

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

На правах рукопису

ШТОХМАН Лілія Миколаївна

УДК 82. 091

**СУЧАСНА ФЕМІНІСТИЧНА НАРАТОЛОГІЯ:
ПРАКТИКА РЕАЛІЗАЦІЇ НА ЗАХОДІ ТА В УКРАЇНІ**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник -

кандидат філологічних наук, доцент

Папуша Ігор Володимирович

Тернопіль – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ФЕМІНІСТИЧНА НАРАТОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ НОВИХ НАРАТОЛОГІЙ	9
1.1 Наратологія як теорія інтерпретації.....	9
1.2. Поняття феміністичної наратології.....	16
1.3. Теоретична модель феміністичної наратології.....	22
РОЗДІЛ 2. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ЗАХІДНОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ НАРАТОЛОГІЇ.....	36
2.1. Наративні аспекти репрезентації фемінності (Кімберлі Рейнолдс)	36
2.2. Травма статі в феміністичній наратології (Гелен Моглен).....	49
2.3. Гендер і Вікторіанська наратологія (Елізабет Ленгленд).....	59
2.4. Парадигма анаморфозу як стратегія читання постмодерної літератури (Карен Макфарлейн).....	79
РОЗДІЛ 3. ПРОБИ ФЕМІНІСТИЧНОЇ НАРАТОЛОГІЇ В УКРАЇНІ.....	90
3.1. Феміністична наратологія Тамари Гундорової	90
3.1.1. <i>Femina melancholica</i>	90
3.1.2. Післячорнобильська бібліотека.....	99
3.1.3. Кітч і література	111
3.2. Віра Агеєва і наратологічний дискурс українського фемінізму.....	120
3.3. Феміністична наратологія Соломії Павличко	150
3.4. Гендерні підходи Ніли Зборовської.....	155
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	169

ВСТУП

Актуальність теми. Розповідь (нарратив) є одним із фундаментальних компонентів соціальної взаємодії та комунікації. Найважливішою характеристикою нарративу є його самодостатність і самоцінність: як зазначає Р. Барт, процесуальність розповіді розгортається «заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто в підсумку поза будь-якою функцією, окрім символічної діяльності як такої» [5, 392]. Наратологія як теорія розповіді набула поширення й концептуального наповнення як окрема галузь гуманітарних наук протягом останніх десятиріч ХХ ст. Аналізуючи численні оповіді, вчені-структуралісти прагнули віднайти єдину формально-оповідну модель, тобто структуру чи граматику оповідання, на основі якої кожне конкретне оповідання розглядалося б у термінах відхилення від цієї базової, глибинної структури. Нині наратологія – це фундаментальна наука, яка розглядає тексти, що охоплюють не лише літературу, а й кінематограф, театральну драматургію, психотерапевтичні нарративи, юридичні тексти. Праці з нарративної теорії ілюструють вплив та поширення розповіді у різноманітних сферах: від лінгвістики до риторичної критики та історичних досліджень.

Увага до нарративу в літературі та драматичному мистецтві сягає часів Арістотелевої «Поетики», що ще раз доводить тривалість історії дослідження нарративів. Але навіть за наявності спільного у мовах і нарративах, на комунікативні моделі і структури впливають культурні та ідеологічні відмінності. Дослідження впливу таких факторів є першочерговим завданням у вдосконаленні методів аналізу текстів художньої літератури.

Сучасна наратологія під впливом фемінізму зосередила свою увагу на жіночих нарративах та теорії мови. Теорії нарративу та гендерної відмінності стали предметом зацікавленості також і для науковців, що досліджують засоби масової інформації у телевізійному просторі, в кіно та у дослідженнях порівняно нових технологій, як мультимедіа та відео.

Гендерні дослідження дають можливість відійти від традиційних літературознавчих і соціально-політичних тлумачень та аналізувати твори з погляду уявлень про «чоловіче» і «жіноче», розглядати їх як конструкти культури, що постійно еволюціонують в історичній перспективі. Гендерний вимір сприяє виробленню нового погляду на літературний твір, а його інтерпретація з урахуванням гендерної диференціації забезпечує пошук форм, які б відображали символи жіночого досвіду, формуючи тим самим гендерну поетику.

У нашому дослідженні ми зосереджуємо головну увагу на поєднанні феміністичної та наратологічної методологічних перспектив, що знайшло своє втілення у проекті під назвою «феміністична наратологія». Німецький наратолог Ансгар Нюннінг зазначає, що фемінізм та наратологія, на перший погляд, мають мало спільного через різні інтереси, теоретичні підходи, методологічний апарат. Наратологія, чи то структуралістська, чи постструктуралістська, прагне до поповнення своєї теоретичної бази [167, 103]. З іншого боку, феміністичне бачення наративів активізує історичні, соціальні, культурні та ідеологічні елементи і структури текстів та конструкцій всередині них. Фемінізм орієнтується на інтерпретативний аналіз, тоді як наратологія – на аналіз таксомічний. Основною метою феміністських студій є реалізація жіночих ролей у текстах та літературі, суспільному житті, соціальних відносинах. Поєднуючи методи наратологічних універсалій із інтерпретативним, контекстуальним феміністичним підходом, феміністична наратологія вбачає продуктивні перспективи у вдосконаленні наратологічного аналізу шляхом поєднання структуралізму та культуралізму.

Українське літературознавство сьогодні поки що не оперує терміносполукою «феміністична наратологія», однак спроби застосування наратологічного інструментарію у його постструктуралістській версії в контексті феміністичних студій активно впроваджується в літературознавчу практику. Тому **актуальність** цієї дисертації полягає у порівнянні та

наближенні двох літературознавчих горизонтів – західного та українського – наратологічних досліджень.

У зв'язку із цим **об'єктом** дисертаційного дослідження є наукові дослідження західних та українських літературознавців, що розробляють наратологічні підходи у феміністичній перспективі.

Предметом нашого дослідження є порівняльний аспект стану розвитку феміністичної наратології в США та в Україні, у її теоретичному та практичному ракурсах.

Методологічні основи дослідження зумовлюють насамперед позиції праць з наратології (Ж. Женетт, М. Баль, С. Четмен), присвячених розгляду феномена феміністичної наратології (С. Лансер), теорії мовленнєвих актів у застосуванні до літературного аналізу (Дж. Серль) *Методологія*, яку застосовано у цій роботі, стосується посткласичної наратології. У роботі використано досягнення зарубіжних та вітчизняних літературознавців, літературних критиків і філософів. Важливою складовою методологічної основи даної дисертаційної роботи є концепції теоретиків фемінізму та представниць гендерних студій, зокрема С. де Бовуар; принципи феміністичної теорії і методології І.Жеребкіної. Суттєвими для нас є положення зарубіжної феміністичної критики (В.Вулф, Е.Шоволтер), що розкривають природу жіночої творчості, а також провідні ідеї праць вітчизняних науковців (В.Агеєвої, Т.Гундорової, О.Забужко, Н.Зборовської, С.Павличко), в яких здійснено феміністичний аналіз класичної та сучасної української літератури.

Методи дослідження. У дисертації застосовуються методи цілісного системного філологічного та герменевтичного аналізу.

Метою роботи є порівняльне дослідження західної та української феміністичної наратології, стану їх розвитку, теоретичних проблем, можливостей, застосування при аналізі жіночих текстів.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати головні праці представників західної феміністичної наратології на предмет теоретичних моделей, запропонованих у них;
- обстежити українське літературознавство під кутом зору наявності у ньому наратологічних досліджень феміністичного характеру;
- експлікувати і описати теоретичні підходи феміністичної наратології до аналізу текстів жіночої літератури;
- дослідити особливості застосування теоретичних підходів західної наратології до аналізу художніх текстів;
- Апробувати моделі аналізу, вироблені у феміністичній наратології, до українського матеріалу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній вперше системно проаналізовано західну та українську феміністичну наратологію, стан їх розвитку, теоретичні проблеми, можливості застосування при аналізі жіночих текстів

Теоретичне значення роботи полягає у висвітленні особливостей розвитку і становлення феміністичної наратології.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані при подальшому студіюванні теорії літератури, зокрема наратології, формуванні теоретичних концепцій літератури, читанні університетських курсів і спецсемініарів, а також при написанні підручників, навчальних посібників, фахових видань, курсових, дипломних і магістерських робіт.

Апробація. Дисертація була апробована у низці конференцій: Міжнародній науковій конференції „Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології” (Тернопіль, 10-11 квітня 2008 р.), Міжнародній науковій конференції “Мультикультурні аспекти сучасного літературознавчого дискурсу” (Чернівці, 13-14 листопада 2008 р.), Міжнародній науковій конференції „Інтертекстуальність в системі художньо-

філософського мислення: теоретичні й історико–літературні виміри” (Луцьк, 23–24 квітня 2009 р.), Всеукраїнській науковій конференції „Міф і наратив у суспільній свідомості: антропологічний аспект” (Тернопіль, 15-16 квітня 2010 р.), Міжнародній науковій конференції „Поетика містичного” (Чернівці, 7-8 жовтня 2010 р.)

Публікації. Основні результати і положення дослідження викладено у 7 публікаціях, надрукованих у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Обсяг і структура роботи зумовлені логікою побудови дослідження відповідно до мети та основних завдань. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (що налічують 167 позицій). Загальний обсяг дисертації – 180 сторінок. Обсяг основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ФЕМІНІСТИЧНА НАРАТОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ НОВИХ НАРАТОЛОГІЙ

1.1 Наратологія як теорія інтерпретації

Історія розвитку наратології свідчить про різні підходи до об'єкту її вивчення – наративу. Бачення літератури російськими формалістами («відкинути тематичний матеріал, щоб дістатись до конструкції, що його тримає») якнайточніше відображає справжню мету наратології: бути наукою про наративи методом вивчення структур, що є базою усіх розповідей. Маючи за основу структурну антропологію, лінгвістику, семіотику Сосюра та російський формалізм, наратологія розділилась на граматику наративів (Цв. Тодоров, Р. Барт, А. Греймас), дискурс наративу (Ж. Женетт) та гетероглосію романного дискурсу (М. Бахтін). Різні спрямування є наслідуванням різних традицій – російської теорії В. Проппа, англо-американської теорії Генрі Джеймса, Персі Лаббока та Вейна Бута, німецької теорії Кьоте Гамбургер та Франца Штанцеля. Праці у межах цих трьох традицій значним чином вплинули на загальний розвиток наратології. У середині 70-х розпочалась епоха, коли багато із дисциплін помітно відійшли від пошуку загальних схем. Нові теоретичні системи сфокусувались на питаннях, які раніше до уваги не брались. Реакцією інших було повне прийняття постструктуралістських та наступних деконструктивістських парадигм. Французька наратологія була однією із тих, де ознаки переорієнтації було помітно вже на ранній стадії. Праця Ролана Барта *S/Z* 1970 року [6] є найкращим свідченням цього. Інші науковці працювали над переформулюванням та розширенням науки, щоб вона могла охопити нові методи та сфери. Американський наратолог Джералд Принс поширював програму формалістів у своїй «*A Grammar of Stories*» 1973 року [142], у результаті чого деякі теоретики прийняли класичні теорії структуралістів та формалістів. Однак найавторитетнішою стала наратологічна парадигма, заснована працею «Наративний дискурс» (1980) Жерара Женетта [34]. Її

всесвітній вплив було незабаром закріплено перекладами англійською та визнанням найвизначнішими американськими [142; 146] та європейськими [91; 108; 110] науковцями. Помітним недоліком його праці, як зазначає Робін Уорхол, є те, що Ж. Женетт навіть не згадав про можливість гендерної відмінності чи особливостей в наративних структурах [164]. Так само і Дж. Принс чи Міке Баль у своїх версіях наратології не згадують про гендер як про вагомий смислотворчий чинник. Та не лише гендер, а й усі аспекти, пов'язані із контекстом, залишались поза межами класичної наратології. Вивчення впливу гендеру порушило б основну суть класичної наратології, яка у своїй ранній, найвимогливішій стадії вимагала вивчення наративів поза обмеженнями періоду чи умов створення тексту [164]. Принс у своєму «Introduction to the Study of the Narratee» (1973) також поділяє переконання, що якою б не була різниця між формою та стратегіями, які чоловіки чи жінки використовують в художній літературі, розглядати ті чи інші відмінності означало б віддалитись від структуралізму [164, 7].

У середині ХХ століття в Європі, переважно у Франції, з'явилися нові течії (чи «теорії») у філософії. Коли роботи французьких філософів та учених (Жака Деріда, Ролана Барта, Мішеля Фуко і Жака Лакана) досягли американських університетів у 1980-х, нові методології та ідеї, які, як здавалось, суперечили усталеним уявленням про літературу і напрямки літературознавчих досліджень (як і уявленням про світ взагалі), викликали чимало суперечок. Згодом більшість американських досліджень відбувались із врахуванням французької теорії, хоч і дещо опосередковано (теорії не обговорювались, не цитувались, але автори використовували концепції чи перспективи, взяті із них).

Суттєві зміни у методології відбулись лише у середині 1980-х, коли наратологія, в якій все більше проявлявся американський вплив, почала змінюватись під впливом двох тенденцій. По-перше, відхід від формалізму та структуралізму означав, що в наратології, якою послуговувались при вивченні літератури, з'явилось багато теоретичних парадигм. По-друге,

створювались нові наратологічні теорії, які приймалися для застосування у різних сферах, що часто зовсім не стосувались вивчення літератури – наратологія стала міждисциплінарною.

У своїй праці 1990 року «On Narratology» Джералд Принс пояснює успіх наратології результатом дії двох чинників, які стосуються статусу дисципліни. По-перше, він наголошує на тому, що наратив – це не вид знання, а репрезентація, хоч протягом тривалого часу наратологи ігнорували цю нарозділеність засобів (медій) і репрезентацій. По-друге, він стверджує про «...беззаперечну користь наратологічних засобів для опису, класифікації та інтерпретації літературних наративів», що торкається основної проблеми наратології на її ранній стадії – взаємозв'язку між теорією і практикою [146, 2]. Іншими словами, наратологія є також практичним засобом чи методом літературного аналізу та інтерпретації. Оскільки наратологія займається вивченням narrative qua narrative (тобто радше того, що надає наративу значення, ніж того, яке значення він може мати), постали питання, пов'язані із використанням наратології в якості інструменту інтерпретації розповідей, що стосується взаємозв'язку між теорією літератури та літературною критикою. У праці цього ж року «Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film» (1990) Сеймур Четмен пише про непросте розрізнення між теорією літератури та літературною критикою. Спершу наратологія з її структуралістськими основами відіграла вагомий роль у різких виступах проти розгляду літературних студій як сфери інтерпретації текстів [100]. Не зважаючи на бажання наратології бути незалежним відгалуженням поетики, а не засобом і основою критики, результатом цієї суперечки стали фундаментальні праці з наратологічної критики [91; 126; 127].

Наступним етапом, який Девід Герман у передмові до збірки есеїв «Narratologies» називає «другим наратологічним поворотом» став період нового розвитку наратології, її поєднання із іншими дисциплінами, значного впливу на суміжні критико–теоретичні напрямки. Тоді як класичну наратологію визнають результатом першого наратологічного повороту та

об'єднання англо-американської Нової Критики з континентальним структуралізмом, визнати посткласичну наратологію об'єднанням двох напрямів не так просто. Це – об'єднання класичної наратології з цілим рядом дисциплін, теорій та підходів [115, 8].

Другий поворот ознаменувала праця Поля Рікера «Time and Narrative», де виразно проглядається наратологічний підхід та зв'язок наратології із філософією та історією. У 1984 Пітер Брукс публікує «Reading for the Plot» – працю, де наратологію поєднано із психоаналізом Фрейда і Лакана. Джералд Принс говорить про «сучасну наратологію» як про сукупність різних наратологій, про що виразно свідчить заголовок його праці 1990 року «On Narratology (Past, Present, Future)» [146]. Не зважаючи на множинність посткласичних наратологій, Девід Герман бачить у такому переформатуванні одну ширшу реконфігурацію, що з'являється у всіх її версіях – перехід від текстової та формальної моделей до тих, які є одночасно формальними і функціональними – зміна з форми на форму-в-контексті. Це свідчить про включення інтерпретації наративу у посткласичну наратологію та зміщення акценту із форми на «складну взаємодію між формою наративу та контекстами наративної інтерпретації» [115, 8-9]. Як зазначає Герман, значення посткласичних наратологій полягає, перш за все, у визначенні можливостей і обмежень класичної наратології (у зображенні тих чи інших аспектів, які є предметом наратології), а згодом – у доповненні класичних наративних моделей посткласичними (з метою відповідності тим аспектам наративного дискурсу, які класична наратологія не приймала до уваги). Найголовнішим для нашого дослідження можемо визнати третій пункт, що полягає у здатності посткласичної наратології служити не лише вивченню теорії літератури та наратології, але і для цілком практичного застосування її теоретичних моделей для читання наративів.

У своїй статті «What can we learn from contextualist narratology» (1990) Сеймур Четмен відзначив значний поступ у наратологічних дослідженнях – науковці запропонували нове бачення наративів, яке помітно відрізняється

від структуралістської наратології. Назвавши такий підхід контекстуалістським, Четмен пояснює, що основною претензією контекстуалізму до наратології є те, що вона не зважає на оточення, умови розвитку літератури. На противагу, контекстуалістський підхід відрізняється гнучкістю [134, 4].

Не всі учені, які користуються знаряддям наратології, дотримуються цього зв'язку між наративними структурами та їх контекстом. Критики, які вивчають те, як на наративи впливає ідеологія, як С'юзен Сулейман у роботі «Authoritarian Fictions» (1982), повертають текст на його місце в історії. Поєднуючи дескриптивну поетику із інтерпретативною критикою, Сулейман пропонує модель жанру ідеологічного роману і згідно з нею читає тексти. За основу вона бере структуралістські методи і пропонує схеми і діаграми, щоб проілюструвати свої припущення. Укладена дослідницею «Карта основних складових розповідного тексту» відкриває лінії перетину між наратологією та контекстуальною критикою. Ця схема базується на працях Греймаса та Женетта із незначними модифікаціями термінології: з одного боку, Сулейман традиційно поділяє компоненти розповідного тексту на «рівень історії» та «рівень дискурсу». До поняття «дискурсу» відносяться «нарація» (функції оповідача – розказувати історію, сигналізувати про влаштування, звертатись до адресата, надавати характеристики, інтерпретувати історію); «фокалізація» і «часова організація» (тривалість, порядок, частота подій). До складових «історії» відносяться очікувані компоненти: «персонажі» (те, ким вони є і що роблять в історії); «події» (включно із послідовністю дій) та «контекст» (включно із історичним, географічним, культурним і «локальним»). Як наголошує Робін Уорхол, в наратології контекст розглядається як компонент радше історії, ніж дискурсу. Тобто контекст був фактором наратологічного аналізу зображуваного, а не того, як зміст інтерпретується [164]. Ані Сулейман, ні Женетт не згадують про можливість розгляду розповідного дискурсу в його історичному чи ідеологічному контексті. Для вивчення, як це робить Сулейман, надійність наратора (тобто

те, як наратор експліцитно перелічує, про що «знає»), чи його інтерпретативну функцію (особливо випадки, де всезнаючий наратор аналізує, інтерпретує чи висловлює власні судження щодо дій персонажів, подій чи ситуацій в історії) необхідно поглянути на висловлювання наратора в контексті. Цей контекст може бути історичним періодом чи умовами, в яких також перебуває оповідний голос, чи це може бути контекст розповідного голосу, який знаходиться в іншому часовому вимірі, ніж описувані події. Уорхол у зв'язку із цим стверджує, що серед інших питань щодо ролі соціальних факторів у виборі наративних стратегій доцільно приділити увагу і тому, яку роль в цьому відіграє стиль письменника [166, 5].

Постструктуралістський фемінізм кинув виклик класичній наратології, аргументуючи це категоричним бінаризмом структуралістських моделей, що формують невідповідні зразки мислення про різницю раси, класу, гендеру, національності та статі. Феміністична наратологія зробила помітний відхід від базових структуралістських принципів. У той час як класична наратологія робила універсалізуючу вимогу описувати усі наративи, витворені в усіх культурах, феміністична наратологія наполягала на поміщенні наративів у їхні історичні і культурні контексти.

Наратологічний підхід, який використовує контекстуальну критику, допоможе віднайти відповіді на ті питання, які стосуються текстів та історії літератури значно ефективніше, ніж це було можливо з допомогою будь-якого іншого підходу. Вивчення наративів з точки зору фемінізму має на меті об'єднання цих напрямків критики і теорії під кутом зору постструктуралістської культурної перспективи. Остання базується на структуралістській моделі аналізу із соціологічної та ідеологічної точки зору.

У працях багатьох учених [152, 167, 130, 115 та ін.) підтверджується необхідність розширення параметрів наратології. Одним із контекстів, якому приділяється пильна увага, є гендер, особливо виражений з феміністської точки зору. Феміністична наратологія, найдавніше та найбільш визнане відгалуження контекстуальної наратології, переглянула наратологічну

категорію голосу та винесла на обговорення категорію гендеру наративних інстанцій. Інші питання гендеру – сексуальність, постструктуралізм, постколоніалізм, деконструктивізм, культурні студії, політика ідентифікації спрямовані на вирішення того, якою стане наратологія за умови детального розгляду законів жанру, універсальності та стабільності наративних форм.

