Я мушу перелетіти море! – каже більша, т.е. він. – Мушу перелетіти конче! Мені треба усіти на високій скалі на другім березі моря. Кажуть – відти такий вид, якого ми тут на морі не маємо. І кажуть, хто раз там залетить, відти ніколи більше не може вертати. (...) – І я хочу туди! – каже менша мева. (...) – Нещасна, – каже, – глянь же на свої крила! Де ти годна перелетіти оце страшне море! (...) Ні! Коли рішишся раз перелетіти його, то знай – повороту більше нема! І знай, щохвилі заглядатимеш смерті в очі! Я з тобою не хочу компанію тримати! Загинеш якраз посередині льоту, і що тобі з того за хосен?» [6, с. 359-360].

Традиційний погляд на жінку як на «Іншу», слабку істоту, світ якої замкнутий у трикутнику трьох «К», увесь час намагалася побороти письменниця, що хотіла «бути і самій собі ціллю, іменно в тім смислі, як буває собі ціллю мужчина» [7, с. 153]. Спочатку деспотичність батька, що не визнавав «дівчини з пером», і тому вже через десятки років вона напише в автобіографії: «Я соромилась своєї нескромності, паленіла на згадку, що чийсь чуже око, навіть і око батька або матері, брата чи сестри, могло впасти на ті мої писання» [7, с. 221]. Після – консервативна публіка, в яку здебільшого входять «тісно повишнуровувані дами (pardon!) і мужчини, говорячі про пиво і двозначні жарти» [7, с. 281]. Література завжди залишалася тим містичним морем, що «*синє, і сріблом мерехтить по верху, і погідне, і бутне*» [6, с. 359]. Це море – то наче цілий світ, цитуючи

М. Рудницького, «за яким вона тужить, тому, що він схвильований і нез'ясований» [13, с. 236], над яким їй хотілося літати, незважаючи на брак освіти, часу, сил: «В мене нема “виробленого імені” і, мабуть, і ніколи не буде. В мене нема відповідного образования до писання, а з тим, що я знаю досі, не зайду далеко...» [7, с. 279] (лист до О. Маковея від 14.08.1895), «...я без літератури не можу жити. Вона мені потрібна до життя, як воздух» [7, с. 447] (лист до П. Тодорова від 12.06.1900), «якби Ви знали, скільки в мене охоти до писання – а як мало часу і як мало всього того, що письменнику потрібно» [7, с. 464] (до П.Тодорова від 5.12.1900). Однак, як і її «сумна менша мewa» [6, с. 360], Кобилянська відважилася на політ не заради високої скали, а заради самого *моря*, що «широке, безмежне, пuste» [6, с. 360]. Чоловічу і жіночу творчість розмежовує власне ціль: для нього – це досягнута мета, для неї – це сам процес творення. Письмениця у листі до О. Маковея (18.01.1899) розмірковує: «Кажуть мужчини, що жінка ніколи не дорівняє мужчині. Я не знаю, чи дорівняє чи ні, але знаю, що вона цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього – щось, чого він не в силі ніколи вдати» [7, с. 394]. Символічно у творі змальовано два різні польоти мев – маскулінний і фемінний. Пор.:

Сильніша високо й рівно понад морем, мов за ниткою в просторі, мов срібна нитка жене. Жива, невтомна і сильна, купає білу грудь у свіжому повітрі. Вона дивиться далеко й високо вперед себе, мірить віддаль острим оком, відки замаєчить-замріє скала...А слабша летить нерівно. Раз нижче, раз вище. Раз скорше, раз повільніше. Занизько над глибиною, щоб глядіти в висоту, а хоч і підійме головку, то дивиться куди звертає більша. Потім знов тоне зором в глибінь. Тут і там бризкають зимні краплі бутної хвилі на неї і пригадують, що вона летить над водою [6, с. 360].

Два польоти – два розуміння життя, що трансформуються у літературну творчість: він – то завжди сила, рівновага, прямолінійність, невтомність, далекоглядність, висота, гострота зору. А вона – нерівність, несинхронність, позапросторовість і позачасовість, заглиблення у власну сутність, романтичне сприйняття світу. У жіночому письмі жінка завжди присутня – навіть якщо її нема у творі, вона є на полях твору, і це не вузький суб'єктивізм, це *всеохопність*, яку Кобилянська іменує *глибиною*. Саме ця самозаглибленість дозволила їй створити власні *автотексти*, що близькі до щоденників, мемуарів, тобто сповідальної прози, у якій, на думку Ю. Кузнецова, «внутрішній світ героя вперше представлений цілісно, іманентно, в процесі саморуку й саморозвитку – як «історія душі» [8, с. 118].