Ангар Нюннінг у статті «Gender and Narratology: Categories and Perspectives of Feministic Narrative» стверджує, що «...теоретичним вихідним положенням для феміністичного вивчення наративів є те, що форма оповіді не є втіленням якогось із її сталих типів. Вона радше залежить від історії та змінюється залежно від певних соціальних і світоглядних умов» [139, 105].

Відповідь Міке Баль на дискусію між формалізмом та контекстуалізацією підсумовує це напруження. Вона зазначає, що за сучасного стану речей можливо, як видається, обрати або повернення до попередніх позицій, або акцент на практичному застосуванні, чи відмову від наратології взагалі. Всі три варіанти не є найкращим вирішенням. Прагнення створити досконалу модель наративного аналізу все частіше служить для вирішення інших, «важливіших» питань [91, 28-29]. Інші феміністські критики розпочали пошук наратологічних моделей у своїх власних дослідженнях.

Коли Робін Уорхол опублікувала свою роботу про пряме звертання до читача «Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel», використовуючи моделі феміністичної наратології, вона зауважила, що серед інших питань про роль соціальних чинників в уворенні наративних стратегій, слід приділити увагу і тому, яку роль відіграє стать письменника поряд із іншими факторами, які він чи вона використовує у наративі [164, 5]. Тоді як Баль наголошує на вагомості феміністичної перспективи для наратології, Уорхол наполягає на практичному застосуванні продуктивного взаємозв'язку між гендером та оповіддю.

Зміщення парадигми стає очевидним у повному обсязі в 1985 році, коли Елейн Шоволтер (*The New Feminist Criticism*, 1985) та С'юзен Лансер

(Toward a Feminist Narratology, 1986) розпочали процес створення феміністичної наратології. Із безкомпромісною радикальністю та силою цей проект відкидає попереднє розуміння наратології як науки про наративні універсалиї. Ця особливість, що стала початком багатьох нових наратологій, зберігається і дотепер.

1.2. Поняття феміністичної наратології

Підхід до літературних творів із позиції феміністичного наратологічного прочитання, здійснення наративного аналізу літературних творів через призму гендерних студій і феміністичної критики відкрили шлях до оформлення окремого напрямку – феміністичної наратології. На перший погляд, термін «феміністична наратологія» здається дивним поєднанням двох фактично неузгоджуваних підходів у межах теорії літератури.

Термін «феміністична наратологія» викликає запитання, чи означення «феміністична» стосується феміністичної літературної теорії, що бере свій початок із праць Кейт Міллет, Елен Шоволтер, Елен Моерс, Елен Сіксу та Люс Ірігарей, чи фемінізму – руху, ідеології, політичної позиції. Судячи із праць прихильників феміністичної наратології, фемінізм, що знайшов спільні точки дотику із наратологією, важко окреслити чіткими межами. Його відгалуження об'єднують теорії критиків-чоловіків (М. Бахтін, Ж. Женетт) із французькою феміністичною теорією, матеріалістичним фемінізмом, феміністичною теорією кінематографу, постструктуралізмом. У процесі розвитку наратології під час пошуку відповідного визначення вона займається багатьма наративами, подібне відбувається із фемінізмом (-ами) та феміністськими літературними теоріями [134]. Дослідники відзначають спорідненість феміністичної наратології із тим, що Елен Шоволтер назвала «гінокритикою» – вивченням жінок як письменниць, де предметом дослідження є історія, стилі, тематика, жанри та структура написаного жінками. За стислим визначенням Робін Уорхол, феміністична наратологія є дослідженням наративних структур та стратегій у контексті культурного

формування гендеру. Інгеборг Хоестерей говорить про феміністичну наратологію як про результат об'єднання феміністських студій [90, 11].

Феміністична наратологія виступає із критикою «гендерно незрячого та андроцентричного» вивчення наративів на попередніх стадіях наратології. Своїм завданням вона поставила визначити, чи типології Ж. Женетта є дійсно гендерно нейтральними. У «Gendered Interventions» (1989) Робін Уорхол наголосила на такій гендерній незрячості наратології та зазначила, що хоча феміністські критики, які виявляють інтерес до стратегій оповіді (Ненсі К. Міллер, Речел Блау ДуПлезі, Маріан Гірш), розглядали те, як гендер забарвлює створення розповідного тексту, ніхто із критиків детально не вивчав ефект гендеру на рівні оповіді в художній літературі.

Про феміністичну наратологію писали кілька авторів, першою з яких була Марія Мініч Брюер (Brewer), яка у праці «A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing» (1984 р.) дослідила зв'язок між наративністю і жіночим письмом та з'ясувала, що «у деяких критичних дискурсах проглядається складна спорідненість між наративністю з одного боку, та владою, бажанням і знанням з іншого» [134, 8]. Брюер торкнулась питання аналізу текстів, що був обмеженим формалістськими рамками, та засудила відмову наратології від розгляду контексту твору. Вона проаналізувала також сюжети і засоби репрезентації жінок у наративах, застосовуючи теорії Елен Сіксу, Ані Леклер, Маделеін Гегнон і Люс Ірігаре, які висвітлили «ідеологічне представлення жінок» [90].

Вже у 1986 році американський літературний критик С'юзен Снайдер Лансер у своїй праці «Toward a Feminist Narratology» описала цю умовну спорідненість між фемінізмом та наратологією та окреслила принципи феміністичної наратології, які б дозволили дослідити роль гендеру в інтерпретації розповіді: «Моїм завданням є виявити, чи феміністична критика, а особливо дослідження жіночих текстів, могли б скористатись методами... наратології та чи можливо було б, у свою чергу, змінити наратологію, враховуючи здобутки феміністичної критики та досвіду

жіночих текстів» [127, 342]. Лансер визнає, що співпраця наратології із фемінізмом видається дивною, адже перша є «науковою, описовою та позбавленою впливу ідеології», а інший – «імпресіоністичним, оціночним та політичним» [126, 198]. Дійсно, «жодна із сучасних теорій ...не здійснила такого незначного впливу на феміністську теорію, як формалістсько-структуралістська наратологія» [126].

У цій же статті Лансер зазначає, що існує достатньо причин того, чому фемінізм (чи інша яскраво виразно політична критика) та наратологія (або інша формальна поетика) видаються несумісними. Тоді як феміністична теорія літератури займається здебільшого політикою і надає перевагу вивченню питань ідеології, а не форми, структуралістська наратологія, навпаки, наголошує на формі за рахунок змісту чи ідеології. Ускладнену термінологію наратології критики політичного спрямування не вважають достатньо ефективною, феміністи не довіряють категоріям та опозиціям «концептуального Всесвіту, що організований за чіткою парадигмою бінарністичної логіки» [127, 342]. Крім недовіри до бінарністичних поглядів, які відстоює структуралізм, феміністи наголошують на тому факті, що у жодній роботі з наратології гендер не брався до уваги, а свої теорії наратологи будували, базуючись на вивченні текстів, написаних лише чоловіками: «Наративний дискурс» Женетта – на основі твору ... Пруста, андроцентрична «Морфологія» Проппа – на казках певного типу, теорія Греймаса – на текстах Мопасана, Ізера – на основі романів Бекета серед інших чоловічих, Барта – на текстах Бальзака, Тодорова – на «Декамероні» – ці приклади свідчать, що в якості універсальних було представлено чоловічі тексти» [126, 199]. У вивченні радше універсального, ніж одиничного, структуралісти цілковито уникали питань гендеру. Завдяки тим науковцям, які зацікавилися дослідженням особливостей жіночого авторства, з'явилися перепрочитування як окремих текстів, так і історії літератури взагалі і, відповідно, перегляд наратології, яка приймає до уваги доробок жінок як авторів і як інтерпретаторів текстів.

Крім того, Лансер вбачає ще принаймні три питання, трактування яких фемінізмом і наратологією відрізняються: визнання статусу наративу як мімезису чи семіозису, вплив гендеру на оформлення теорії розповіді та роль контексту для встановлення значень у межах наративу [126]. Зрештою дослідниця зізнається: «Я навчалась у формалістів, а сприймаю світ як запекла феміністка. Таке непросте поєднання примусило мене поглянути далеко за рамки традиційного формалізму, не послабивши для мене значимості форми ... яку тепер я розумію ширше – як зміст, а ідеологію – як форму...» [127, 7]. За твердженням Ніллі Дінгот, поєднання цих дивергентних точок зору може видаватись неймовірним, якщо не нездійсненим завданням [108, 43]. Всупереч (чи завдяки) цьому, феміністична наратологія виникла як цінний та захоплюючий проект, що актуалізував питання, які структуралістська наратологія та феміністська теорія літератури навіть не розглядали.

Теоретизування Лансер зустріли шквал осуду та неприйняття у статті Ніллі Дінгот «Narratology and Feminism» (1988), де пролунала різка критика першої статті Лансер. Дінгот стверджувала, що наративні категорії, такі як, наприклад, фокалізація є абстрактними категоріями та ніяк не стосуються гендеру, а Лансер займається нічим іншим, як інтерпретацією. За словами Дінгот, наратологія є наукою і тому займається лише «системними питаннями» [108, 45].

Відповіддю Лансер стала праця «Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology» (1988), де вона на вказала, що Дінгот потрапила у пастку парадигми тієї теорії, у якій визначається, що наратологія повинна займатись тими елементами дискурсу, які стосуються лише структури наративних текстів [90, 56]. У відповідь на їхні дебати Джералд Принс зазначив, що оскільки однією із цілей наратології є досліджувати функціонування наративів, наратологи повинні не лише описувати загальні прагматичні/контекстуальні принципи, які впливають на це функціонування, а також і розробляти способи вивчення можливого впливу такого фактору, як

гендер, на продукування та аналіз наративів [142]. Згодом, у праці 1995 року Ансгар Нюнінг також визнає необхідність феміністичної літературної критики та наратології, припускаючи, що співпраця між наратологією та феміністичною критикою може стати рушійною силою для переосмислення літературної критики та для того, щоб жіноча поетика наративних складових могла відкрити нові продуктивні можливості для аналізу зв'язку між творами та їхнім культурним контекстом з одного боку і проявами жіночих стратегій оповіді – з другого [90, 239].

У 1990 році Маріан Кейв у своєму есе «Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination» підтримала Лансер у тому, що оскільки контекст і значення відіграють наративи важливу роль, феміністські питання є важливим елементом наратології. Крім того, вона розглянула практичне застосування наративної теорії з феміністичної точки зору. Визнаючи популярність парадигм гетероглосії і поліфонії Бахтіна у розвитку феміністичної критики і наратології, вона використала його хронотоп у прочитанні «The Awakening» Кейт Шопін та «To the Lighthouse» Вірджинії Вулф.

Феміністична наратологія досліджує наративи (дискурси) з точки зору гендерних відмінностей та виступає за внесення гендеру до категорій наратології для аналізу того, як у ході розповіді продукуються значення. Таким чином, прояви гендеру в наративних стратегіях, що були мертвою зоною у традиційній наратології, стають головним об'єктом вивчення, завдяки чому суттєво змінюється підхід до наративу. На відміну від структуралістської теорії, феміністичну наратологію цікавлять як формальні ознаки наративів, так і контекст їхнього створення та реценції. Одночасно приділяючи увагу аспектам форми та змісту, феміністична наратологія відкриває нові перспективи досліджень, де літературні засоби вираження поєднуються із їхнім соціальним та культурним оточенням.

Така популярність феміністичної наратології спричинила інтерес до подальших досліджень. Наприклад, у 1991 році у книзі «Engendering the

Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction» Селі Робінсон зазначає, що її трактування феміністичної наративної теорії та феміністських теорій читання відрізняється від структуралістського бачення Уорхол та Лансер. Робінсон цікавить те, як гендер проявляє себе у процесі розповіді, а не раніше за неї [153]. Таким чином, вона розширює зв'язок між розповіддю та гендером до конструювання останнього у тексті та у свідомості читача.

У праці «Coming Unsrting: Women, Men and Principles Of Pleasure» (1990) С'юзен Вінетт піддала критиці «гендерне спрямування сучасної наратології», стверджуючи, що наратологія у традиції Пітера Брукса є цілковито маскуліною [90]. С'юзен Лансер у «Fictions of Authority» нагадує, що норми, на яких ґрунтується теорія оповіді, постійно, якщо не навмисно орієнтувались на чоловіків [126].

Феміністичні наратологи не пропонують якихось узагальнюючих моделей наративу, які могли б заперечувати чи заміщати ті, що були розвинуті в класичних сферах наратології. Натомість вони фіксують винятки з загальних правил і пропонують нові категорії або нове розуміння уже усталених категорій. Роблячи акцент на культурі та історії, феміністські наратологи схиляються до поєднання феміністичних уявлень з наратологічним аналізом у розвитку гендерно орієнтованої інтерпретації текстів. Відповідно до цього, їхня практика відходить від більш універсалізованої поетики її структуралістських попередників.

Сьогодні у західному літературознавстві побутує кілька різновидів феміністичної наратології, в залежності від того, чи концентрується дослідник на гендері автора, авторському задумі, аудиторії, гендері реального читача, персонажів, наратора чи нарататора. Феміністична наратологія включає теорію і практику, застосовану як до гендерно нейтральних моделей наративу, так і до продукування гендерно орієнтованого читання поодиноких розповідних текстів. Передусім феміністична наратологія зосереджується, на зразках, створених жіночими персонажами в межах сюжету твору. Приміром,

Ненсі Кейт Мілет у праці «The Heroine's Text» (1980) доводить, що феміноцентричні романи XIX століття пропонують лише два варіанти для своїх героїнь: вийти заміж, або померти.

1.3. Теоретична модель феміністичної наратології

С'юзен Лансер вважає, що феміністична наратологія повинна розпочати із перегляду теоретичних засад та практичних здобутків наратології. Є деякі елементи наративу, на які не впливає аналіз питань гендеру (наприклад, часові характеристики), чого не можна стверджувати про інші. Феміністична наратологія синтезує міметичне із семіотичним та має за мету вивчення наративів із врахуванням контексту, який одночасно є лінгвістичним, літературним, історичним, біографічним, соціальним та політичним. Слідом за Брюер та Лансер роль контексту визнали вагомою Сеймур Четмен [100], Міке Баль [91], Джералд Принс [142] та Робін Уорхол [164].

Окреслюючи принципи феміністичної наратології, С'юзен Лансер приймає за основу «теорію мовленнєвих актів», що виникла та була розвинута завдяки зусиллям логіків і філософів мови Дж.Остіна та Дж. Сьорля [91; 154]. Одне з її положень полягає в тому, що мінімальною одиницею людської комунікації вважається не речення чи висловлювання, а здійснення певного виду актів (дій). Об'єктом дослідження цієї теорії є акт мовлення, що полягає у висловленні мовцем речення в ситуації безпосереднього спілкування зі слухачем, що дає можливість максимально сфокусувати увагу на детальному описі внутрішньої структури мовленнєвого акту – елементарної ланки мовної взаємодії. У випадку застосування цієї теорії до аналізу літературних текстів першим постало питання про референційний статус та ілокутивну силу дискурсу, що, на відміну від природнього спілкування, не пов'язаний із моментом мовлення. Мері Луїс Прет назвала літературні дискурси демонстраційними текстами («display texts»), для яких характерна віддаленість від обставин їх створення з метою

забезпечення «культурної комунікації»: переконливого емоційного контакту із читачем через застосування до них соціальних та інших норм реципієнта. Читачі реконструюють і натуралізують демонстраційні тексти, «будуючи власний світ» на основі інформації із тексту залежно від свого досвіду так само, як і нелітературні [142]. Саме такий підхід і забезпечує основи контекстуального аналізу. Із розміщенням літературної комунікації у схемі мовленнєвого акту текст як повідомлення/об'єкт отримує статус динамічнішого та перспективнішого поняття – тексту як певного виду комунікативної та естетичної діяльності. Саме теорія мовленнєвих актів забезпечує філософські основи для розуміння літератури як комунікативного акту, а тексту – як «повідомлення-в-контексті» та дозволяє об'єднати структуралістські підходи до наративу із концептом тексту як ідеологічної та естетичної діяльності [126, 288].

Саме з позицій теорії мовленнєвих актів переглядає Лансер концепцію нарративних інстанцій Ж. Женетта, представлену у його праці «Фігури» [34]. Ступінь дистанційованості автора від інформації, що подається, і ступінь достовірності інформації, що пропонується читачу автором, у Женетта названо нарративною модальністю, розподіл ролей в межах дискурсу між автором, читачем, оповідачем і героєм – нарративною полімодальністю. При цьому автор виносить за межі власне літературного тексту, це особа позатекстова. В межах наративу його втіленням стає оповідач. Наративну модальність его-тексту Женетт називає автодієгетичним нарративом, де завжди присутні два актанти – «Я»-розповідач і «Я»-розповідване. Залежно від того, чи присутній наратор у власній оповіді хоча б як свідок, наратив може бути екстрадієгетичним чи інтрадієгетичним. Якщо наратор розповідає про себе самого, наратив стає гомодієгетичним, якщо про іншого – гетеродієгетичним. Слід зауважити, що Женетт особливу роль відводить читачеві тобто адресатові тексту, експліцитному (інтранаративному, інтрадискурсивному) чи імпліцитному (екстранаративному, екстрадискурсивному). «Поруч завжди хтось є» – зазначає Женетт, говорячи

про те, що дискурс завжди зорієнтовано на досвід читача. Більшість теоретиків 60-70-их років уникали шороких типологій, що могли б представити матеріал для детального аналізу аспектів точки зору. Одним із перших до такого методу вдався Ж.Женетт, чия праця «Discours du Recit» представляє найсистематичніше серед структуралістів вивчення точки зору.

С'юзен Лансер розробляє теорію нової версії наратології і доповнює теорію Жерара Женета, використовуючи категорії з його праці «Discours du Recit». Вона утверджує існування категорій, які можливо вдосконалити за умови перегляду наратології з феміністської точки зору: наратологічне поняття **фокалізації** (точки зору) – те, що Женет називає способом, дистанцією чи перспективою оповіді, **часових характеристик** оповіді із підвидами: порядку, тривалості та частоти; **голосу**. Як зазначає Женетт, в оповіді часто присутні кілька рівнів, на кожному з яких на перший план виступає інша перспектива. Для обґрунтування своїх тверджень Лансер звертається до листа “Female ingenuity» в антології XIX століття “Atkinson’s Casket» [126]. У листі, який розглядає Лансер, вона виділяє поверхневий рівень, підтекст і навіть третій наративний рівень. Оповіді, з цієї точки зору, є «поліфонічними» чи «полівокальними» – термін, який Лансер запозичує в М. Бахтіна. Наративний тон, як вона стверджує, «є частково функцією зв’язку» між різними рівнями оповіді, а як його наслідок, існує зв’язок між думкою, що висловлюється в тексті та мовою, що використовується для цього.

У працях С'юзен Снайдер Лансер категорія «точки зору» набуває нових обрисів, коли береться до уваги те, що точка зору є справою як ідеології, так і літературознавчої методикі. Поєднання феміністичних уявлень з наратологічним аналізом є предметом досліджень авторки у фундаментальних працях «The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction» (1981) та “Fictions of Authority. Women writers and narrative voice (1992).

У науці існує безліч різних підходів до категорії «точки зору». Вони різняться між собою не лише термінологією чи принципами типології, але і

визначеннями поняття, що лежать в їхній основі. Протиріччя виникають навіть не стільки стосовно точності і повноти опису цього явища, скільки з приводу придатності запропонованих типологій до аналізу тексту [86]. Термін «точка зору» введений у науковий ужиток Г. Джеймсом в есе «The Art of the Novel» у 1884 [120]. Беручи за основу «фокус нарації», запропонований, К. Бруксом і Р. П. Уорреном [99]., Ж. Женетт запроваджує поняття «фокалізація». Систематизоване П. Лаббоком, описане в теорії «оповідних ситуацій» (Erzählsituationen) Ф.К.Штанцеля, запозичене у Ц. Годорова, воно знайшло своє найповніше втілення у теорії Жерара Жанетта. З іншого боку, вагомий вклад в розвиток теорії точки зору зробив російський радянський лінгвіст і семіотик Б. Успенський [80]. Спираючись на роботи російських формалістів, В.Виноградова та М.Бахтіна, він створив нову модель точки зору. Займались цією проблематикою також Яп Лінтвельт [129] та Шломіт Ріммон-Кенан [152].

Труднощі, з якими зазвичай зустрічались учені у дослідженні «точки зору», пов'язані із самою сутністю цього поняття. На відміну від таких елементів як персонажі, сюжет та образи, точка зору є швидше співвідношенням, ніж конкретною одиницею. Разом із цим, точка зору в оповіді не є незмінним відношенням між двома статичними елементами. За умови розуміння її як зв'язку між оповідачами та літературною системою «текст-в-контексті», ми стикаємося зі складною системою взаємин між автором, наратором/ами, персонажами та аудиторією (реальною та імпліцитною). При створенні теорії точки зору соціальні реалії, такі як гендер та його вплив на створення та сприйняття текстів є ключовими. Структура дискурсу, названого точкою зору, є найкращим засобом регулювання міжособистісних стосунків та передачі системи цінностей відповідно до умов реальності, у яких відбувається комунікація. Найвпливовіші в теоретичній дискусії і в текстуальному аналізі підходи (Успенського, Женетта та ін.) стали базою для створення «зрозумілішої та

більш гнучкої» поетики, яка увібрала в себе широкий, але далеко не повний спектр ознак, що в сукупності дають змогу простежити «оповідний голос».

Збудована на формалістсько-структуралістських засадах, із урахуванням праць Р.Вайтмана та Р.Фаулера, Б.Успенського, С.Четмена, Ж.Женетта, В.Бута та К.Фрідеман, теорія «точки зору» Лансер ставить за мету як детально продумане удосконалення, так і об'єднання на перший погляд несумісних аспектів – синтезу феміністичного та поетичного аналізу. Нову парадигму – якісні зміни у природі критичної думки про точку зору висвітлено у праці Лансер «The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction» (1981). Таке дослідження було спровоковане слабкою увагою її попередників до таких вагомих елементів точки зору, як особа наратора, його цінності і зв'язок між переконаннями автора та наративною структурою тексту. Лансер робить наголос на значенні точки зору в оповіді та обґрунтовує зв'язок між перспективою тексту та відношенням автора до літературної діяльності. Вона уникає звичних термінів для опису точки зору: «перша особа», «третья особа», «драматичний», «всезнаючий» розповідачі. Така термінологія є досить поверхневою і не відображає усіх глибинних критеріїв, свідомо чи підсвідомо закладених при створенні роману. Робота Лансер дає зрозуміти, що літературна критика підходить до завершення етапу синтезу, де поняття «точка зору» набуває ідеальних обрисів.

Важливим і корисним внеском поетики у теорію літератури, є поняття спектру, інспіроване роботою С.Четмена [101], як альтернативи бінарним чи багаторівневим опозиціям. Застосування спектру дозволяє уникнути спрощення та окремих складових, що взаємовиключаються, дає змогу аналізувати текст із використанням механізму «нульового рівня» («degree zero»), який традиційно оминають увагою в аналізі оповіді.

Якщо метою комунікативного акту є максимальна рецепція, тоді досягнення цієї мети, умови, в яких сприймається, інтерпретуються, оцінюються інформація, залежать від ряду факторів: стосунків мовця і слухача, самої інформації та процесу оповіді. З метою спрощення Лансер назвала ці

факти елементами статусу (status), контакту (contact) і позиції (stance) – динамічно пов'язаних аспектів відношення відправника до мовленнєвого акту. Кожен є продуктом соціальної реальності, яка, в деякому значенні, передуює створенню дискурсу, і тоді кожен знаходить своє вираження у точці зору в межах тексту. Аспекти нарації, що зібрано під цими трьома категоріями, включають і ті, що традиційно залишались поза увагою через віднесення їх до сфери змісту, а не форми.

Статус означає відношення мовця до мовленнєвого акту: повноваження, компетентність, надійність, якими наділений оповідач. Крім того, вагому роль відіграє особа оповідача, його надійність та майстерність. Статус динамічно пов'язаний із контактом, який оповідач налагоджує із аудиторією. Із позиції реципієнта дискурсу на його сприйняття впливають як психологічний, так і фізичний контакт. Вигляд слів на сторінці, розмір абзаців, влаштування тексту, оформлення є настільки ж вагомим для фізичного сприйняття друкованої інформації, як тон і якість голосу, жести при усній передачі.

Тісно пов'язаним зі статусом та контактом є питання перспективи чи позиції – відношення оповідача до інформації, яку він передає. Тоді як статус впливає на сприйняття та оцінку того, що було передано, завдяки позиції визначається емоційне та ідеологічне сприйняття та відповідь аудиторії.

Зі всіх елементів «точки зору» позиція отримала найвужче визначення. Навіть Успенський у аналізі ідеологічного плану точки зору акцентує на «порожніх» структурах, а не на застосуванні цих структур для передачі системи цінностей [80]. Поняття «позиції», що розвиває Лансер, включає випущені до того елементи та визнає вагомість зв'язку між особою автора з його цінностями та «культурним текстом» – тими соціальними та культурними нормами, на тлі яких сприймається літературний дискурс.

Дослідниця використовує роботу Успенського про чотири плани, у яких розглядається позиція, як основу та стверджує про найбільшу вагомість психологічного та ідеологічного планів, так як фразеологічний та

просторово-часовий діють переважно як засоби структурування та передачі ідеологічної та фразеологічної точки зору. Спектр фразеологічних можливостей між точками, з одного боку дискурсу наратора як наратора з його/її перспективою і голосом та прямого дискурсу персонажів з іншого, включає проміжні змішані форми. Як і фразеологічна, просторова та часова позиція забезпечують механізми структурування стосунків між оповідачем та зображеним у тексті. Розміщення наратора у просторі, якщо він не ототожнюється із персонажем, може бути «всередині» чи «за межами» сцени. Останнє забезпечує панорамне бачення окремої частини та бачення «з висоти», що охоплює всю сцену. Просторова позиція оповідача визначається на осі від панорамного огляду до фіксованого внутрішнього бачення окремого персонажа. Значно обмеженішим є «внутрішнє» просторове розміщення, зазвичай в наративах від першої особи.

Часова позиція охоплює два аспекти відношення наратора до зображуваного: темп оповіді та часова відстань між моментом розповіді та моментом, коли ці події відбуваються. Взявши за основу термінологію Женетта, Лансер вибудовує вісь із полюсами «передування» (*anteriority*) та «післядії» (*posteriority*), яка імплікує найбільшу відстань між описаними подіями. Темп можна зобразити вздовж осі сцена – резюме. Те, що представлено через резюме, залишається в тіні, тоді як сценічне зображення дозволяє виділити представлене.

Тоді як фразеологічна, просторова та часова позиції забезпечують ознаки ідеологічної та психологічної позиції оповідача, ці елементи оповіді самі по собі не є показниками психологічної та ідеологічної точки зору. Психологічна позиція є складним аспектом точки зору, так як охоплює широку сферу відстані оповідача до кожного персонажа чи описаної події. Розміщення психологічної позиції вздовж осі відстороненість – задіяність частково розкрито фразеологічною, часовою та просторовою позиціями, хоча включає ще й інші компоненти. Серед них – елемент кількості. За Женеттом, кількість інформації, поданої про окремого персонажа (чи предмет, чи подію)

впливає на визначення дистанції між оповідним голосом та цим персонажем [34]. Лансер пропонує вісь максимальна – мінімальна інформація та зазначає, що її джерелом є і певні види замовчування, а «непропорційна» присутність може надати менше інформації, ніж очікується [127, 204]. Іншим важливим критерієм є природа представлених відомостей. Слідом за Тодоровим [164]. Лансер пропонує вісь суб'єктивна – об'єктивна інформація.

Важливим у майже всіх теоріях точки зору є спосіб фокалізації чи доступ до свідомості персонажа. Одну особливість, яка є у теоріях кількох наратологів (серед яких – Тодоров, Успенський, Женетт, Бут), Лансер зображає на осі «внутрішній / зовнішній погляд». Друга пов'язана з віссю глибини бачення. Лансер запозичує це поняття у Тодорова і пропонує свій спектр на цій осі «глибокого / поверхневого бачення». Крім зображення психологічної відстані чи задіяності, відповідно із кожною з цих осей можливо охарактеризувати всіх персонажів. Складну структуру в результаті можливо описати за допомогою додаткового спектру – осі фокалізації, що відтворює взаємозв'язки осіб на психологічному рівні. Женетт і Тодоров зображають цей спектр між точками фіксованої фокалізації та вільної та повністю відкритої, нефокалізованої оповіді [164; 34].

Для прояснення синтезу між психологічним та ідеологічним планом Лансер пропонує вісь «схвалення / осуд», що зображає ставлення наратора до персонажа. Крім того, прояви ідеології можуть бути явними на тлі дискурсу чи проявлятися на глибшому рівні – через висловлювання оповідача. Лансер представляє вісь «явна ідеологія / прихована ідеологія» для визначення характеристик ідеологічного методу оповідача. Доступність ідеології тексту пов'язана не лише із рівнем речень-фраз, а також із тим, наскільки буквально чи образно є її вираження – спектр можливостей, за Лансер, включає метафоричний, іронічний, символічний та інші способи вияву. До цього вона додає ще один критерій – чи є ідеологічний матеріал зовнішнім, чи внутрішнім стосовно зображуваного. Тут розрізняються: ідеологія

зображуваного та ідеологія позатекстових елементів – ліричних відступів, епіграфів і т.п.

Наступна – вісь ідентичності – стосується того, чи ідеологічна позиція, яку займає наратор (чи ідеологія тексту взагалі) співпадає, чи відрізняється від культурного тексту реципієнтів та/або відправника. З огляду на те, що не всі культурні норми є однаково важливими для всіх представників суспільства, Лансер пропонує визначати і те, чи ідеологічна позиція тексту є вирішальною, чи порівняно байдужою для оповідача.

В останньому аспекті – повноваження, якими текст наділяє певну точку зору, авторка проводить дві осі: вісь підсилення ідеології (поліфонія чи повторення і підкреслення однієї позиції) та вісь авторитетності. У першому випадку спектр коливається від ізольованої до підсиленої ідеології, інша вісь базується на ідеологічній авторитетності голосів у тексті стосовно позиції автора. Коли наратора прирівняно до автора, ідеологія першого стає ідеологією позатекстового голосу, але коли присутній домінуючий голос, чю позицію неможливо структурно прирівняти до ідеології автора, може знадобитись розширений аналіз – вісь детермінованості авторської позиції, що, по суті, є метаконструктом на основі фактично усіх аспектів точки зору, які проявляються у тексті.

Протягом століття особа автора втратила своє значення у загальному плюралізмі, що не визнавав всезнаючого автора – наратора. Такі учені, як Вейн Бут [96], говорили про імпліцитного автора як про художній витвір, героя, створеного автором для «оживлення» твору. «Авторський голос» потребує ретельного розмежування із голосом наратора у тексті, визнання його існування проливає світло на одне із найсуперчливіших питань – зв'язок між імпліцитним автором та оповідачем у тексті. Лансер, розглядаючи його у контексті теорії мовленнєвих актів, на відміну від метафізичного, в якому його вивчали формалісти, пропонує інший підхід до питання авторства. Вона відшукує найтонші звучання авторського голосу та

нагадує, що «імпліцитний автор» належить також культурі, від імені якої він промовляє.

Розглядає Лансер також і питання голосу автора. Р. Фаулер зазначає, що серед інших кодованих цінностей, читач створює образ голосу автора та інших голосів у дискурсі, створеному автором реальним [111]. У кожному, навіть художньому тексті, голос автора передає історичну інформацію. Цей авторський голос є позатекстовою одиницею, чия присутність відповідає за організацію, упорядкування та репрезентацію художнього твору. Пильну увагу термінові «голос» приділяє сучасний фемінізм. Він став тропом ідентифікації влади: Як стверджує Люс Ірігаре, знайти голос означає знайти шлях (to find a voice (*voix*) is to find a way (*vote*) [**Помилка! Джерело посилання не знайдено.**, 3]. У наративній поетиці «голос» є таким же вагомим елементом, як і у фемінізмі.

Саме *наративний голос* став предметом дослідження в іншій праці С'юзен Лансер «Fictions of Authority. Women writers and narrative voice» (1992) Тут проведено вивчення цього феномену з феміністичної наратологічної точки зору. Таке незвичайне поєднання, на її думку, може дати цінні результати. Коли стикаються такі два підходи до поняття «голосу», у тому, що М.Бахтін назвав «соціологічною поетикою», стає можливим сприймати техніку оповіді не лише як продукт ідеології, а як саму ідеологію і наративний голос, поміщений на перетині «соціального статусу та літературної практики», стає втіленням соціальних, економічних та літературних обставин, що супроводжували процес його створення [126]. У цій книзі вона доводить те, що у наративах голос є не лише конститутивною, а й визначальною складовою у питанні своєї структури. Вона визначає риторичний контекст оповіді – її загальний статус та колективний чи приватний рівні нарації Лансер фокусує тут свою увагу на трьох наративних способах, які називає *авторським* (authorial), *персональним* (personal) та *колективним* (communal) голосом. Кожен із них – не лише сукупність технічних відмінностей, але й особливий зразок наративної свідомості і,

звідси, певних переваг та обмежень, заборон та можливостей. Вона припускає, що про ці три рівні нарації можна говорити як про екстрадієгетичний, інтрадієгетичний та метадієгетичний. У кожному із трьох способів Лансер виділяє два аспекти оповіді, що є значно вагомішими у питанні авторитетності тексту, ніж це було у традиційній поетиці. Лансер стверджує, що таку схему Женетта необхідно доповнити визначенням того чи є нарація *відкритою*, чи *приватною*, визначенням, суттєвим для авторів-жінок. Терміном «відкрита нарація» Лансер називає мовлення, адресоване тому, хто не входить до площини тексту, загальній читацькій аудиторії. «Приватною» вона називає нарацію, спрямовану до конкретного адресата в межах текстової канви. Перша сприяє встановленню зв'язку між читачем та адресатом нарації і є наближеною до стосунків «автор-читач», тоді як у другій роль читача другорядна, вона здійснюється за посередництва персонажа. Таке розрізнення набуває особливої ваги у дослідженні жіночих текстів, тому що, хоч жінкам і не заборонялось писати, шлях до широкого кола читачів для них був закритим. Доповнюючи таким чином структуралістську наратологію, Лансер наголошує на відмінностях між формальним та контекстуальним підходами до тлумачення наративу.

За С. Лансер, «*авторський голос*» позначає ситуації гетеродієгетичні та екстрадієгетичні, звернені до наратора, що є аналогом читацької аудиторії. Вона стверджує, що такий голос як за своєю структурою, так і функціонально нагадує авторський, та не обов'язково стосується реального автора. Особливостями авторського способу нарації є його додаткові репрезентативні можливості: спогади, судження, роздуми про дійсність поза твором, прямі звертання до наратора, коментарі з приводу процесу оповіді, алюзії на інших авторів чи твори.

Термін «*персональний голос*» стосується нараторів, які розповідають свою історію, тих, кого Женетт називає автодієгетичними, де оповідач є також протагоністом. Традиційна наративна поетика розглядала авторський та персональний голос як протилежності – один як складову «дієгетичного»

голосу автора, а інший – як частину «міметичного» голосу персонажа. Насправді обидва є носіями різних повноважень: авторську оповідь розглядають як художню та, все ж, її визнають більш достовірною, тоді як персональній оповіді, яку часто можна розглядати як автобіографію, отримати таку оцінку важче.

Третій – *колективний голос* – є, за визнанням Лансер, категорією нерозкритих можливостей, про яку навіть не згадувалось у сучасній наратології. «Колективним» вона називає голос громади: через уповноваженого представника (сингулярна форма), через оповідь від множинного «ми» (симультанна формі) та через окремих представників групи, що ведуть розповідь по черзі (послідовна форма). Саме колективний голос Лансер визнає особливістю літератури маргінальних чи пригноблених спільнот. Лансер досліджує колективний голос у творах XVIII ст. і робить висновок, що такий різновид оповідного голосу є найоманливішим, адже у західній культурі це майже завжди плід роботи одного автора, що бере на себе повноваження громади. Саме його можна швидше назвати авторським голосом, ніж визначати як позатекстовий.

Відрізнити публічну оповідь від приватної не завжди просто, тому Лансер пропонує, як і для інших категорій, систему полюсів «публічна / приватна» і визнання проміжних форм «частково публічна» і «частково приватна».

Дилема формалістів щодо стосунків автор – наратор стала, з одного боку, наслідком відокремлення голосу у тексті від контексту створення і сприйняття читачем, а, з іншого – прагнення створити одну, прийнятну для усіх текстів схему. С'юзен Лансер зазначає, що статус стосунків автор – наратор неможливо звести до питання або – або. У літературній традиції загальноприйнятним є спектр можливостей. Важливі аспекти статусу оповідача вибудовуються вздовж осей: тотожності – відмінності, гетеродієгезису – автодієгезису, обмеження знання – всезнання, історичності – фікційності. Поведінка наратора у тексті разом із його соціальними

характеристиками створюють основу для визначення міметичного авторства наратора. Описуючи його, Лансер вибудовує наступні осі: нещирість – чесність, ненадійність – надійність, оповідна некомпетентність – оповідна майстерність.

Точку зору також визначають види і способи контакту, який наратор налагоджує із читацькою аудиторією, а також позиція, яку займає оповідач стосовно персонажів та подій твору. Осі контакту як спектр варіацій Лансер визначає між такими точками: відкритий – закритий, наративно самосвідомий – наративно несвідомий, впевнений – непевний, формальний – неформальний, шанобливий – презирливий.

Крім того, контакт у тексті є також функцією ідентифікації наратора. Багато із питань, які ставить авторка у дослідженні оповідача, можна використати для опису адресата нарації. Лансер, використовуючи праці Джералда Принса та Мері Ен Півоварчук, пропонує осі ідентифікації наратора у спектрі від пасивного читача/слухача з недиференційованими ознаками до повністю визначеного.

У своїй праці «Toward a Feminist Narratology» Лансер проводить перегляд теорії «фабули та сюжету» для формулювання альтернативних варіантів поняття «фабула», де було б враховано стосунки наратор – наратор [126, 346]. Лансер не погоджується із визначенням жіночих наративів як «безсюжетних», тобто переважно статичних, порівняно із чоловічими. Як правило, сюжет розглядають як єдність складових розвитку та вирішення проблеми. Таке визначення означає, що події тексту розгортаються на основі *дій* протагоніста. Як результат, маскулінні визначення сюжету не мають нічого спільного ні з поняттями жіночого досвіду, ні з жіночим письмом, що підтверджує необхідність «радикального перегляду теорій сюжету».

Крім того, Лансер говорить про існування ще одного рівня наративу, що може бути доречним доповненням до аналізу жіночого досвіду – *процесу написання*, коли розповідь стає очікуваною дією, що ніби підказує, де має

відбутись розв'язка. *Recit* та *histoire* сходяться, замість того, щоб залишатись окремими елементами, розповідь стає невід'ємною складовою розвитку історії. Комунікація, розуміння стає не лише метою розповіді, але і діяльністю, що може змінити те, про що йдеться. Одним словом, сюжет існує поза жіночими «безсюжетними» наративами – додатковий сюжет – поділитись досвідом таким чином, щоб життя слухача довершило історію письменника.

РОЗДІЛ 2. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ЗАХІДНОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ НАРАТОЛОГІЇ

2.1. Наративні аспекти репрезентації фемінності (Кімберлі Рейнолдс)

Кімберлі Рейнолдс, авторка цілого ряду праць, присвячених дитячій та жіночій літературі, викладає англійську літературу в одному із університетів Лондона. Спеціалізація у галузі жіночих студій дозволили авторці провести феміністські дослідження образної системи Вікторіанської доби і фактично спростувати висновки праць Мішеля Фуко про те, що традиційні Вікторіанські образи були позбавлені сексуальності [148, 2]. Праця Рейнолдс «Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-Century Literature and Art» (1993) пропонує радикальний перегляд Вікторіанського трактування жіночності із різних перспектив. Авторка не погоджується із бінарною моделлю, згідно якої художня література Вікторіанської доби розглядала жінок із погляду їх чіткого розмежування на пристойних та негідних, сексуальних та асексуальних. Ґрунтована на прикладах із різножанрових текстів (дитячих творів, щоденників, автобіографій) та творах малярства, праця Рейнолдс представляє новий погляд на зображення жінки та її сексуальності у літературі та образотворчому мистецтві XIX століття.

Вихідним пунктом міркувань авторки стала думка про те, що заперечення жіночої сексуальності було визначною рисою Вікторіанської культури і суспільства. Сексуальність була швидше негативною особливістю, притаманною жінкам легкої поведінки. Центральною постаттю романів цього періоду, однак, не виступає асексуальна і покірنا ідеальна дружина-мати. Натомість, це – доросла дівчина чи молода жінка та історія її успіхів у протистоянні спокусам на шляху до сімейного життя.

Образ нової жінки, який обурих Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятним і неприпустимим представленням жіночності. Вже на початку XIX століття

образ жінки у літературі зазнає суттєвих змін. На противагу невиразним героїням Вальтера Скотта та Джейн Остін, романісти ХІХ століття використовують складніші і насиченіші таксономії фізичних рис своїх героїнь. Рейнолдс досліджує літературу та мистецтво на предмет використання авторами (прикметно те, що як чоловіками, так і жінками) еротичних елементів у жіночих образах, перш за все, з метою протистояння загальноприйнятим канонам.