В автобіографії й листах читаємо: «...я годувалась власними мріями, зверталась думками в глибінь душі, і тому став мені світ душі властивим тереном моїх студій і уваг» [7, с. 216], «пишу, як душа диктує, а як там воно вийде, не моя вина» (до М. Коцюбинського від 29.10.1902), або: «Я знаю лиш те життя і той світ, в котрім я обертаюсь, а який той мій світ? Und darum, weil es mir nicht moglich ist, weit um mich zu blicken, blicke ich in mich [тому, що я

не маю змоги поглянути далеко навкруги, я заглиблююся сама в себе (нім.). – Р. Ж.]» [7, с. 521] (до О. Маковея від 15.12.1902).

Будучи наодинці з власними почуваннями, Кобилянська усвідомлювала, що прирікає себе на відчуження, яке дорівнює самотності. Підтримавши девіз своєї миви – «сама собі до скали лечу» [6, с. 360], – авторка зводила все до суспільного нерозуміння, замкнутості свого характеру, а ще до рефлексії, що «поети “das sind einsame Leute” [дуже самотні люди (нім.). – Р.Ж.]. Einsame тому, що не мають багато споріднених душ» [7, с. 464] (лист до П. Тодорова від 5.12.1900).

Одинокий лет двох чайок асоціативно нагадує тематизм дуету Маковей / Кобилянська – він у жодному зі своїх творів не згадав про неї (ні як про літтоваришку, ані як про жінку, що безкорисливо і жертвовно стільки літ його кохала), вона чи не в кожному тексті опоетизовувала своє почуття до нього:

– Так знай, я не бачу тебе. Простір той такий широкий передо мною, що конче поже твої сили, він чимраз більше займає мій ум і мене. А далеко-глибоко виринає з імлі, як із мрій, скала, що жену до неї. – А я знов бачу глибінь, – відказала слабша. – А в глибині бачу смерть. А коло смерті бачу небо. А між смертю й небом – тебе [6, с. 361].

Маковей ніяк не відповідав на її зізнання, як і сильна мєва, волів летіти до скали літературного тріумфу сам. Кобилянська ж розуміла, що найвища скала – омріяний апогей творчості – не що інше як марєво, яке несе за собою смерть. В одному з листів до Осипа Ольга розпачливо констатує: «Чому ви не могли повірити в моє безграничне, сильне, вірне і як смерть поважне чувство? (...) Я не можу се доста віджалувати, що я літератка. Тому, що я пишу, Ви не вірите словам моїм. Вам здається, що се все композиція, може. (...) Що Вам була моя вірність? – Нічим. Любов – нічим. Я все була нічим у ваших очах» [Цит. за: 11, с. 194].

Двох мєв у польоті спіткала буря, коли «небо почорніло, вітер фурією розігрався, а море, розревівшись ревом велетня, стало шаліти» [6, с. 361]. Таку бурю Кобилянська пережила в душі після остаточного розриву з Маковєєм. Особливого трагізму у творі набуває один з останніх діалогів:

– Де ти? – кликнув удруге. (...) – Я тут! – Низько понад морем? Бо я геть у висоті, далеко від того пекла! – Ні, я над глибиною. Я пізнаю пекло. На крилах моїх уже смертельний піт, і я, може, й зараз загину. Вже я не лечу власною силою, мене вже сам вихор несе! [6, с. 362].

«В мене незвичайно поважна натура, – пише письменниця в листі до П. Тодорова (26.02.1902), – і тому я так дуже все глибоко відчуваю – і годна з болю психічно загинути, як другий з фізичної недуги» [7, с. 502]. Кобилянська, передбачивши фінал особистої драми, реконструювала його у нарисі з особливою гостротою: *політ нарізно* приводить до *спільної розв'язки – смерті поруч*. Дві мєви з однією смертю на двох:

Долетіла сильна мева до своєї скали. Сіла на вершині і видить: оця скала, що вона до неї долетіла, се скала смерті... І зів'яли нараз сильні крильця (...) – Добре, що пролетіла єси води, – каже він, – бо вже сам по сім боці не згину! – Добре, що не лишилась я там, – каже вона, – сама на тамтім боці не згину! [6, с. 362].

Ольга Кобилянська увійшла у літературний канон, який складався у більшості з чоловічих імен. Маковей так і залишився *одним із* західноукраїнських письменників. У конкурентному змаганні щира жіноча глибина тексту і почуттів перемогла силу чоловічого характеру. Стан самотності натомість допоміг авторці зріднитися з читачем. І варто безперечно погодитись зі знавцем процесу канонізації М. Павлишиним, що «творчість та особа Ольги Кобилянської особливо придатні, щоб ілюструвати контекстуальність канону» [10, с. 14], адже, окрім канонічних текстів канонічних авторів, є ще неканонічна, маловідома екзистенція автора і самого тексту, що разом творять нероздільний **автотекст**.