У монографії «Victorian Heroines» досліджуються проблеми та можливості, з якими стикались жінки, що наважились писати, до того ж про себе. Жанр автобіографії, як і жанри щоденників і мемуарів, традиційно відносяться до «жіночих» жанрів письма в літературному каноні «великої літератури». Основне завдання жіночого автобіографічного письма, як його визначає феміністська літературна критика, – це завдання саморепрезентації жіночого «я» [35]. У патріархальному розумінні жіночої природи і, відповідно, соціальної ролі присутність жінки у суспільному житті, особливо у літературі, була небажаною, її виразом було «публічне мовчання». Привертати увагу до своєї «інакшості» означало бути нежіночною. Так у якості сюжету твору опинилася власна жіноча біографія.

Фікційна автобіографія, як правило, була не метою, а швидше можливістю використання заборонених практик. Мало того, роздвоєння власного «Я» носило як символічний (втілення внутрішньої фрагментації), так і метонімічний характер. Об'єднуючи такі множинні «Я» у цих текстах, авторки ставили за мету розповісти колективну історію та запропонувати суто жіноче бачення соціальної реальності [148].

«Ангел чи пропаша жінка?» – таке формулювання характеризує усталене уявлення про Вікторіанський образ жінки. Феміністські дослідники, використовуючи праці Мішеля Фуко, провели перепрочитання багатьох зразків літератури і мистецтва на предмет взаємозв'язку між жіночністю і сексуальністю у них. Їх висновки спростовують твердження Фуко про те, що Вікторіанські жіночі образи є позбавленими сексуальності [148, 2]. Та якими

б різними не були ці феміністські інтерпретації представлення жіночності, в них чітко помітна дихотомія: вікторіанську жінку репрезентовано або як асексуальну жінку-ангела (дружину, сестру, матір), або як сексуально одержиму і демонічну божевільну на горищі. Метою роботи Рейнолдс є виокремити реальність, особистий дискурс у представленні жінок – головних героїнь творів Вікторіанської літератури, визначити ті сторони жіночого досвіду, які залишались забороненими у єдиній офіційно схваленій моделі жіночності [148, 3].

Варто зауважити, що не зважаючи на постійні зміни, які відбувались у політичному житті під час перебування при владі королеви Вікторії (1837-1901), для жінок цей період був досить спокійним. На його початку жінки мали досить мало офіційних прав як на власне тіло, так і на свою власність чи на дітей. Їх становище дещо покращилось завдяки суфражистському рухові у 1866 і новому законодавству. Закон про власність одруженої жінки, прийнятий у 1882 році, дав їй певну фінансову незалежність – ключову, за висловом Вірджинії Вулф, з усіх видів незалежності. Адже особливість Вікторіанської доби – схильність до систематизації багатьох аспектів життя – найневдалішою виявилась в аспекті сексуальному. Вона проявилась в ідеології, за якою будь-яку діяльність поділяли на чоловічу і жіночу, а самих жінок розділили на дві взаємно протилежні категорії. Моральні коди чоловіків і жінок основною метою мали встановлення чітко визначених рамок сексуальності і контролю за нею. У цьому і вбачають зв'язок між Вікторіанською ідеологією сім'ї та розквітом індустріального капіталізму [94].

За дослідженням Ненсі Кот, означення «безпристрасна» містило очевидні переваги для жінок. У монографії «*Passionlessness: An Interpretation of Victorian Sexual Ideology, 1790-1850*» авторка доводить, що точка зору про відсутність в жінках плотських інстинктів давала їй можливість розвивати інші сторони своєї особистості, і відіграла вагомую роль у розвитку освіти для жінок, тепер вже не з метою завоювання прихильності чоловіків [148].

Такий підхід демонструє, що ця ідеологія мала два різні боки, які є помітними в особі Люсі Сноу у «Villette» Шарлоти Бронте. Люсі присвячує значну частину своєї фізичної і психологічної енергії, щоб уникнути небезпек, які може спричинити пристрасть і сексуальність. Вона, від природи зовсім не безпристрасна, прикладає значних зусиль, щоб приглушити свою пристрасть та уникнути осуду оточення [148, 15].

Кімберлі Рейнолдс зазначає, що довести хибність думки про асексуальний жіночий образ у романах дев'ятнадцятого століття критикам вдається, аналізуючи постать молодої дівчини у них [148, 15]. Ідеальна жінка-мати, безстатева і відповідальна, не є, насправді, основною постаттю типового роману цього періоду. Вона поступається місцем дорослій дівчині чи жінці та історії її успіху на шляху до шлюбу і чеснот. Такому успіху приділяється особлива увага, адже дівчина, на відміну від жінки, наражається на значно більше спокус через свою сексуальну привабливість [148]. У романах XIX століття помітні спроби дослідити і вирішити парадокс: «чиста від природи» жінка свідомо намагається ігнорувати поклик, несумісний із суворими правилами стриманості. В результаті читач отримує типово Вікторіанське уявлення про належне дорослішання молодої дівчини, її перетворення на ідеальну дружину з допомогою зображення у романі традиції, використання замовчування, заперечення і натяку.

Явище «діалогізму» Бахтіна дозволяє Рейнолдс дослідити взаємозв'язок між цими двома імпульсами у романах. Він визначає діалогічність як характерний спосіб ідеологічної комунікації у суспільстві, яке втратило можливості створення єдиної об'єднуючої ідеології. Несумісні дискурси у такому суспільстві не утворюють ієрархії, а вступають у взаємодію. Якщо у романі відбуваються спроби виправити соціальні негаразди, спричинені розмежуванням жінок і сексу, виклик ортодоксальності відбувається, хоч і не завжди вдало, за рахунок натяків та алюзій [148, 16].

Так, у «Middlemarch» Джордж Еліот дорослішання молодої дівчини відбувається за традиційною моделлю, де шлюб є обов'язковою метою її

життя. За цією моделлю, Доротея повинна тепер стати «ангелом у домі», її чуйність повинна заспокоювати сувору вдачу її чоловіка і забезпечувати тиху гавань, де він може відпочити після важкого дня. Але одружені жінки у «Middlemarch» лише іноді перетворюються на «ангела у домі». Еліот, хоч на перший погляд і відображає традиційний устрій життя Доротеї, насправді піднімає питання про засади таких традицій. Перший шлюб Доротеї виявляється помилкою, а здобутий досвід не є гарантією успіху у другому [148, 17].

За спостереженнями К. Рейнолдс, вікторіанська література у два способи представляє період життя дівчини, коли вона перетворюється на жінку. Перший із них полягає у структуруванні сюжету таким чином, щоб спричинити відсутність молодої жінки у ньому. У романі Діккенса «David Copperfield» (1850) Емілі, яка після довгої відсутності з'являється сексуально зрілою дівчиною, місцеві жінки засуджують її через красу та бажання стати леді. Її деструктивний потенціал проявляється через сексуальність, яку вона уособлює. Як виявляється, деструктивними у Вікторіанській літературі жінки сприймаються за їх гордість чи фізичну привабливість [148, 19]. Усунення молодої леді зустрічаємо і у Дікенсовому романі «Great Expectations» (1861), де Естелі і Піпу випадає розлука аж до її зрілості. Сексуальну кокетку Естелу представлено як протилежність домашньому ангелові Бідді. Такий спосіб зображення – свідчення типово вікторіанської суперечливої свідомості.

У романі «David Copperfield» також помітні спроби автора поєднати різні аспекти жіночої природи двома способами: або представляючи виправлення Емілі, або з допомогою прийому інверсії. Інверсія використовується як ще один прийом у репрезентації дорослої жінки, яка вже може використовувати свою сексуальність. За ритуалізованої інверсії, змінюючись, героїня сумнівається у доцільності цього, але цей період невизначеності дозволяє їй переконатися у правильності вибору [148, 20].

Рейнолдс справедливо зауважує, що у літературі вісімнадцятого століття прийом інверсії часто використовується у суперечливих жіночих

образах. Яскравими прикладами є Меггі Тулівер у Джордж Еліот, Ширлі Кідар у Шарлотти Бронте та Іда у Тенісона. Меггі, наприклад, спочатку відкидає своє прагнення розвитку, щоб відповідати загальноприйнятому порядку. Але її відмова виявляється для неї важким тягарем. Вона не в змозі відмовитись від своєї динамічної сторони, тому продовжує діяти незалежно і здобувати освіту. У коханні вона допускає недозволений зв'язок, а шлюб безсилий її виправити. Її інверсія не завершується поверненням до звичного порядку [148, 21].

Експериментом у використанні інверсії на позначення періоду переходу у жіночність і поєднання сексуального і десекуалізованого образів є поема Тенісона «The Princess» (1850). У творі застосовано подвійну інверсію. Іда хоче позбавити себе усіх атрибутів жіночності, прагне до одного рівності із чоловіками і намагається таким чином отримати освіту і владу. Вона є лідером та значно розумнішою за наївного романтичного Принца, тому для нього виконує роль вчителя. Провідний англійський літературознавець марксистського спрямування Тері Іглтон визначає, що приймаючи на себе чоловічу роль, Іда позбавляє себе статі, хоч Тенісон і використовує інверсію, щоб внести у поему сексуальність. Іду, як і Меггі, представлено як жінку, яку бажають чоловіки. Якщо Принц її не кохає, а лише хоче підкорити, він не відрізняється від свого батька, який стверджує «Чоловік – це мисливець, а жінка – його здобич» [148, 21]. Ідея поеми – не виразити ортодоксальну точку зору, а представити її антитезу: необхідність об'єднання двох статей у рівних і гармонійних пропорціях. За іншим прочитанням «The Princess», з допомогою інверсії Тенісон наголошує на напруженні і невідповідності між офіційною роллю жінки і викликом, який їй кидає новий час. Іда багато у чому відповідає образу «дівчини доби», яка мала перетворитись не на «ангела в домі», а на Нову Жінку.

Образ Нової Жінки, зазначає К. Рейнолдс, який обурих Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятною і неприпустимою репрезентацією жіночності. Тоді як у пресі

відзначалось, що незадоволення жінок своєю роллю стане причиною ще більших протестів [148, 22], у художніх творах дівчат, які відмовлялись відповідати очікуванням і задовольнялись роллю дружини, представляли як жертв нетерпимого суспільства, яке пропонувало шлюб як єдину справжню ціль життя дівчини. У текстах поставала ця дилема і думка про те, що модель, запропонована ним, була незадовільною [148, 22].

У літературних творах виникає модель зображення дівчини від часу статевого дозрівання до її реалізації як дружини і матері. Функція цієї моделі – об'єднати два несумісних аспекти жіночності. Героїні, в яких поєднувались протилежні якості, відзначались чоловічою поведінкою і протистояли традиційним ролям, а кульмінацією цих творів була зміна ризикованої сексуальності головної героїні на безпечну непорочність [148, 23].

За законами пристойності розповідь у романах зазвичай закінчувалась одруженням, але ж сексуальність молоді дівчини, помітна із інверсій, не могла співіснувати із необхідною бездоганністю дружини. З допомогою акценту на персонажах, їх стосунках і особистому розвитку у Вікторіанських романах можливо було дослідити, піддати сумніву і внести зміни до традиційного трактування жіночності. Героїні у процесі становлення зображались зі своїми недоліками, а так як вони певним чином були зразком поведінки для читачів, незначну невідповідність ідеалу можна було поступово застосувати до нової, складнішої і різноманітнішої моделі жіночності.

К. Рейнолдс доречно зауважує, що одним із переформувань жіночності на рівні персонажа і сюжету було сирітство, яке давало героїням як фізичні, так і психологічні можливості для дій. Романи Бронте та Діккенса так чи інакше стосуються життя сиріт [148, 24]. Проблема сиріт стала основною тенденцією художньої літератури, хоча була характерною лише для нижчих класів суспільства. Розбіжність між соціальною і літературною практиками свідчить, що сироти функціонували радше як символічне, аніж

реальне явище, а певні аспекти їх символічної функції особливо стали в пригоді жінкам-письменницям.

У вікторіанських романах наратив майже незмінно розвивається так, що сирота отримує все, чого в його житті бракує – сім'ю, любов чи втрачених батьків. Така розв'язка особливо приваблювала читачок-жінок, і не лише тому, що наголошувала на їх власній залежності, а й тому, що її також трактували як необхідну і логічну у боротьбі за власну незалежність. У руках сестер Бронте, Джордж Еліот та Елізабет Гаскел сирота ставала емблемою, в особі якої втілювались радикальні настрої [148, 28].

Сироти могли поводитись неприйнятно, та нерідко вони заслуговували похвали, і романи про них, як правило, закінчувались традиційно – шлюбом. Ці часто нерівні, на думку К. Рейнолдс, шлюби були об'єктом особливого зацікавлення жінок: сирота мала можливість діяти як незалежний індивід і не отримати клеймо «Ангела в домі» чи «божевільної на горищі» [148].

Те, що нова традиція, базувалась на реалістичному принципі шлюбу-як-розв'язки, свідчить про обмеженість її радикалізму. Її метою було не скасувати сім'ю чи знецінити її роль, а радше змінити соціальний баланс, обмежуючи патріархальну владу і піддаючи сумніву ієрархію, організовану за упередженими соціальними конструктами класу і гендеру. Це, зазвичай, робилось з допомогою представлення негідних батьків чи поганих патріархальних інституцій, але ще ефективнішою була демонстрація обдарованості або чудової поведінки з боку сироти [148, 31].

Чарльз Діккенс, особливо зацікавлений проблемами жінок та інших жертв соціуму, передбачив багато із стратегій, які згодом використовувались і вдосконалювались багатьма жінками-письменницями. Майже у кожному із його романів присутній сирота, а у романах, на відміну від історії Олівера Твіста, – класичної дитини Романтизму – досліджується ціна і можливість життя без батьків. Роман «*Dombey and Son*» (1848) – один із зразків використання ним теми сирітства – у ньому він об'єднує дітей негідних батьків і використовує цю ситуацію для критики патріархальних інституцій і

цінностей. Таким чином, сироти ставали символом, який міг виразити напруження і протиріччя, що стосувались і змін у сім'ї і, відповідно, у ролі жінки [148].

Рейнолдс у своїй праці аналізує твори Елізабет Мід – одної із найпомітніших дитячих письменниць минулого століття – романи «Polly: A New-Fashioned Girl» (1889), «The Rebellion of Lil Carrington» (1898), та «A Sister of the Red Cross» (1901). Не зважаючи на назву, у романі «Polly: A New-Fashioned Girl» заперечується привабливість Нової Жінки як зразка для наслідування. Дівчинка Поллі, втративши матір, потребує її виховання і вчиться жити на власних помилках. Переконання Мід, що жінки будь-якого часу повинні бути центром родинного життя і не піддаватись на заклики нових жінок, відповідали побоюванням тих, хто вважав, що зміна ролі жінок обов'язково призведе до знищення сімейного життя і суспільства в цілому.

Героїня Ліл Керінгтон з роману Мід «The Rebellion of Lil Carrington» також має навчитись покорі і добропорядності. Авторка використовує тут прийом, характерний для дорослої літератури – паралельне змалювання життя двох протилежних героїнь. У літературі для дорослих письменниці представляли одну героїню для змалювання ідеалу сімейного життя, іншу – як втілення втрати духовних цінностей. Перша ставала успішною і винагородженою шлюбом і материнством, друга – жінкою із втраченою гідністю. Ліл незграбна, а її сестра Сібіл – граційна і витончена. Перша потрапляє під вплив кількох сумнівних нових жінок з Америки і з ними намагається вплинути на свою зразкову сестру. Позбавлена сімейного виховання, вона – згідно з читацькими очікуваннями – збивається зі шляху, але в результаті розуміє, що прийшов і її час дбати про власну сім'ю. Відмінності між сестрами підкреслюють те, що сирітство може бути підгунтям для виховання чи занепаду індивіда. К. Рейнолдс справедливо підсумовує, що роман Е. Мід «Lil Carrington. A Sister of the Red Cross», як і попередні два твори, представляє модний рух нових жінок як минуще і пусте захоплення та прославляє, натомість, традиційний ідеал дому [148, 35-36].

Отже, тема сирітства у художній літературі для дівчат не є підґрунтям для заперечення гнітючих стереотипів, а дає можливість звеличити сім'ю, показуючи наслідки її втрати. Суперечлива природа цієї теми у літературі для дорослих і дітей дозволяє простежити складність пізнього Вікторіанського тлумачення жіночності. У той час як одні жінки закликали до праці заради змін, незалежності і можливостей для наступних поколінь жінок, інші переконували, що ці ідеали та цілі нащадкам будуть непотрібними [148, 37].

Покликаючись на праці на Елен Шовалтер, Е. Рейнолдс зауважує, що феномен нової жінки став також основою розвитку феміністського руху кінця ХІХ століття. Мобілізована різноманітними рухами (проти рабства, за жіночу освіту), феміністська хвиля до 1880-х стала впізнаваною. Акцент багатьох феміністських кампаній того часу стосувався сексуальних питань. Критики та історики відзначають, що невдоволення феміністок часто нагадувало те, яке традиційно очікувалось від домашнього Ангела [148, 39].

У художніх творах жінок-феміністок цього періоду чітко проступале ідеологія чоловічої аморальності і жіночої сили її виправити. У Сарі Гранд, Джордж Егертон та Олів Шрайнер жінки зазнають тих чи інших знущань від байдужих і самовдоволених чоловіків. З огляду на разючу подібність між ставленням до сексуальності, яке висловлювали феміністки і література для жінок, зовсім невідповідними здаються чоловічі твори у літературі часу нових жінок. У них автори вихваляли переваги вільного кохання і сексуальної свободи. Але навіть у цих текстах, які були покликані змінити суть сексуальних стосунків, покінчити зі шлюбом і лицемірством у питаннях, що стосуються сексуальності, залишається невизначеність щодо природи жіночої сексуальності [148, 40].

Точка зору щодо жіночої сексуальної пасивності чітко помітна у двох відомих чоловічих романах «Jude the Obscure» (1895) Томаса Гарді та «The Woman Who Did» (1895) Гранта Алена. В обидвох текстах відкрито піддається сумніву думка про те, що шлюб має бути основною ціллю життя

жінки. Очевидна політична мета «*The Woman Who Did*» полягає у відкиданні шлюбу і правових, соціальних та економічних обмежень, якими він ображав жінку. Гермінія, головна героїня Алена, принципово відмовляється від шлюбу, а логіка її висловлювань чітко контрастує із обережними протестами проти жіночої ролі у романах початку століття. У «*The Woman Who Did*» наголошується на обов'язковій невід'ємній «природній пасивності» «доброї жінки», що видається наслідком ідеології безстатевої жінки. Очевидність цього помітна із дивного змішування абсолютного біологічного детермінізму і твердження, що чоловіче владарювання над жінкою є узурпацією [148, 41].

Неоднозначність, яка характеризує підхід Аллена до питання жіночої сексуальності, так само присутня у представленні героїні Томаса Гарді – С'ю Брайдхед. Вона також не приймає соціальної концепції щодо ролі жінки – відкидаючи пропозицію кузена, одружується із старим вчителем, якого згодом залишає заради Джуда і живе із ним неодруженою. Смерть своїх дітей вона сприймає як знак святості шлюбу, тому повертається до екс-чоловіка, хоча сприймає його з відразою. Гарді, за словами критика Патриції Стабз, обирає психологічно радикальний крок, представляючи свою нову жінку сексуально холодною – її сексуальність залежить від того, чи відчуває вона себе бажаною. За таким розумовим і сексуальним мазохізмом криється її неспроможність емоційно звільнитись від ідеології, яку не приймає розумом [148, 44]. Ці романи, вважає К. Рейнолдс, були спробою розв'язати проблему розмежування понять «дружина» і «секс», хоч і в чоловічих інтересах. Героїнь представлено еротизованими поза шлюбом, а від «падіння» їх рятує лише повернення до себе – досконалої і сексуально холодної.

У Вікторіанському розумінні жіночої сексуальності спостерігається парадокс: ідеальна жінка розглядається природно позбавленою статі, а для пропащої природним є бути розпусною. Це закладається саме у той небезпечний період дорослішання, коли дівчина може, оступившись, обрати невірний шлях свого подальшого життя.

У романах другої половини дев'ятнадцятого століття у текстуальному представленні героїнь значно детальнішою стає їх фізична присутність. Лора Ферлі із роману Уілкі Колінз «The Woman in White» (1860), архетип Вікторіанського ідеалу жінки, описана досить нечітко – за визнанням наратора, про неї інакше як загальними кліше описати ідеал неможливо. Особливою ознакою її образу є її тілесна і, звідси, сексуальна нікчемність. Такі героїні, характерні також для творів Ч. Діккенса, різко контрастують із сильними, пристрасними жінками із романів Джордж Еліот чи Елізабет Гаскел. Їх фізичні риси свідчать про чуттєвість, чоловіки-персонажі і наратор їх часто еротизують, що цілком відсутнє стосовно Лори Ферлі [148, 53]. Її одяг, в описі якого особливо наголошується на нижній спідниці, єдиній і чорній, є основним свідченням її фізичної (і сексуальної) скромності. Оскільки цей елемент гардеробу символізує приховування тіла, його використання в якості метафори обмеження жінок, переконана К. Рейнолдс, може сприйматись як свідчення фізичного, так і сексуального гамування [148, 55].

Прикметно те, що майже у всіх романах дев'ятнадцятого століття одяг виявляється засобом, який представляє тіло героїні у цілковито невиваженому для неї світлі. Одяг є причиною того, що жінку розглядають, його якості є джерелом натхнення для глядача, але не для неї самої. Немає значення, чи про тіло жінки не згадується взагалі, чи воно є вульгарно помітним – вона є видовищем для спостерігача чоловічої статі. У вікторіанській літературі відчувається, що одяг приносить жінкам мало задоволення – його рідко представлено, наприклад, з точки зору тактильних якостей чи як естетичний об'єкт. Ті жінки, які отримують задоволення від свого одягу, є у кращому випадку інфантильними, а в гіршому – морально зіпсованими чи навіть із поєднанням обидвох якостей [148, 60].

Із середини до кінця дев'ятнадцятого століття сексуальність асоціювалась із героїнями романів. У літературі періоду нових жінок, написаній жінками, жіночу сексуальність представлено як неприємну і

грішну, тоді як у чоловічих текстах під маскою боротьби із соціальними нормами щодо шлюбу, насправді спростовувались базові уявлення про асексуальність чи сексуальну пасивність «доброї жінки». Представлення жіночого одягу і тіла таким чином, що їх можливо реінтерпретувати як приховані свідчення сексуальності, лише підтверджують, що жіночі тіла розцінювались як еротичний товар на ринку проституції або шлюбу [148, 61].

Не зважаючи на традиційну бінарну модель ставлення до жіночої сексуальності, навіть побіжний погляд дозволяє помітити багато позитивного у Вікторіанському представленні жіночності письменниками і митцями обидвох статей. Яскравим прикладом є відома поема Альфреда Тенісона «The Princess» (1847). Чуттєвість твору та тонкі образи і лексика проникнення і заволодіння, за його словами, стали наслідком, штучного культивування наївності і відмови від «неприйнятних» бажань «нормальної» дорослої людини [148, 64]. З початком декадансу, а згодом і Модернізму жіноча сексуальність почала розглядатись як позитивна риса, еротизація зображень жінок була не лише чоловічою фантазією, а визнанням того, що без своєї сексуальності жінка є несправжньою і неповноцінною [148, 71-73].

К. Рейнолдс застосовує теорію поліфонії М. Бахтіна, у якій він розглядає мову та зміни у ній як продукти культури, а мову художнього твору як таку, що складається із різних типів мови, суміщених для підкреслення конфлікту між ними. Поняття «моногосії» він асоціює зі стабільними, докапіталістичними суспільствами, де помітна тенденція до створення єдиної мови, де не визнається різниця між мовою і реальністю. Домінуюча мова може приєднувати діалекти, жаргонізми і подібні елементи, які стають її частиною, завдяки чому створюється об'єднаний і цілісний образ суспільства. Якщо мова піддається надто великому впливу додаткових елементів, вона розділяється на фрагменти, що спричинює явище «гетерогосії». У цьому випадку вони відокремлюються і отримують право голосу, що спричинює «множинність незалежних голосів, які не піддаються авторитарному контролю» [148, 73].

2.2. Травма статі у феміністичній наратології (Гелен Моглен)

Праця Гелен Моглен «The trauma of gender. A feminist theory of the English novel» (2001) є прикладом нового зразка прочитання чотирьох відомих романів, написаних чоловіками-письменниками XVIII століття. Моглен стверджує, що роман виник як відповідь на статево-гендерну систему, що зародилась в Англії у XVII - XVIII століттях та спростовує точку зору про те, що розвиток англійського роману завдячує розквіту капіталізму та середнього класу, як стверджував багато років тому Ян Уот [134]. Вона представляє феміністську версію походження, культурного функціонування та формальної структури англійського роману і не лише закликає вчитуватись в інтрапсихічні процеси у художній літературі, але і пропонує детальний розгляд соціальної форми, якої набувають втрата, скорбота, бажання у творах, які вона досліджує [134]. Її праця є яскравим прикладом психоаналітичної літературної критики, в якій пропонується досконале та глибоке вивчення соціального і духовного вимірів літературних творів. Вона закладає підвалини нового стандарту трактування роману як жанру.

Саме роман насаджував і, одночасно, протистояв статево-гендерній системі з допомогою бімодальної форми нарації, корені якої знаходились у значно ширших культурних трансформаціях, – два наративні модуси роману – реалізм та романтизм – відображали різноспрямовані аспекти свідомості індивідуалізму. Розвиток індивідуалізму – нової структури свідомості, став причиною іншого сприйняття світу і розуміння себе у ньому. На противагу соціальному в реалізмі, фантастичні оповіді акцентували на внутрішньому, психічному, на роздвоєній природі «Я» індивіда. У фантастичних оповідях заперечувались цінності реалізму, а протагоністи як маскуліно-, так і феміноцентричних романів боролись за здійснення своїх прагнень. Та через різну природу бажань чоловіків і жінок різну форму отримували їхні наративи. Жіночі фантастичні романи, кодуючи те, про що жінкам говорити не дозволялось, зображали психологічні травми, отримані у боротьбі за місце у статево сегрегованому суспільстві.

Соціоекономічні зміни, які супроводжували розвиток капіталізму, мали значний вплив на зміну статево-гендерної системи Англії. У XVI столітті, коли жінок допустили до виробництва, вони почали виконувати ряд важливих функцій. Наступні сто п'ятдесят років відбувалась криза внутрішньої економіки через обгородження земель і об'єднання маєтків. Роботу, яку зазвичай виконували вдома, перенесли у державну сферу, доступ до якої жінкам був заборонений [135, 2].

Інфантилізована своєю офіційною соціальною та економічною залежністю від свого чоловіка, жінка була об'єктом невизначеним і для своїх дітей. Її сини визначали себе як протилежність материнським якостям, а дочки бачили своє майбутнє, спостерігаючи за обмеженнями її життя.

Саме у романі більше за інші форми проявлялись соціальні і психологічні наслідки гендерної нерівності. З одного боку, нові зразки літератури демонстрували, як ідеали маскулітності та фемінності перекодовувались у соціальні ролі і встановлювали норми для цієї трансформації. З іншого, вони виражали спротив системі диференціації і викривали моральну ціну, сплачену за це. Поєднуючи соціальні та психологічні перспективи, романи сприяли культурному розвитку, разом із тим формулюючи критику культури. З допомогою детальної репрезентації характерів і ситуацій автори викривали свої переживання і неоднозначність, яка була в основі створення гендерної суб'єктивності [135, 4].

Романи виховання представляють історію сина, який або носить, або повинен дізнатись ім'я батька, а з ним – і його місце: його власність, його соціальну позицію, здатність виживати в економічних обставинах. Душевна відстороненість сина від соціуму є помітною, але ціна його емоційного звільнення не розглядається. Історію ж дочок представляють побутові романи, які утверджують точку зору про те, що місце жінки – у сім'ї. Перипетії любовної історії закінчуються шлюбом і материнством. Часто роман названо ім'ям головної героїні, що підкреслює, наскільки її соціальна роль змінюється, коли вона переходить із тіні одного прізвища у тінь іншого.

Слушність її вибору у шлюбі підтверджується покращенням її класового статусу. Її майбутнє щастя представлено як порівняння із звичним нелегким становищем її матері, представленим чи навіть не згадуваним у тексті. Тоді як син приймає активну роль батька, дочці призначена непомітна роль матері [135, 6].

Позбавлена захисту своєї сім'ї після смерті батьків, жінка-протагоніст ставала жертвою патріархату, зацікавленого у матеріальній вартості її сексуальності. Її життя проходило серед сексуальних та економічних загроз, які були особливо страшними для залежної жінки. Виказувати свої емоції було неприпустимим для леді, тому вона повинна була навчитись стримувати свій страх і, відкидаючи свої емоції, тим самим поступово позбавляла себе самоосмислення, і тому право визначати своє життя віддавала іншим [135, 8].

Тоді як реалістичні наративи акцентують на тому, що оповідь повинна бути зрозумілою, завершеною і послідовною, фантастичні підкреслюють, що в основі кожного – емоції, які знаходяться поза мовою, а тому – поза текстом. Філософи XVIII століття трактують цю сферу емоцій як основну – Фройд пізніше називає її надприродною, Лакан пов'язує її із Реальним, а Крістева вивчає її позитивні і негативні моменти як семіотичне і низьке. Для всіх цих філософів писати фантастичне означає невизначеність, яка криється у підсвідомості автора [135, 10].

Моглен стверджує, що ці наративні способи представляли окремі, але подібні методи пізнання і нарації. Разом вони свідчать про взаємопроникнення фантазії і реальності, взаємозалежність підсвідомого і соціального. У ранніх фантастичних романах відобразились наслідки жорстких епістемологічних, расових, національних і сексуальних обмежень, які стали традицією реалізму [135, 10].

Історики літератури, стверджуючи перевагу одної із форм роману, відокремили соціальний дискурс від психологічного. Як результат, вони не надавали значення інтерактивному спектру ідеології, суб'єктивності і розповідної структури. Моглен стверджує, що фактично тільки деякі

нарлативи було створено виключно в одній оповідній формі. Більшість є складними структурами, інтерактивними методами, в яких виявляється особистий двоїтий підхід / невизначеність та ідеологічна полеміка [135, 11].

Наприклад, у романі Д. Дефо «Robinson Crusoe», який зараховують до базових прикладів реалістичного типу літератури, у фантастичному підтексті проявляється суб'єктивність маніакальності, усамітненості, занепокоєння, яка проявляється у демонстрації і приєднанні гендерних, расових і класових «Інших». Роман С. Річардсона «Clarissa» трактується як твір психологічного реалізму. Фактично, у цій оповіді, де зображається зіткнення сексуальних і соціоекономічних інтересів, виявляються ознаки фантастичності – психічна фрагментація і соціальна відчуженість, сексуальне занепокоєння і гендерне збентеження, неоднозначність інтерпретації і авторська невизначеність. У романі Л.Стерна «Tristram Shandy», який було визнано невідповідним ані реалістичному, ні фантастичному модусові, аналізуються рамки і можливості обидвох із них у їх взаємно конструктивній динаміці. У цьому тексті протистояння епістемологічних перспектив і модальних форм створюється через конфлікт між потребою сексуальної визначеності і прагненням до невизначеності. І, нарешті, твір Г. Волпола «The Castle of Otranto», який є першим англійським романом, де домінує фантастичний модус, зачіпає багато тематичних і формальних стратегій реалізму, яким Волпол як автор відкрито протистояв. У ньому представлено сексуальний потяг до членів родини і викривається емоційне загострення від втрат, викликаних впливом культури на питання гендерної відмінності. У всіх цих канонічних текстах з чоловічої перспективи досліджується, як авторитет соціуму та несвідомі імпульси впливають на гендерну ідентичність [135, 11].

Даніеля Дефо біографи визнають яскравим втіленням ідеології індивідуалізму, аутсайдером, який шукав успіху у світі, що не приймав його майстерності. Успішний у багатьох торгових операціях, він протягом десяти років переходив від успіху до злиднів. Його перше ув'язнення сталось після оголошення його банкрутом.

У своїй творчості він зображав тих, хто успішно втілював ідеологію індивідуалізму: чоловіків та жінок, які могли вижити і навіть процвітати за мінливих умов капіталізму. Конфлікт між ідеологією індивідуалізму та статево-гендерною системою, який проглядався у його історіях, показував, як це зіткнення ставало причиною нелегких дилем для чоловіків, а для жінок – настільки суперечливих вимог, що імовірність жіночого індивідуалізму ставилась під сумнів [135, 18]. Він представляв подвійні історії своїх протагоністів через взаємодію реалістичного і фантастичного наративів. В його найвідоміших романах «Robinson Crusoe», «Moll Flanders», та «Roxana» Моглен досліджує конструкцію суб'єктів індивідуалізму і взаємозв'язок між нею і розповідною формою.

У романі «Robinson Crusoe» взаємодія реалістичного і фантастичного наративів представляє психологічні і соціальні процеси, що показують відсутність жінки і сім'ї як визначальні чинники самовизначення [135, 20]. Крузо, як і Дефо, досягає фальшивої автономії, яка базується на використанні расових, національних та соціоекономічних «Інших» і включає не стільки пригноблення, як усунення жінок [135, 31].

У романах «Moll Flanders» та «Roxana» Дефо намагався представити жінку-індивідуаліста, еквівалента Крузо. Але коли він приписував їй свої уявлення про соціальну, економічну і психологічну автономію, яка зазвичай асоціювалась із чоловіками, проявилась абсолютна несумісність індивідуалізму і нормативних категорій, через які визначалась жінка. У «Moll Flanders» Дефо приймає ідеологію, за якою жінка прирівнюється до її репродуктивного тіла та емоційних стосунків із дітьми і чоловіком. Він підпорядковує материнство комерційним інтересам своєї героїні і майже стирає її емоційну прив'язаність, позбавляє гендерну категорію її значення [135, 20].

У романі «Roxana» Дефо показує ідеологічні розбіжності, які залишаються частково прихованими у «Moll Flanders». Прагнення Дефо поєднати індивідуалізм і нормативну статево-гендерну систему, як у «Moll

Flanders» та у фіналі «Robinson Crusoe», в «Roxana» є нездійсненими зовсім. Залишивши сім'ю і дітей заради власного становлення, Роксана стає багатою жінкою. Але її матеріальний успіх у реалістичному наративі отримує іншого забарвлення, коли поява її дітей призводить до подальшої оповіді у фантастичному руслі. Роксана розуміє ціну, сплачену за відмову від належної жіночої ролі. У фантастичному наративі, який поєднується із пригодницьким сюжетом, проявляється болюча сторона жіночого індивідуалізму. Трагедія Роксани показує безкомпромісність гендерної ідеології: те, як її сприймають жінки, як вона стає причиною відчуття сорому і вини у тих, хто їй опирається [135, 21].

Із трьох прикладів дослідження індивідуалізму роман «Roxana» формально виваженіший і глибший. На відміну від «Robinson Crusoe», де фантастичний наратив відокремлено від реалістичної пригоди, від «Moll Flanders», де цілковито відсутня внутріпсихічна перспектива, у «Roxana» зустрічаємо складне поєднання реалістичного і фантастичного наративів. Ця узгодженість відображає взаємопроникнення психологічних і соціальних чинників у становленні суб'єкта [135, 21].

Представлення Моль і Крузо посилює опозиції статево-гендерної системи, яким Дефо протистояв, але одночасно їм сприяв. Саме у романі «Roxana» Дефо вперше у літературній традиції Англії досягає повного потенціалу бімодальної форми. Вона дозволяє йому дослідити психологічне значення ідеологічних суперечностей, які представляє реалістичний наратив. Створивши історію жінки-індивідуалістки, у якій демонструється нездійсненність жіночого індивідуалізму, Дефо показує центральний парадокс ідеології, яка сформувала і його життя [135, 22].

Розділення, яке створюється в художній літературі між фактичною відсутністю жінки і її метафоричною присутністю свідчить про напруження, що існує між «обов'язком» тексту притлумити і бажанням розкрити її. Тоді як чоловіча суб'єктивність утворюється через привласнення, субординацію і пригнічення жінки, її існування відбувається за тією ж моделлю [135, 33].

Метафоричне становлення Крузо як творця, людини, що володіє владою і встановлює статевий поділ праці, представляє раціональну маскуліність як противагу фемінним емоціям, що підкоряються чоловічій розсудливості. У романі демонструється, що ілюзія автономії базується на заміні стосунків залежності на стосунки експлуатації [135, 34-35].

Життя Роксани і Моль – аналогів Крузо – Дефо підпорядковує вимогам виключно чоловічого індивідуалізму і позбавляє їх ідеологічного змісту. Він ускладнює і спотворює стереотип жінки і стосунків у сім'ї, чим створює невідповідності, які інтерпретуються як авторська іронія, особливо у випадку із Моль. Такі особливості тексту свідчать, серед інших факторів, про непохитність гендерних категорій у його культурі. Ставлення Дефо до цих жінок нагадує представлення життя респектабельних дам у романах XVIII століття. Хоч статус жінок може бути різним, основи жіночого досвіду залишаються тими самими. Дефо іронізує з приводу залицяння, сімейного життя і шлюбу, але визнає їх цінність і навіть необхідність [135, 35-36].

Моглен наголошує на особливості того, як Дефо представляє індивідуалістів жінок і чоловіків і, звідси, їх рецепцію читачами. Неоднорідність його персонажів нещодавно почала інтерпретуватись як споріднена: відчуття двоякості сприйняття свідчить про спорідненість ранніх і сучасних форм свідомості, ідеології та оповідних форм. Дефо змінив комічне і реалістичне представлення капіталізму на акцент на відчуженості особистості і на її трагічному та фантастичному наслідках [135, 53].

Романи Річардсона «Pamela» і «Clarissa», які критики свого часу намагались поставити в центрі домінуючої традиції формального реалізму, отримали різну оцінку щодо їх впливу на романну традицію. Перший з них, епістолярний роман на основі листів протагоніста, основоположний у традиції побутового реалізму, було визнано ідеологічною вершиною творчості письменника, де мінливі класові стосунки було представлено через зображення стійкої бінаризованої статево-гендерної системи. Боротьба статей отримує своє комічне вирішення у шлюбі. Другий епістолярний роман

бімодального типу складається із листів кількох персонажів, що ускладнює як його структуру, так і рецепцію [135, 58].

Моглен не протиставляє їх, а досліджує роман «Clarissa» у контексті його конкуруючих нарративних модусів і стверджує, що це протистояння відіграло основну роль у розвитку роману. Крім того, вона стверджує, що «Clarissa» є продуктом нової порнографічної вигадки, яку Річарсон репрезентував. На її виникнення мала значний вплив ідеологія індивідуалізму в поєднанні із системою статево-гендерних стосунків. Як показує «Clarissa», у романах реалізму порнографічна вигадка еротизує гендерні відмінності і відповідні владні стосунки, з допомогою яких ці відмінності організуються і проявляються [135, 59].

В інтерактивних нарративах цього роману проявляється те, як культурні вимоги визначають бажання, яке, у свою чергу, їм протистоїть. Фантастичний порнографічний нарратив Річардсона з допомогою крос-гендерної ідентифікації відкриває як письменникові, так і читачеві двояку природу власного «Я» індивіда. У цьому романі, де у першій та останній із трьох умовних секцій домінує реалістична оповідь, фантастичний модус проявляється у другій із них, де розкривається психологічна динаміка стосунків Клариси і Ловласа. Заплутаність тексту виявляється радше у психологічному використанні нарративних модусів і жанрів, ніж у сюжеті, який є досить простим і типовим для того часу [135, 61].

Від початку роману Клариса ностальгічно шукає альтернативу патріархальній сім'ї, і це стає підставою презирства і маніпулювань нею. Вони підслуховують її розмови, читають її листи, підглядають за нею, виправдовують обшук її речей, одягу та її самої. Представлена як об'єкт садистської мізогінії, де проявляється і порнографічна фантазія, Клариса отримує роль жертви. Вона, звична до такого ставлення чоловічої частини суспільства середнього класу, оберігає від такого ставлення інших жінок у своїй сім'ї (матір, сестер, тіток) [135, 64].

Коли справа стосується передачі батькових володінь і статусу, сестри є лише на заваді Джеймсові в цьому проєкті. Для всіх членів своєї сім'ї він виявляється тираном, який схвалює свою поведінку як вияв патріархальної влади, соціоекономічного статусу і сексуальної зрілості. Річардсон представляє ситуацію із Кларисою так, що перед нею постають кілька дилем, що ілюструє протиріччя соціальної літератури, яка вимагає, наприклад, одночасної покори батькові і вірності собі.

Ловлас же є цілком іншим – зворотною стороною Клариси. Він схвалює ті речі, які її непокоять, має бажання викрити соціальне лицемірство, але одночасно користується тими чоловічими привілеями, якими його нагороджує домінуюча ідеологія. Потужна форма його індивідуалізму відповідає його положенню забезпеченого чоловіка зі статусом. Фінансово незалежний, він не потребує, як Джеймс, прагнути до «будівництва» сім'ї. З іншого боку, його основною мрією, як і Крузо, є об'єднати усі свої теперішні і минулі здобутки у собі самому без одружень і виховання дітей [135, 69].

Залежна від нього у своєму статусі після того, як покинула батьківський дім, Клариса намагається відділити свій психічний простір, одночасно залишаючи можливість для об'єднання із Ловласом. Вона не бажає втрачати себе у ньому, адже, він зробить з неї нікчемність. Коли вона перестає помічати його прагнення, його намагання втрачають своє значення, а його самооцінка значно похитується [135, 72].

Роман репрезентує, як боротьба індивіда за незалежність може призвести до гендерно забарвлених і культурно зумовлених стосунків еротичного домінування. У такому виді стосунків чоловічий садизм у відповідь вимагає жіночого мазохізму, але часто як наслідок продукує нарцисизм [135, 72]. Фантастичний наратив проблематизує природу цих ролей, особливо садиста. У такому наративі зображається процес становлення цих ролей і відповідні наслідки. У процесі ставиться під питання стабільність гендерних термінів, а наголошується на сексуальній невизначеності, яка лежить в їх основі.