Мистецьке море вона здолала, маючи чітку траєкторію руху – «літературну програму» [7, с. 224], а ще близьких співрозмовниць – «біленького Хтосічка» Лесю Українку і Христю Алчевську, яку Ольга, мабуть не випадково, називала «білою Мевочкою». А справжнє море завжди було її ідеєю-фікс: «...одне бажання... море побачити. Та не лише бачити його... але бути якийсь час коло нього, вглиблятись в нього» [7, с. 602] (із листа до Лесі Українки від 22.12.1908), але це бажання виявилось нездійсненим: «Згадуй мене ти, біла моя Мево, згадуй. Там над морем. Я так все хотіла бачити його ціле своє життя... і бачу з жалем в душі, що ніколи не побачу» [7, с. 624] (до Х. Алчевської від 9.08.1916). Однак те небачене, але відчуте море існувало у її текстах, у її душі, через море вона щоденно літала і через море, завдяки йому, стала короною Каноном, який, за метафоричним судженням Г. Блума, «є інструментом виміру безсмертя, речі, котру виміряти неможливо» [3, с. 48].

Література:

1. Didier B. George Sand / Beatrice Didier. – Paris, 1999. – 108 p.
2. Агеева В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агеева. – К.: Факт, 2003. – 360 с.
3. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум; пер. з англ.; під заг. ред. Р. Семківа. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
4. Демська-Будзуляк Л. М. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. (новелістика, драматургія) / Л. М. Демська-Будзуляк // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С. 10-17.
5. Забужко О. С. Notre Dame d' Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. С. Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
6. Кобилянська О. Ю. Через море / О. Ю. Кобилянська // Кобилянська О. Ю. Твори. В 5 т. Т. 3. / О. Ю. Кобилянська. – К., 1963. – С. 359-363.
7. Кобилянська О. Ю. Твори. В 5 т. Т. 5. / О. Ю. Кобилянська. – К., 1963. – 767 с.

8. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX століття: Проблеми естетики і поезики / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Захід – Еко, 1995. – 304 с.
9. Павличко С. Д. Фемінізм / С. Д. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 317 с.
10. Павлишин М. Авторство й авторитет: Ольга Кобилянська і канон / Марко Павлишин // Дивослово. – 2003. – № 4. – С. 14-17.
11. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання / Марко Павлишин. – К. : Акта, 2008. – 357 с.
12. Розумний Я. Письменниця, що любила осінь і самотність / Ярослав Розумний // Копач О. Мовистиль Ольги Кобилянської / О. Копач. – Торонто : Вид-во Канад. наук. тов. ім. Т. Шевченка, 1972. – С. 5-10.
13. Рудницький М. Ольга Кобилянська / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький. – Львів : 1936. – С. 228-237.
14. Хайдебранд Р. фон. Работа с литературным канонем: Проблема гендерной дифференциации при восприятии и оценке литературного произведения / Р. фон Хайдебранд, С. Винке // Пол. Гендер. Культура / [под ред. Э. Шоре, К. Хайдер]. – М. : РГУ, 2000. – Вып. 2. – С. 21-81.

R. Жаркова. Одинокий політ через море: путь женского письма к литературному [мужскому] канону (на материале наброска Ольги Кобылянської «Через море»).

В статті розглядається місце жіночого письма в літературному каноні, який формується, в основному, сквозь призму чоловічих критеріїв і оцінок. На основі наброска модерністки О. Кобылянської «Через море» показано ідею канонізації як шляху, який по-різному проходять особи в залежності від статі. Інтерпретуючи текст письменниці автобіографічно, ми обґрунтовуємо, за М. Павлышиным, контекстуальність канону О. Кобылянської.

Ключеві слова: літературний канон, жіноче письмо, автор, процес канонізації.

R. Zharkova. A lonely flight across the sea: the path of women's writing to literary (men's) canon (on the material of the essay "Across the sea" by Olga Kobylianska).

The place of women's writing in literary canon, which is formed through the prism of male criteria and opinions, is considered in the paper. On the basis of the essay "Across the sea" by modernist O. Kobylianska the author of the article shows an idea of canonization as a path which is overcome by persons in different way depending on gender. Interpreting the author's text according to her autobiography we ground by M. Pavlyshyn the contextual canon of Olga Kobylianska.

Key words: literary canon, women's writing, author, process of canonization.