Реалістичний романний наратив встановлює додаткові способи чоловічого та жіночого самовизначення у відповідь на культурні очікування і вимоги. Для Клариси не існує жіночої моделі незалежності. Найміцніший зв'язок у неї залишається із матір'ю, спогад про яку втілює для неї образ ідеальної жінки. Вона також визначає себе через жертвність, щоб бути гідною цієї ідеалізованої з дитинства жіночої ролі [135, 72].

Ловлас, з одного боку, бажає прихилитись до ніг «своєї богині», «ангела», але він є абсолютним жінконеадекватником, який сумнівається, чи є «душа в особі, створеній... лише для тимчасових цілей». Його невизначеність перетворюється на лють, яку він або повинен вилити на інших, або звернути на себе. І оскільки він переконаний, що впевнитись у власній силі можливо лише, завдаючи болю іншим, у листуванні із Белфордом він визнає: «Ми розпочинаємо із пташок, будучи хлопцями, а коли стаємо чоловіками переходимо на жінок, і обидва, напевно, послідовно переживаємо свою пустотливу бездушність» [135, 73]. Він визнає, що дівчина, все-таки, є для нього центром тяжіння, і його сердечні секрети викриваються з допомогою різних наративних форм.

Коли ці таємниці представлено у реалістичному модусі, вони стосуються гетеросексуального кохання і шлюбу, де відмінності натуралізуються, а соціальні норми проявляються іноді катастрофічно. У фантастичному – замість вивчення взаємозв'язку суб'єкта із іншими представлено магію бажання і складно заплутані стосунки «Я» із самим собою. Коли Ловлас захоплений, з одного боку, Кларисою – тим, чого вона хоче і ким як жінка вона насправді є – з іншого – його хвилюють питання таємниць статевої відмінності, адже Клариса здається такою недосяжною.

На рівні реалізму, Ловлас сприймає як належне опозиційну гендерну структуру, за якою жінок у суспільстві за часів Річардсона трактували як цілковито відмінних від чоловіків і аномальних у своїй сексуальній природі. І тому, що жіноче бажання було відокремленим від біологічної функції, пристойних жінок визначали за їх материнством, а сексуальна пристрасть

розглядалась як відхилення, розходження, яке проявлялось як у ставленні чоловіків до жінок, так і жінок самих до себе [135, 74].

Для того, щоб відрізнити потенційних дружин від повій, чоловікам доводилось розшифровувати знаки із минулого і майбутнього: в обізнаності жінки, в її задоволеннях, в її тілі та розумі. І постійно те, що вони «читали» ставало проекцією їх бажань і страхів. Саме тому Клариса є для Ловласа (як і для Річардсона) причиною його власної невизначеності. З одного боку, він бажає, щоб вона була «жінкою-ангелом», чистою, непорочною, без бажання – матір'ю без статі, яка як втілення іншого, утверджуватиме його чоловічу природу, одночасно позбавляючи його об'єкта сексуального потягу. З іншого – він бажає, щоб вона була цим об'єктом для нього, підвладною як його жорсткому контролю, так і еротичному вивченню [135, 74].

Через Ловеласа Річардсон показує, як стирання сексуальності з визначення жінки на рівні реалізму продукує увагу до сексуальності матері на рівні фантастичному. У Ловласі порнографічні фантазії повторюють внутрішню боротьбу, де присутні всі відтінки бажання і гніву, що спрямовуються на реальний світ еротичного домінування [135].

2.3. Гендер і Вікторіанська наратологія (Елізабет Ленгленд)

Елізабет Ленгленд – фахівець з вікторіанської літератури, фемінізму та гендерної теорії, культурних студій, теорії роману – професор Арізонського державного університету, автор (або редактор) восьми книг та численних статей. Тонкий взаємозв'язок між гендером у літературних творах та у культурі Вікторіанської доби Елізабет Ленгленд досліджує у монографії «Telling tales: gender and narrative form in Victorian literature and culture» (2002). Використовуючи засоби теорії нарації, авторка вивчає особливості репрезентації жінок та їх досвіду. У дослідженні вікторіанських наративів вона зосереджується на гендері як категорії для аналізу на противагу акцентів на жінках чи «жінці». Така увага до гендеру як до об'єкта феміністської критики у літературі, за словами Елейн Шоволтер, «повністю

відкриває сферу тексту, проблематизує домінанту та спрямовує феміністську критику від периферії до центру» [156, 184; 125, xv]. Мета її дослідження – з'ясувати, як сприймають жінки-письменниці теми і структуру наративу чоловіків-письменників. Таке дослідження проводиться разом із детальним аналізом романів Шарлоти Бронте «Shirley», Анни Бронте «The Tenant of Wildfell Hall» Уілкі Колінз «Woman in White» та Мері Елізабет Бредон «Lady Audley's secret». Аспекти взаємозв'язку та їхній можливий вплив на загальноприйнятий канон вона вивчає при інтертекстуальному співставленні романів «Warden» Ентоні Тролопа та «Phoebe Junior» Маргарет Оліфант. Важливими питаннями, що піднімаються у роботі, є зв'язок між літературною формою та формою-в-культурі та, як наслідок, між гендером і класом у Вікторіанській Англії.

Ленгленд розробляє теорію стратегічної інтертекстуальності, за допомогою якої не лише підкреслюються характеристики присутності жінки у творі, але і задіюється її трансформативний потенціал, у чому і є основна дія гендеру в тексті. Тому наративні форми потрібно аналізувати як такі, що пов'язані із добою, класом, сексуальною орієнтацією, расовими та етнічними особливостями авторів та реципієнтів [125, 18]. Тут досліджуються наративні особливості трансгресії, що оприявнюються в таких творах, як «Sarrasine» Оноре де Бальзака, «Wuthering Heights» Емелі Бронте, «Frankenstein» Мері Шеллі, «Heart of Darkness» Джозефа Конрада та «The Tenant of Wildfell Hall» Енн Бронте) не менше двох фокалізаторів, використання антитези як засобу утворення значення.

Поняття жіночого голосу та жіночого бажання у Вікторіанській Англії були оксюморонами парадоксизмами (в термінології Ролана Барта), сполученням двох протилежних термінів. Таким чином, пригноблена точка зору жінки не мала голосу, емоцій, бажання, вона була периферією чоловічого, функцією, яку Барт називає символічним кодом. Ленгленд розглядає трансгресивні можливості, закладені у самому символічному коді, та досліджує наративи всередині наративу.

Аналізуючи місце жінок у приватній та публічній сферах, авторка робить справедливий висновок про значний вплив класу на трактування гендеру. Крім того, тут вивчається гендерна природа приватного та публічного, та припускається, що приватний простір належав і контролювався жінками середнього класу. Головне не в тому, щоб визнати, що вплив і значення досвіду є різними залежно від гендеру, а в усвідомленні, що нейтральний, на перший погляд, контекст особистого соціокультурного досвіду є завжди гендерно забарвленим: місце проживання, цінності чи національність – всі ці абстрактні поняття передаються після заломлення через призму гендеру.

Розквіт гендерних студій відкрив простір для критичного аналізу не лише у вимірах літературознавства, а й у соціологічному та психологічному виявах. Орієнтуючись на маскуліність як на перемінну, а не як на щось головне та нормативне, гендерні студії ініціювали більш проникливе феміністське бачення текстів. Ленгленд проводить свій наратологічний аналіз, розглядаючи твори через призму «маскулінного» як культурного конструкту, рівного «фемінному».

Те, що гендер має певний вплив на наративи, було визнано відомими науковцями досить давно, принаймні, від часу зародження феміністської критики. Інтерес до того, як на певний твір впливає жіноче ім'я його автора, до пошуку у творі ознак жіночої свідомості спричинив вивчення значно ширших наративів – національності, естетичних цінностей та інших – тих, які визначали Вікторіанську культуру. На противагу історіям, які лежать в основі окремих романів, як «Shirley» Шарлотти Бронте, чи «Tenant of Wildfell Hall» Анни Бронте, ці наративи є досить нечіткими. А прочитання цих текстів через призму гендеру дозволяє побачити захоплюючі сторони Вікторіанської доби.

Літературні наративи заслуговують на особливу увагу через їхню репрезентативну точність і наповненість. Їхня мова наділена яскравішими конотаціями, аніж мова історичних, соціологічних, політичних та

економічних джерел. Різниця між літературними і нелітературними текстами вказує також на їх цінність. Дослідження того, чому один текст мав перевагу над іншими, призвело до вивчення того, як література відображає і, одночасно, впливає на культуру.

Поступово стало очевидним, що поетика романів глибоко пов'язана із їхньою політикою. Тобто те, як щось представлено, – із тим, *що* представлено і *чому*. У дослідженні Вікторіанських наративів авторка зосереджується на гендері як категорії для аналізу на противагу акцентів на жінках чи «жінці». Така увага до гендеру як до об'єкта феміністської критики у літературі, за словами Елейн Шоволтер, «повністю відкриває сферу тексту, проблематизує домінанту та спрямовує феміністську критику від периферії до центру» [156, xv].

Зосередимось спершу на аналізі наративних стратегій Шарлотти Бронте, які розглядає Елізабет Ленгленд. Авторка наполягає, що суттєвий вплив на формування наративних моделей у Бронте справив Теккерей. Інтертекстуальна схожість між «Vanity Fair» Теккерей та «Shirley» Шарлотти Бронте дала критикам підстави досліджувати не лише вплив першого на творчість Бронте, а й приділити увагу дії гендерної суб'єктивності, коли двоє авторів – жінка і чоловік, оперують встановленими літературними нормами. Ленгленд прочитує «Shirley» не як переписування «Vanity Fair», а як певний перетин дискурсів у зв'язку із їх культурою та політичними і соціальними цінностями.

Теорії Бахтіна, Крістєвої, Фуко, Барта та Ірігаре надають перспективи для гендерного прочитання «Shirley» Бронте, як у зв'язку із «Vanity Fair», так як і поетику жіночої літератури взагалі. Хоча поняття мозаїки, діалогу, дискурсу, запозичення та імітації є спорідненими, їх не варто ототожнювати, адже завдяки їм забезпечуються різний кут бачення інтертекстуальності, зокрема у «Shirley». Ленгленд модифікує поняття «політична інтертекстуальність», запропоноване Ненсі Міллер, змінює його на поняття

«стратегічна інтертекстуальність», яке включає в себе політику авторства і його трансформативний потенціал [125, 5].

Хоча наратори обидвох творів висловлюють співчуття долі жінки, Теккерей представляє жіноче здалека, часто з перспективи чоловіка у ролі як мовця, так і адресата мовлення. Його тон викриває іронію людини, яка сама користується згодою жінки «бути рабинею в домі» [125, 7]. Бронте акцентує на жіночому досвіді, до того ж, з жіночої перспективи. Її наратор стоїть осторонь від адресата – найчастіше самозадоволеного прибічника патріархату.

Роман без героя («Vanity Fair») Теккерей побудовано на протиріччях між реалістичною розповіддю та законами романсу як жанру. Його діалогічний підхід став корисним для Бронте, яка використала це напруження між реалізмом і романтизмом у «Shirley». Вона спершу подала реалізм і романтизм в патріархальному варіанті, тоді запропонувала альтернативне феміністське прочитання, де патріархальна і феміністська реальність перебувають у боротьбі і не піддаються асиміляції, заперечуючи значимість одна одної [125, 9].

Ленгленд доречно наголошує на різниці між патріархальною і феміністською реальністю, перш за все з перспективи цінностей, не обов'язково пов'язаних із індивідуальним досвідом. Бронте посилює діалектичне напруження свого роману, представляючи клас як важливу категорію на рівні із гендером. Коли Бронте представляє, як приналежність до певного класу може впливати на особистий досвід, вона показує, що гендер – категорія незворотна, тобто жінки залишаються у полоні суперечностей свого світу [125].

Бронте постійно представляє діалектичні протиріччя – хазяїн/слуга, багатий/бідний, аристократ/селянин, чоловік/жінка – для того, щоб конкретизувати діалектику реальність/романтика. Лише поставивши самі основи реальності під сумнів, вона може задати інший контекст бачення. Патріархальна реальність, як це визначає наратор Бронте, визначає долю

жінки у статусі приниженої і залежної. Прийняти реальність означає прийняти обмеження і порожнечу. Бронте вдається дати читачеві відчуття тягар соціальних умовностей: так Керолайн змушена мовчати, коли бачить залищання Роберта до Ширлі. Оповідач, який викриває реальність, показує її фальшивість і приймає ту, яку патріархальний устрій відкинув як романтичну. Так вона стає феміністською реальністю [125].

Бронте може висміювати патріархальну реальність, викривати її дійсні цілі, а також таємну і фатальну романтику, може деконструювати принципи ієрархії з метою їх відповідності іншій, досконалішій реальності, але вона також відтворює все це у романі, коли Ширлі підкорюється Луї, коли наполягає, щоб хазяїном був він. Феміністське і патріархальне бачення не поєднуються. Напруга між ними стає синтезуючою силою сюжету роману, найвищою єдністю, за Бахтіним. Деконструкція романтики і реальності у романі вимагає фіналу, в якому прочитуються як успіх, так і поразка, як романтика, так і реальність, фіналу, який розсудить його численні голоси, фіналу, який кине виклик вдумливому читачу, який у творі шукає єдиної моралі [125, 16].

Питання ідеології стосуються також ідеалізованого образу жінки у Вікторіанській Англії, Ангела в домі. У дискурсі дев'ятнадцятого століття дім став сферою, яка ототожнювалась із жінкою. Образ дому як пристанища від жорстокої реальності приховував своєрідну роль тюрми для жінки. Як Текерей, так і Бронте зображають такий контроль як тілесне покарання. Теккерей показує його відкрито, Бронте підхоплює його ідею і розширює її історичні вияви, критикуючи інституціоналізацію життя жінок і те, як норми, ідеологія стають гамівною сорочкою чи тюрмою. Таким чином, у «Shirley» шлюб для жінки є своєрідною труною чи камерою тортур [125, 17].

Щоб продемонструвати глибину зображуваного у Бронте, Ленгленд доречно звертається до праці Фуко «Наглядати і карати», де обговорюється виникнення стандартів поведінки наприкінці XVIII – на початку XIX століття [125, 18]. Бронте в «Shirley» представляє дисциплінуючу дію норм у житті

жінки. Будинок і домашня рутинна були сферою, з допомогою якої насаджувалась надзвичайно деструктивна для жінок соціальна ідеологія. Одним із її принципів, які відзначає Фуко, була сувора ізоляція, якій була підпорядкована архітектура будинків, де приналежність кімнат була чітко розділена. Іншим принципом, обов'язковим для регуляторного впливу тюрми, який формулює Фуко, була робота. У «Shirley», як це відзначає Ленгленд, таким дисциплінуючим заняттям було шиття [125]. Іншим заняттям, якому було присвячено багато часу життя жінки, були щоденні відвідування – гості могли прийти у будь-який момент. Завдяки цим ритуалам «ув'язнені» були під постійним, непомітним але всевидючим наглядом. Це означало, що вони мали завжди бути готовими до регулятивного погляду суспільства [125, 19].

Зазвичай похмурі картини такого проведення часу Керолайн Хелстон у романі свідчать про значну владу норм у житті жінки. Метафора Теккерера про ув'язнення Амелії як жіночу долю у Бронте розвивається як дослідження зв'язку і паралелей між двома, на перший погляд різними, дискурсивними утвореннями: домашнім і тюремним [125, 21].

Ленгленд поступово переходить від теорії Фуко до теорії Барта, змінюючи кут розгляду інтертекстуальності. «Старий текст культури», як вона справедливо зауважує, змінюється у Бронте, як сталось із «крадіжкою» Вікторіанського тропу сліз – яскравої ознаки жіночності. Вона приймає метонімічні асоціації сліз як ознаки ландшафту, природи, долі. В такому випадку деструктивні сили природи, долі прочитуються як накликані жінкою, як наслідок її внутрішнього гніву за зовнішньою покірністю у побуті [125].

Іронія Теккерера показує його схвалення цього жіночого тропу. Від початку до завершення історія Амелії облита сльозами. Бекі Шарп, протилежність Амелії, у хвилину горя сидить «in the midst of her miserable ruins with clasped hands and dry eyes» (посеред свого нещастя із затиснутими руками і сухими очима). Наративний підтекст її «сухих очей» говорить про її

нову появу у тексті, як чарівної, хоч і віроломної «сирени». Негативне трактування Теккересом означення «сухі очі» тримає жінку у полоні поняття «сльози» [125, 22]. Бронте ж, навпаки, досліджує те, що у Теккерера у представленні Амелії замовчується – те, як сльози представляють жінку в культурі, де їй прийнято страждати. Наратор у «Shirley» забороняє жінкам підкорятись усталеній думці – сухі очі повинні означати силу: «...The squeezed scorpion will die, and you will have learned the great lesson how to endure without a sob» (Роздавлений скорпіон помре, а ти вивчиш великий урок, як витримати без ридань.) [125, 23]

Захоплення Бронте творчістю Теккерера співіснує із критикою його поглядів. Зображаючи жіноче, стилізуючи і пародіюючи стереотипи і норми – що є рекомендованою тактикою Ірігаре, – у Бронте стає стратегією. Її перегляд традиційного сюжету про одруження свідчить про пародіювання не лише Теккерера, а й загальних ознак роману. Хоча вона не змінила сюжетів, де життя жінки має бути визначеним наперед, вона змінила сприйняття її життя. У Теккерера, коли дівчата їдуть з дому, їхній шлях до успіху має завершитись шлюбом. Коли Бронте зображає життя жінок, помітно, що вона починає розхитувати патріархальну ідеологію, пародіюючи її, адже дає зрозуміти, що шлюб не є вирішенням проблеми. Він – лише вправно одягнена маска [125, 27].

Ленгленд наголошує, що вплив і пародія динамічно переплетені із культурними цінностями, які наповнюють кожен літературний твір. Ця полеміка слова зі словом, тексту із текстом утворює продуктивну суперечку, яка дестабілізує самі основи значення. Вона дослідила глибокий трансформативний, вплив гендеру на наративи, про який стверджувала Робін Уорхол у праці «Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies» [165]. Тобто, при аналізі нас має цікавити «гендер не лише автора, наратора, читача чи їх взаємодія» але і те, як вони пов'язані із «добою, класом, гендером, расовими і етнічними характеристиками творця

тексту і його аудиторії, що, у свою чергу, визначає місце гендеру в культурі» [125, 29].

Тепер поглянемо, як Ленгленд аналізує наративну трансгресію у Анни Бронте. Творчість сестри, Анни Бронте, свідчить про її критичне ставлення до романтизму Шарлоти. Хоча її твір «The Tenant of Wildfell Hall» так само, як і «Jane Eyre» є історією про роман юної дівчини та старшого чоловіка, Анна представляє свою героїню Гелен багатую, красивою і відомою на противагу Джейн Ейр. Для Гелен шлюб є початком розквіту, для Джейн – він означає завершення. Такий контраст показує основну ідею Анни: жінка не зможе змінити зрілого чоловіка, навіть маючи всі переваги у житті, а якщо вона із нижчим положенням у суспільстві, її шанси нікчемні [125, 31].

Анна не поділяє романтизму, яким Шарлотта захоплює свого читача. Вона вносить значні зміни у розуміння складових поняття мужність, що підкреслюється наративною структурою «The Tenant of Wildfell Halls». Радикальна і неприйнятна тема – втеча жінки від свого жорстокого чоловіка – шокувала тогочасного читача, але її дещо нейтралізує форма, яка підтверджує патріархальний status quo чоловічого верховенства, жіночу покору і залежність – історія жінки включена і контролюється авторитетним наративом чоловіка. Представлення її версії подій залежить від його репрезентації [125].

Для успішного аналізу трансгресивної природи наративної заміни в романі Ленгленд справедливо відкидає поняття включеного наративу, що вже за визначенням передбачає наявність «першого» і «останнього». За Бартом вона пропонує розглядати наратив як обмін – наратив всередині наративу не у ролі ієрархічних чи окремих складових, а як таких, що взаємодіють [125, 34]. Такий наративний обмін, за її висновками, характерний для трансгресивних історій Вікторіанської доби (наприклад, «Sarrasine» Бальзака, «Wuthering Heights» Емілі Бронте, «Frankenstein» Мері Шеллі чи «Heart of Darkness» Джозефа Конрада) [125, 34].

Завдяки такому підходу, який Ленгленд розцінює як наративну іновацію, з'являється можливість озвучити жіноче бажання. Поняття жіночого голосу та жіночого бажання у Вікторіанській Англії були оксюморонами, за термінологією Барта, парадоксизмами, сполученням двох протилежних слів. У патріархальному дискурсі терміни чоловіче/жіноче, бажання/задоволення, мова/мовчання трактувались як антоніми. Таким чином, пригноблена точка зору жінки не мала голосу, емоцій, бажання, вона була периферією чоловічого, функцією, яку Барт називає символічним кодом. Ленгленд розглядає трансгресивні можливості, закладені у самому символічному коді, та досліджує наративи всередині наративу як метод порівняння значень і акцентів твору [125, 34].

У «Tenant of Wildfell Hall» Бронте використовує трансгресивні можливості наративного обміну і символічного коду, щоб представити проступок чи падіння героїні як її тріумф. Її історія, розказана у межах наративу Гілберта, який, у свою чергу, розповідає її Хелфорду, є частиною щоденника Гелен. Джордж Мур, прихильник таланту Бронте, в одному з листів радить Бронте не дозволяти її героїні віддавати щоденник молодому фемеру, а розповісти все особисто, щоб зберегти атмосферу пристрасної і справжньої любовної історії [125, 35]. Ця різниця у способі обміну (розповідь проти написаного) ставить питання, яке Барт не розглядає – питання іншого значення обміну: її історія за його відданість. Ленгленд, однак, не погоджується, що метою Бронте було розповісти історію кохання чоловіка і жінки. Вона вважає, що це – обмін на право відновити свою репутацію, покарати свого першого чоловіка і одружитись із тим, хто заслуговує на її прихильність [125, 36].

Визначити суть Гелен Грем досить важко – її благородна поява і відданість релігії поєднуються із її словами, про те, що їй не потрібні «ті речі, про які повинна знати кожна пристойна жінка» [125, 36]. І хоча її манери видаються благородними, вона «повністю зневажає звичні ритуали культурного життя» [125]. Одразу стає зрозуміло, що Бронте не представляє

традиційну сімейну картину, тобто історію жінки, яка готує себе для того, щоб стати бажаним об'єктом для відповідного чоловіка. Історія будується навколо невизначеної ролі вдови/дружини, і чоловіка, який вписує себе у наратив як такий, що рятується від кохання до небезпечної і незрозумілої жінки.

Представлення Гелен Грем як об'єкта розповіді Гілберта, а не як суб'єкта її власної нарації демонструє тематичне осердя тексту: об'єктивація і маргіналізація жінки у патріархальній культурі. Перспектива розповіді Гілберта, однак, є обмеженою і не надає повної відповіді на питання, які породжує герменевтичний код тексту. З цього погляду голос Гелен стає авторитетнішим в оповіді і подавляє численні голоси в тексті [125, 39].

Трансгресивні наративи часто залежать від наративного обміну. Коли фокалізатор подій стикається із загадкою, відповідь на неї часто залежить від нової точки зору, фокусу – нового наратора чи фокалізатора. У «The Tenant of Wildfell Hall», як це визначає Ленгленд, один оповідач є фокалізатором обидвох наративів, а це протистояння призводить до сплутування внутрішнього із зовнішнім, першочергового із другорядним, суб'єкта і об'єкта. Історія Гелен, включена у Гілбертову, може здаватись його частиною, але, надаючи відповіді на багато запитань, вона виявляється головною. Переписана героїнею історія Гілберта повністю відповідає певному герменевтичному зразку [125, 39].

Розповідь Гелен повністю зосереджується на парадоксах жіночого бажання, яке вона повинна приховувати. Коли Хантінгдон читає її щоденник, Гелен усвідомлює: «він мене зневажає, адже знає, що я його кохаю» [125, 40]. Спершу це бажання стає невидимою енергією, а потім змінюється на духовну потребу. У літературі Вікторіанського періоду недозволене фізичне бажання жінки часто кодується як духовне (один із таких прикладів – Джейн Ейр, яка має допомагати і захищати Рочестера). Анна Бронте дозволяє своїй героїні говорити про її приховані бажання: «Я із радістю пожертвую своїм щастям, якщо це допоможе, щоб щасливим був він» [125]. Коли ж силу її любові

спрямовано на ненависть, бажання врятувати змінюється на прагнення покарати: «Я ненавиджу його вдсятеро сильніше за те, що він так вчинив» [125, 41]. Пояснити процес допомагає той таки символічний код Барта, який представляє значення через неминучу антитезу, яка є складовою трансгресії. Для забезпечення таких умов Бронте використовує опозиції кохання/ненависть, спасіння/покарання, святий/грішник, чоловік/жінка.

Бронте дещо модифікує традиційний фінал Вікторіанських жіночих романів. Смерть Хантінгдона дозволяє стабілізувати поведінку Гелен, одночасно погішуючи її стосунки із Гілбертом. Класова нерівність витісняє гендерну ієрархію: він стає покірним і тихим, вирішує почекати кілька місяців і тоді «відіслати їй листа зі скромним нагадуванням про її колишню обіцянку написати йому» [125, 44]. У наступних сценах вона є фокалізатором подій, її бажання домінують, він підкоряється їм, він є об'єктом її бажань.

Оскільки вираження жіночого бажання залежить від трансгресії і обміну, стабілізація оповіді у фіналі одночасно блокує простір для цього вираження. Тому Бронте дестабілізує завершення, акцентуючи на обміні: пропозиція Гілберта приїхати з міста в замську атмосферу дозволяє «залишити можливість для трансгресії, тим самим залишаючи відкритим простір для жіночого бажання» [125, 45].

Загалом Ленгленд досягла своєї мети, поглибивши розуміння того, як дві письменниці – обидві жінки і обидві виховані в однакових умовах як сестри можуть представляти гендер у наративах і в культурі по-різному.

Та не лише жінки відчували і обговорювали тягар, покладений на них культурою. Авторка досліджує «Jude the Obscure» Томаса Гарді, щоб виявити вплив змін у розумінні жіночності на поняття «маскулінність». Гарді представляє боротьбу Джуда із класовою і гендерною самоідентифікацією, яку йому пропонує культура. У романі ця проблема ідентифікації виявляється через його діалоги із двоюрідною сестрою С'ю Брайдхед, її роль у становленні його маскулінності, її як каталізатора у різкій критиці гендерної і класової парадигми. С'ю як персонажа представлено цілковито із

перспективи Джуда. Ленгленд стверджує, що стосунки із С'ю для Джуда є засобом самореалізації. У зв'язку із кузиною він шукає альтернативу нелегкому становленню його маскулінності, визначеному культурою [125, 47].

М. Бахтін пропонує корисну для авторки діалогічну модель стосунків індивіда зі світом, боротьби між авторитетним зовнішнім і переконливим внутрішнім світом, які взаємодіють в історичному і культурному становленні суб'єкта [125, 48]. Тереза де Лауретіс пояснює: «Я» та ідентифікацію завжди сприймають і розуміють у контексті певних дискурсивних форм. Тому свідомість ніколи не є фіксованою, не є постійною, адже межі дискурсу змінюються разом із історичними умовами» [125, 49]. Ця теорія дозволяє пояснити, чому Джуд спочатку приймає, а тоді відкидає релігійний, політичний, сексуальний та моральний дискурси своєї культури – авторитетне слово батька, дорослих, вчителів. Він сприймає С'ю як заборону культури. Як їх альтернатива вона втілює його внутрішній голос: «Ти так подібна на мене в душі» [125, 53].

Арабела користується лицарським ставленням Джуда до безпорадних і слабких жінок і обманом про свою вагітність примушує його одружитись. Коли він переконується у тому, що така поведінка є надто наївною, він вирішує зустрітись із С'ю: «Бажання бути із С'ю Брайдхед тепер було сильнішим, ніж будь-які думки про наслідки» [125, 54].

Джуд ідеалізує С'ю, а коли відчуває, що розривається між культурними нормами маскулінності і внутрішніми прагненнями, наполягає на близьких стосунках із нею. Це стає кульмінацією роману і самоідентифікації Джуда. Він визначає, що природа чоловіка – у здійсненні своїх бажань. Одним із них є повернення у Крістмінстер – його *alma mater*, яке він здійснює згодом. Цим поверненням він дає зрозуміти що надає перевагу життю вільної людини, тоді коли С'ю несе весь тягар домашньої рутини і піклується про дітей. Розгортання подій дозволяє трактувати повернення до Крістмінстеру як відмову від С'ю і дітей. У такому розвитку сюжету її позбавлено будь-якої

значущої ролі у тексті, крім підтвердження гендерного стереотипу про те, що скромна ображена жінка приймає свою жертвну деградацію як належне. Коментарі роману дають зрозуміти, що функція С'ю як бажаної, як такої, присутність якої руйнувала для Джуда всі соціальні умови маскулінності, вичерпалась [125, 61].

Томас Гарді показує маскулінність як культурне і класове утворення, яке обмежує індивідів, навіть якщо надає йому якогось нового значення. Повернення Джуда до Крістмінстеру дає зрозуміти, що протистояти культурі, що домінує у суспільстві, неможливо. Сучасне розуміння суб'єкта і основ суб'єктивності дозволяє Гарді поставити під сумнів соціальну основу гендерних парадигм і часто суперечливий вплив класу на них [125, 62].

Наративні трансформації Вікторіанського роману Ленгленд детально простежує і на прикладі творів Уїлкі Колінз і Мері Елізабет Бредон. Авторка досліджує, як абстрактні явища (наприклад, такі, як простір) теж є гендерно забарвленими. Тобто, що простір визначається як гендером, так і класом – є політичним і соціальним утворенням. Ленгленд досліджує паралелі між відгородженням земель XVIII - XIX століть і відокремленням людей як свідченням соціального порядку, відображеним в описах будинків, що передбачалось їх архітектурою. Практика відгородження ставила жінок верхівки середнього класу у неоднозначне становище: з одного боку – їм надавались певні класові і гендерні привілеї, з іншого – як символи цих привілеїв вони були обмежені їх умовностями.

У романах Уїлкі Колінза («The Woman in White») і Мері Елізабет Бредон («Lady Audley's Secret») яскраво зображено темну сторону такого устрою, діалектику між свободою і відокремленням, яке визначало життя жінок верхівки середнього класу. Бредон запозичує в Колінза ключові елементи сюжету і перепрочитує його роман, щоб змінити акценти і наголосити на тривожній подібності між домом і божевільнею, показати зв'язок між ідеальною жінкою середнього класу і дитячістю, яка асоціюється, з одного боку, із асексуальністю і, з іншого, – з божевіллям [125, 65].

Колінз обіграє подвійне значення слова «asylum» (притулок, божевільня), спочатку представляючи ідилію пристанища в замському будиночку як «основу ідею життя» італійського друга Гартрайта. Останній згодом зустрічає жінку в білому, яка, як йому повідомили, втекла з asylum – божевільні. Це слово тепер асоціюється із пристанищем, але для тих, хто є загрозою для інших [125, 65]. Коли Лора виходить заміж, її роль дружини не особливо відрізняється від ролі ув'язненої, дім для неї є і порятунком, і в'язницею. Але Колінз на такому зв'язку не наголошує [125, 66]. Бредон, навпаки, акцентує на ньому, представляючи невловимі паралелі між замським будинком і божевільнею.

Обгородження у дев'ятнадцятому столітті, яке було частиною соціополітичної панорами Британії, свідчило про статки і владу, як зазначає Раймонд Вільямс у «The Country and the City» [125, 67]. Жінки у цьому відігравали ключову роль. Стати господинею у великому маєтку було мрією багатьох, але жінка в цій ролі повинна була відповідати соціальним очікуванням, які яскраво представлено у романі Бредон. Суттєвою складовою образу сім'ї було її злагоджене життя. Вона знаходилась під постійним «наглядом» завдяки традиції щоденних відвідувань. Етикет передбачав щоденні ранкові відвідування, післяобідні чаювання та вечери [125, 68]. У романі Бредон «Lady Audley's Secret» приватну територію леді Одлі важко назвати такою – навіть її особисті речі стають відкритими, адже, за етикетом, вона повинна впустити у свою кімнату кожного відвідувача. Жодні секретні замки чи шухляди не захищають від постійного і обов'язкового соціального контролю [125, 71].

В обидвох романах закриті і, водночас, під постійним контролем життя Лори та леді Одлі дозволяє пов'язати його із їх дитячістю. Класовий контроль вимагає представлення їх асексуального чи сексуально незрілого тіла. Жінка-дитина не має що приховувати. Поведінка Лори, наприклад, говорить про те, що сприймати її як об'єкт сексуального інтересу Гартрайтові заборонено. Вона існує як втілення ідеалу, рішення Вальтера сприймати її як

спадкоємицю говорить про те, що вона є втіленням радше його класових амбіцій, аніж його сексуальних бажань [125, 73].

Секрет леді Одлі пов'язаний із її неприйнятною поведінкою – вона має кількох чоловіків, є вбивцею та палійкою – фактично приховує від світу схильність до божевілля, успадковану від матері. А якщо вона насправді має що приховувати від світу, тоді її «помітність» стає вадою, а не пристойною рисою, і її необхідно усунути з очей суспільства [125, 75]. Бредон вдалося зобразити невидиму подібність між замиським маєтком і божевільною, показати, що примусова видимість жінки, тобто позбавлення її сфери приватності, є ознакою класової системи, за якою її інакшість розцінюється як божевілля, за яке її необхідно «поховати живцем» [125, 76].

Феміністські критики трактували питання влаштування і гендерного поділу простору з точки зору окремих сфер, які розвивались в час Індустріальної революції: приватна сфера дому, яку пов'язували з жінкою, і суспільна сфера роботи, яку пов'язували з чоловіком. Присутність жінки в обидвох сферах зіграла значну роль у перетворенні приватного простору на публічний. Тобто, у Вікторіанську добу жінкам, які працювали, не залишалось жодного особистого простору, де можливо було б відчутися вільною [125, 79]. Так, за законом 1860 року жінок нижчого класу можна було примусово піддати гінекологічному огляду через можливий ризик розповсюдження венеричних хвороб. Тобто до приватної території тіла жінки доступ міг бути відкритим лише за те, що вона з'являлась на вулицях, і її з готовністю могли визнати повією. Таке порушення приватного простору стало наслідком того що жіночим простором визнавався лише дім [125, 80].

Іншу риторичну поділу простору у Вікторіанську добу, яку досліджує Ленгленд, представляли робітні доми, як порятунком для нижчого класу населення. Та вони, відділяючи чоловіка від дружини, дитину від батьків, були теж радше тюрмою, ніж пристанищем. Книга Кетлін Вудвард «*Jipping Street: A Childhood in the London Slums*» представляє дитинство авторки у 1880-х. Відвідувачам дозволялось приходити лишу по неділях, але

«нескінченні дні роботи і довгі ночі у домі, монотонність життя у ньому» сплутували час, і неможливо було визначити пору року, не говорячи навіть про день тижня. Часова дезорієнтація доповнювалась просторовою [125, 83]. Призначення приватного і публічного простору у Вікторіанській Англії, їх вплив на жінок нижчого класу були спрямовані на розвиток і збереження системи традиційної ієрархії. Жінки, які працювали, володіли незначним, якщо будь-яким, правом там, де жили, не маючи його навіть на власне тіло [125, 90].

Наступні питання, які досліджує Ленгленд у своїй праці, стосуються створення культурного капіталу і того, як гендер впливає на оцінювання його художньої вартості і, таким чином, визначаючи долю жінок-письменниць. «Теорія літературної вартості» зробила стандартом визначення цінності зрозумілість. Аргумент Гернштайн Сміт, що «...найважливішим для визначення вартості твору є взаємозв'язок між систематизацією буття і функціями, які вона має виконувати» [125, 94] дозволив феміністським критикам поставити чітке питання: «Цінний для кого?», «Цінний у якому контексті і за яких обставин?»

У працях соціологів П'єра Борд'є та Джона Гілорі досліджуються питання естетичної цінності об'єктів творчості і критеріїв для її визначення. Гілорі зауважує, що головне не у тому, щоб позбутись оцінювання, а в тому, щоб змінити цю практику. Для нього ця зміна це – уніфікований доступ. Для Борд'є практика естетики завжди акцентує на відокремленому, особливому, відстороненому. Як приклад він наводить творчість Вірджинії Вулф, що стоїть біля основ феміністської теорії та є видатною представницею жіночого контр-канону. На думку Гілорі, сучасні зміни у нормах значно залежали від політики ідентифікації. Тобто, гендер чи раса були центральним критерієм для зарахування до встановленого контр-канону

Борд'є описує вагомий взаємозв'язок, з одного боку, між естетичними і, з іншого, соціальними, політичними та економічними цінностями. Таким чином, Ленгленд приймає його міркування за основу для створення нового

погляду на письменників Вікторіанської доби, як жінок, так і чоловіків. Вона досліджує «неканонічну» письменницю Маргарет Оліфант у порівнянні із визнаними Ентоні Тролопом і Джордж Еліот, щоб виявити різні економічні і соціальні рівні, присутні у їхніх романах, і прослідкувати паралелі між життям різного гатунку і естетичними вподобаннями представників різних соціальних верств.

Так, у «Middlemarch» Джордж Еліот яскраво представляє невиразне життя жінок, мінімалізує жіночу роль у керуванні господарством, що вимагає проникливості, кмітливості і фінансової компетентності. Доротей Брук відчуває лише нудьгу у своєму безглуздому і банальному житті. Відповідно, Джордж Еліот не представляє жінок як класових менеджерів, на відміну від Маргарет Оліфант. Героїні Еліот страждають від соціальних обмежень, в Оліфант вони беруться до керівництва місцевою громадою. Перші – занадто добрі та ідеалізовані у своїй жертовності і самовідреченні, тоді як читачі романів Оліфант називають її героїнь «неприємними», «черствими» за те, що ті вигадують способи, як здобути владу і зневажають романтичне кохання, яке перешкоджає вигідним і прибутковим шлюбом [125, 99].

Еліот підкреслює безпорадність жінки в патріархальній системі, тобто представлення класу і гендеру є дискурсами, які доповнюють один одного. Унікаючи семіотики соціального життя, яку підкреслює Оліфант, Еліот натуралізує соціальну різницю і відповідні економічні умови. Соціальні та економічні умови є, фактично, першочерговим акцентом текстів, написаних жінками та іншими маргіналізованими спільнотами, і вагомою причиною гніву, який характеризує їхні тексти, як, наприклад, Вірджинія Вулф зазначає про «Jane Eyre» Шарлотти Бронте [125, 100].

Життя Доротей контрастує із тим, як представляє Оліфант життя своєї героїні, Лусілли, яка, займаючись господарством і соціальними справами, не має часу навіть на чоловіка. Оліфант підкреслює, як активна роль жінки, скасована традицією «ангела у домі» – пасивної, залежної істоти, – допомагає у представленні класової різниці.

Зіставлення «Phoebe Junior» Маргарет Оліфант і «The Warden» Ентоні Тролопа теж дозволяє помітити суттєву різницю. В обидвох романах представлено посаду керівника лікарні – роботу добре оплачувану. Коли Гардінг звільняється з власної ініціативи, він стає втіленням чесності і самосвідомості, хоча його зароблені статки віддаляють його від представників робочого класу. Його чесність і духовність є продуктом соціального і економічного статусу, в якому розвивається його моральна перевага.

Оліфант представляє гарно оплачувану церковну роботу у контексті жіночої праці – поняття, яке є несумісним із хорошою оплатою. Роботу, за яку, на думку Реджінальда, платять небагато, його сестра Урсула приймає із готовністю. Оліфант зачіпає ті питання, які приховано в Тролопа: як оцінюється вартість роботи і який вплив мають соціальний і культурний капітал на чесність і самосвідомість. Ленгленд висвітлює, як один роман, визнаний канонічним, непрямо підтримує думку, що культура і цінності є вродженими, а другий, невизнаний, наголошує на впливі матеріального, освітнього та соціального капіталу при формуванні високої культури. Іншими словами, потрібний рівень освіченості міг здобути лише чоловік певного класу, але аж ніяк не жінка [125, 106].

Насамкінець Ленгленд доречно згадує королеву Вікторію – англійського монарха дев'ятнадцятого століття, чий вплив відчутний у представленні нації і її цінностей. В особі Вікторії ідея національності виявилась через гендер, расу, клас та етнічність. Вона стає втіленням одночасного об'єднання і боротьби цих понять. Її суперечливий статус як керівника і матері/дружини одночасно дозволили пов'язати жінок і сферу дому, якою вони «керували», із Імперіалістичною діяльністю Британії, представляючи жінку як основу досягнень чоловіків [125, 113].

У процесі будівництва імперії велику роль відіграє розвиток гендерного характеру англійця. Функцією школи у 1857 стало виховання джентльмена, характерні риси якого почали ототожнювати із англійцями взагалі [125, 115].

Роман «Tom Brown's Schooldays» Томаса Х'юза є твором, у якому визначаються принципи виховання англійця у середині Вікторіанського періоду. Роман зображає життя Тома, який визначає сім'ю відповідальною за велич Англії. „Бути англійцем» набуває гендерного забарвлення. Жінка наділена пасивною жертвовністю – «любов'ю, ніжністю і чистотою» [125]. Її як втілення матері-країни не вважають важливою складовою виховання національності; у шкільному вихованні вона сприймається як належне джерело ангельського натхнення. Вона є матір'ю, дружиною чи вдовою, яка народжує синів Англії і страждає мовчки і терпляче. Із чоловіками асоціюються всі чесноти, завдяки яким було утворено Імперію.

Уявлення про жінок не особливо відрізнялись від представлення Вікторії як матері своєї нації. У віршах Браунінга і Тенісона вона возвеличується як правитель, «підкування якого об'єднує країну», але тут наголошується на її ролі як статичної ікони жінки („матері, дружини і королеви”), тоді як відповідальність за політичні заслуги передається її політикам. Нація стає священною фігурою жінки, якій потрібен захист, а чоловіки, захищаючи її, доводять, що пишються нею [125, 118]. Переконавання, що королева є бездоганною і відданою сім'ї, посилювались, не зважаючи на те, як стверджує Дороті Томпсон, що «якщо звичайна жінка була благочинною, скромною і розсудливою, королева Вікторія була майже протилежністю стереотипу» [125, 122]. Не зважаючи на це, вона символізувала статус заміжньої жінки і материнство і стала образом Вікторіанства.

Завдяки тому, що нація і національна ідентичність асоціювались із чоловічими чеснотами, стать монарха затьмарювала ті поняття, які мала б підкреслювати. Таким чином, історична постать, на особі якої базуються усі наративи, сама розхитує поняття «бути англійцем» і «жити у Вікторіанську добу» і, таким чином, демонструє фіктивну природу цієї національної історії.

2.4. Парадигма анаморфозу як стратегія читання постмодерної літератури (Карен Макфарлейн)

Карен Макфарлейн у праці «The Politic of Self-Narration: Contemporary Canadian Women Writers. Feminist Theory and Metafictional Strategies» [131] вивчає, як у творчості досліджуваних канадських письменниць (Маргарет Лоуренс, Дафни Меріен і Маргарет Етвуд) автонарацію поєднано із акцентом на візуальному з метою вивчення складного взаємозв'язку, який утворюється, коли жінка виступає як об'єктом, так і суб'єктом власної фікційної автобіографії. У своїй роботі авторка вдало поєднує образотворче мистецтво із літературою, проводячи паралелі між анаморфозом як малярським та літературним прийомом.

Картини, у яких використовується цей прийом, задумуються як навмисне стратегічне спотворення, непряме бачення і перспектива з певною метою. Прийом «літературного анаморфозу» дозволяє цим романам перетнути рамки лінійних літературних форм з метою створення чіткого феміністського наративного простору, в якому жіночі твори можуть представити складну систему власних позицій, а не чоловічих оповідей (master narratives), які історично визначали і контролювали їх [131, 31].

Розгляд аналізованих творів як прикладу «літературного анаморфозу» завдяки наголосу на візуальному дозволяє авторці дослідити не лише їх політичне забарвлення а й особливості розповідних стратегій. Використання візуальних ілюстрацій (дзеркал, фото, картин та фільмів), як стверджує Макфарлейн, є не лише методом руйнування тексту чи символічною референцією. Швидше, це – ще один спосіб представлення світу та ідеології, недоступний для інших критичних методів та літературних форм. Стратегічний акцент на спотворенні з метою викриття недоліків і суперечностей, на яких базуються Великі наративи історії та літератури дозволяє наголосити на парадоксальному одночасному зв'язку і відмежованості наратора-жінки від тих систем, які її визначають, навіть коли вона до них не належить [131].

Спорідненість із візуальним анаморфозом у цих романах полягає у наголошенні на перспективі, пов'язаній із розміщенням суб'єкта дискурсу. Дослідниця стверджує, що канадські письменниці використовують у своїх романах візуальні стратегії перш за все з метою донесення власної позиції в умовах домінуючих культурних систем [131, 266]. Відтворити бачення жінки, яка знаходиться на перетині культур – у контексті чужої культури, означає обрати відповідні розповідні стратегії. Наративи, у яких жінка зображається як другорядний об'єкт, вимагають прочитання, у контексті якого другорядне буде винесене на передній план. Такий перегляд дозволяє відобразити політику ідеологічних структур з особистої точки зору жінки-наратора. Літературний анаморфоз стає, таким чином, «зацікавленим баченням» («engaged looking» у термінології наратолога Міке Баль) [131, 22] наратора і критика. Прочитання цих текстів через призму анаморфозу відкриває їхню складну систему образів, які проявляються у тексті. Ці «маркери» взаємоконститууючі і залежать як від інших маркерів, так і від контексту, у якому вони з'являються у наративі.

Маргарет Лоуренс, Дафни Меріен і Маргарет Етвуд будують свої наративи як фрагментовані і роблять наголос на мінливості зв'язку між їхніми частинами, тим самим репрезентуючи нестійку позицію своїх протагоністів. Така фрагментація, як підсумовує дослідниця, дозволяє зобразити залежність між політичним та особистим, відступаючи від опозиційних термінів, які зазвичай використовувались для зображення такої залежності [131, 267]. Важливо відзначити, що для представлення різних перспектив розгортання історії використовуються не лише різні голоси, а й різні точки бачення з перспективи одного розповідача. Різні версії цих історій не з'являються у лінійному порядку, а представлені, як такі, що існують одночасно. Усі чотири романи дозволяють глибоко дослідити процес створення наративу і помітити зв'язок між особистою свідомістю і політикою, під дією якої вона формується [131, 268].

У працях послідовно Макфарлейн досліджуються методи автооповіді у «The Diviners» Маргарет Лоуренс, «Cat's Eye» і «The Handmaid's Tale» Маргарет Етвуд та «Ana Historic» Дафни Меріен. У всіх чотирьох романах Макфарлейн бачить схожі ознаки: їх фрагментовану структуру з окремими але одночасно невід'ємними частинами, стратегічне використання у них персонального оповідача, який творить себе, дослідження наслідків взаємозв'язку між жінкою та її творами, присутність у творах ознак художнього, історичного та автобіографічного роману, використання візуальних образів та стратегій. Приймаючи такі пункти за основу порівняння, Макфарлейн досліджує те, як жіночі твори приймають та одночасно протистоять існуючим літературним формам і стратегіям. У кожному із них політика повернення образу жінки-митця у її мистецтво реалізується, зачіпаючи складний ідеологічний простір, що лежить в основі процесу автонарації [131].

Відзначимо, що «The Diviners» Лоуренс та «Cat's Eye» Етвуд критики називають тонко завуальованими біографіями. З їх допомогою авторки намагаються змінити як традиційну практику розповіді про особисту долю, так і її рецепцію. Акцент тут ставиться не на подіях у житті розповідача, а на контексті його розповіді і на тому, як розповідач її сприймає сам. Стратегічні використання, викривлення, пародія, гіперболізація автобіографічних елементів у цих текстах стає ознакою виразно феміністської мета фікційної форми. Для неї характерні стратегії літературного анаморфозу, наголосу на суб'єктивному вивченні політичної практики та ідеологічних систем, розшифруванні останніх, щоб виявити жінку, приховану у домінуючих розповідях (так званих, «master narratives»).

Жіноча автобіографія, як зазначає Дженіс Морган, є гібридною формою, часто досить відкритою, але вона примушує читача змінити свої очікування того, що можна сюди включити і, навіть, саме визначення автобіографії [136, 5]. Жіноче автобіографічне «Я» є швидше процесом, ніж продуктом. Лоуренс та Етвуд приймають цю форму, але роблять її на крок

ближчою до власного досвіду. Вибір жанру автобіографії в обидвох випадках є формою стратегічного викривлення, яке ускладнює цю форму, щоб наголосити на проблемі сприйняття у суспільстві зв'язку жінки і її творчості. Така форма дозволяє оповідачеві дослідити питання ролі жінки-митця в оточенні, яке відкидає жіночу суб'єктивність, і розцінює жінку об'єктом, а не творцем мистецтва.

Стратегія «ілюзії автобіографії» дозволяє відкрити нове бачення питання автор-наратор. Авторки літературних текстів надають пріоритетне значення візуальному, тим самим ставлячи під питання авторство у письмовому наративі. Вони примушують читача замислитись про авторитетність оповідного голосу у їх текстах і процес створення наративу на різних взаємозалежних рівнях [131, 52].

«The Diviners» і «Cat's Eye» показують процес конструювання лінії поведінки жінки-наратора серед дискурсів, які примушують її мовчати. У «Cat's Eye» представлено ряд візуальних артефактів, а сам роман побудовано навколо процесу трансформації способів представлення – з візуального у словесний. У «The Diviners» суб'єктивність, оповідний голос і політику щодо жінок представлено через візуальні засоби, а оповідну форму показано як нестабільну. Макфарлейн досліджує форму і влаштування романів, ознаки їх невідповідності лінійній структурі [131, 56]. До того ж, у «The Diviners» з'являються різноманітні ознаки анаморфозу, включно із його фінальною частиною «Album», яка спонукає читача повернутись до початку твору. Ці маркери звертають увагу на побудову наративу і піддають сумніву парадоксальні стосунки між авторами і їх нараторами у жіночих творах [131, 59].

В межах однієї розповіді у «The Diviners» спірально діють різні голоси. Таке різноманіття не відповідає звичному принципу «один персонаж – один розповідний голос», але дивно підкреслює цю сингулярність. З ними відбувається безліч трансформацій – від приглушення їх до повної заміни, але вони не зникають. Голос Мораг формує наратив, а сам він є результатом

складного переплетення багатьох інших голосів, які так чи інакше вплинули на неї. Для Лоуренс однаково важливими у такому індивідуальному/колективному голосі є як процес його утворення, так і його неминуче продовження і трансформація. Діалоги Мораг і постійний акцент у цих замінах на голосі, місці, ідентифікації і процесі відбору для створення відповідної історії свідчать про вплив розвитку культури на формування індивідуального голосу. Тому кінцевий нарратив є не лише розповіддю про її досвід, а й дослідженням контексту, в якому вона сформувалась [131, 61]. Оповідь у романі ведеться від третьої особи із періодичними авторськими втручаннями. Останній порушує авторитетність свідомості, яка формує нарратив, і тим самим відкриває можливості для інших точок зору та альтернативного прочитання подій, чим Лоуренс досліджує роль перспективи у формуванні голосу і нарративу [131]. Нарратив Джул відрізняється від оповіді Мораг не лише фізичним відокремленням від решти тексту, а й формою, художніми прийомами і мовою. Образи у пісні Джул підкреслюють складне існування між елементами чи станами, які зазвичай вважаються протилежними [131, 65].

У «Cat's Eye» наратор пов'язує процес самовизначення із моментом творення. Спіралеподібний самовідносний оповідний метод Етвуд відображає постійний процес відбору, що проходить і в створенні об'єктів мистецтва, і в становленні власної суб'єктивної позиції. Макфарлейн обґрунтовано доводить, що основним маркером у творі є картина Ван Ойка «Arnolfini Marriage». Як і розповідь Елейн про себе, картина свідчить про зв'язок між митцем і тим, що він створив, про відображення і непостійну природу дзеркал. Вони обидвоє більше уваги приділяють «показу» у відображенні, ніж в об'єкті, який вони представляють. Перепрочитання Елейн його картин пов'язане із світом задзеркалля, який її так приваблює [131, 72]. Діалог між його картинами та її сприйняттям уособлює методи, елементи, структуру текстів Елейн та її підхід до свого мистецтва.

Картина «Arnolfini Marriage» у творі наголошує на можливості представлення світу із врахуванням різниці сприйняття і точок зору, що є альтернативною реальністю і реалістичного сприйняття. Включення у неї різних осіб, включно із автором, що з'являється у дзеркалі за спинами молодої пари, примушує глядача глянути за межі ретельно продуманого образу у центрі, зауважити момент його створення. Елейн описує дзеркало як «око», яке показує/бачить світ по-іншому і викриває «нерівності», що приховані в офіційному показі одруження Арнольфіні. Всі елементи картини, на яких зупиняється Елейн, відображені у структурі її нарративу [131, 73].

Інші картини Елейн – «Iron Lung» і «Bridge», є однаково присутніми і відсутніми у творі. Вона не вважає їх частиною своєї роботи, їх присутність є символічною – вони з'являються лише в її видіннях, снах і як результат включення її досвіду у власну розповідь. Вони діють як образ річки, що пливе в обидва боки в романі «The Diviners» Лоуренс – підсилюють домінанту роману, що Лінда Хатчеон називає «присутністю минулого» [118, 22].

Елейн роздумує, як її творчість, її сприйняття свого мистецтва змінюються поза її власною інтерпретацією і контролем, яку роль у цьому відіграє ідеологія. Це має значний вплив на подальші образи багаторівневих і часто суперечливих інтерпретацій [131, 77]. Структура її читання відображає структурування роману Етвуд. Несумісні голоси і точки зору поєднуються із детальним описом цієї картини, який представляє Елейн. Кожен голос надає іншу, часто суперечливу перспективу роботи. Разом із цими голосами – голос Елейн, який зупиняється на обставинах створення картини. У цьому випадку Pressure Cooker – це про матір Елейн, а також, як переконує структура оповіді, – про жіночу роль, побут кінця сорокових, про виправдання жіночої праці. Побудова цієї частини не закликає читача надати перевагу інтерпретації Елейн, а наполягає на одночасності усіх трактувань і закликає до альтернативного прочитання. «Почути» різні точки зору про одну картину і саме споглядання образу, який має здатність з'являтися і зникати є фактично

жіночим дзеркалом – процесом, з допомогою якого жінка в мистецтві представляє себе, через який її інтерпретують чи приглушують [131, 78].

Героїні цих романів творять себе у власних роботах і одночасно визначаються через культурні та особисті стосунки. Такий спосіб буття визначає ці наративи, які крім традиційних ознак жанру включають також опис процесу формування власної суб'єктивної позиції. Порушуючи рамки жанру, авторки проводять значно глибше дослідження взаємозв'язку між мистецтвом, мистецькими інституціями, культурою і голосом митця. Визначаючи себе у ролі витвору мистецтва, жінка-митець створює простір, в якому, на відміну від встановленого порядку, можливе співіснування її в обидвох ролях одночасно [131, 93].

Взаємозв'язок між жінкою і творами мистецтва у цих романах прослідковується через вивчення складних процесів переходу з відносно безстатевого соціального стану «дитини» до ретельно оформленої категорії «жінки». Способи насадження і показу ідеальної фемінності є потужною візуальною стратегією, з допомогою якої виявляються механізми дії ідеологічних систем. Для Мораг та Елейн мода стає засобом, з допомогою якого їх «перепишують», «переглядають» і підлаштовують під ідеалізовані коди пристойної жіночної зовнішності і поведінки. Ідеальні одяг, волосся і косметика використовуються як форма, яку маскулінна культура нав'язує жіночому тілу. Вони є візуальним знаком авторитарного «голосу згори», що належить домінуючим розповідям [131, 94].

Як і в «The Diviners» та «Cat's Eye», в романах «Ana Historic» Дафни Меріен і «The Handmaid's Tale» Маргарет Етвуд представлено жінок, що знаходяться в невизначеному становищі в прогалинах Великих наративів історії та літератури. Тоді як автонаративи «The Diviners» та «Cat's Eye» активно реконструюють стосунки між жінкою та її творчістю, оповідачі в «Ana Historic» і «The Handmaid's Tale» переписують визначення суб'єкта і об'єкта, повертаючи жінку в прогалини Великих наративів. Ставлячи в центр оповіді жінку, яка самовизначається, Етвуд і Меріен з іронією руйнують

стратегії «стирання» жінки, які служили для заперечення жіночої точки зору і досвіду в домінуючих наративах історії. В цьому значенні вони протистоять лінійному дискурсу, акцентуючи на тому, як жінки представляють власні розповіді своїми ж термінами і в тій формі, де вони отримують голос і стають помітними [131, 127].

Оповідачі романів не приймають бінарних структур Я/Інший, Тіло/Голос, Історія/Вигадка, а встановлюють альтернативну форму, до складу якої входять і витіснені проміжні елементи. Використовуючи прийоми анаморфозу, вони обґрунтовують право цих елементів на присутність в системах, що їх заборонили. В «Ana Historic» і «The Handmaid's Tale» (як і в «The Diviners» та «Cat's Eye») така форма включає інтертекстуальний зв'язок між «центральною» наративом і наступними окремими текстами, що спонукає читача до пошуку альтернативних способів сприйняття бінаризму [131, 143].

В «Ana Historic» Ені формує свою суб'єктивну позицію з допомогою частково пов'язаних історій трьох жінок: історичної особи місіс Річардс – покійної матері Ені, Іни та самої Ені. Ці приховані і спотворені життєписи є складовою Історії Жінок і особистої історії Ені. Завдяки їм вона формує власну суб'єктивність, а на них, у свою чергу, впливає процес її особистого формування. Прийоми спотворення і гіперболізації є важливими елементами стратегії анаморфозу в тексті. Такі викривлені образи тісно пов'язані і відображають процес археологічних пошуків Ені в глибинах історії забутих жінок поряд із процесом її власного становлення як суб'єкта. Подібну структуру, де особисте переплітається із політичним у двох розповідях в межах роману зустрічаємо також і в «The Handmaid's Tale» Етвуд.

В «Ana Historic» Ені вивчає незрозумілу для неї природу мови. У тексті обіграється термін «мова тіла» як феміністська версія патріархальних систем біологічного детермінізму. Жіноча мова тіла не є лише протилежністю маскулінній мовній системі, але й такою, яку неможливо передати, використовуючи маскулінні форми. «Мова тіла» змінює насаджені ззовні

форми передачі суб'єктивної позиції, наполягаючи на внутрішній природі її формування. Вона ускладнює цю зміну, коли вводить інші способи доступу, альтернативні голоси і способи вираження, які неможливо передати лінійно. Мерієн представляє біологічний детермінізм «по-іншому» і називає жіноче тіло не об'єктом колонізації і проникнення, а місцем народження неопозиційних, неієрархічних форм вираження. Так, сцени пологів в «*Ana Historic*» та «*The Handmaid's Tale*» є цілком окремими прикладами «жіночого часу». Це – важливі і суперечливі відрізки в культурі патріархального контролю над жінками.

Окремі чинники спрямовують ідею книги у бік сексуальної єдності. Лесбійське кохання – дія і момент, які є непідвладними маскуліністичним кодам пристрасті, влади і самовизначення, повертають у роман жіночу суб'єктивну позицію, досвід і заперечення цієї позиції в культурі. Інтимний момент представлено як створення, написання та артикуляції, де жінки народжують, створюють одна одну, як Ені (від)творює матір в прогалинах маскуліністичної культури. Та сама фраза «*we give birth to each other*» повторюється у романі кілька разів, а її відношення до письма і народження зачіпає політику культурного спадку, де центральною постаттю виступає жінка, у процесі переосмислення поняття «мова тіла», яке здійснює Мерієн [131, 148].

Автоповідь Ені здійснюється з допомогою нарративного відродження двох жінок у пробілах її власної історії. Часто хаотичне змішування голосів представляє взаємно конституючий зв'язок між історіями жінок. «Інші» голоси в оповіді Ені відображають неопозиційну форму історії, яка передається і через навмисне стирання меж між «Я» та «Іншим», матір'ю і донькою, історією і вигадкою, минулим і сучасним [131, 227].

Як і Мерієн, Етвуд у «*The Handmaid's Tale*» використовує допоміжні елементи, з допомогою яких наратор представляє свою власну історію. Це – дзеркала, які дозволяють показати більше, ніж очевидні об'єкти, які відображаються у них. Використання дзеркал дозволяє авторці провести паралель між функцією дзеркала і тексту. Як і форма власного нарративу, яку

можливо свідомо змінити, дзеркала в розповіді Офред підкреслюють мінливість відображуваної «реальності».

Як і в теоріях, Лакана, де проводяться складні паралелі між поглядом, відображенням та ідентичністю, Етвуд використовує дзеркала у прямому зв'язку із self-construction. Дзеркала у тексті виконують безліч функцій. Наратор сам виконує роль дзеркала, в якому на тлі становлення Офред відображається Північноамериканська культура. У цьому значенні її наратив виконує роль анаморфного дзеркала. Вона усвідомлює, що реконструкція її минулого і побудова сучасного є взаємозалежними [131, 232].

Місце Офред в реальності значно відрізняється від її ролі у власній розповіді: тоді як у владній структурі Гіліада вона служниця, цього не спостерігається в її власній історії. У наративі вона – жінка у патріархальній системі, а її голос належить жінці, яка пише у пустотах західної патріархальної культури. У її невизначеній розповідній позиції проявляється постійний парадокс офіційного мовчання жінки і її неофіційного/нечутного мовлення (плітки, листи, журнали, усні історії). Її історія відбувається саме у прогалинах між процесом її самостановлення і її встановленою роллю в культурі. Писати для неї означає створювати своє існування. Деформуючи сучасні культурні системи, які визначають жінку як таку, що знаходяться серед безлічі невидимих ідеологічних категорій, Етвуд показує, наскільки ієрархія, місце і стосунки впливають на озвучення її положення в межах цих дискурсів [131, 239].

Тоді як дзеркало у «Cat's Eye», як і творчість Елейн, є активним, потенційно руйнуючим «оком», в якому вивчається «Я» наратора і непрості стосунки між її творчістю і її суб'єктивною позицією, основне дзеркало у «The Handmaid's Tale» є механізмом, з допомогою якого «Я» оповідача з'являється у тексті [131, 232]. Щоб зобразити своє офіційне/неофіційне становище, Офред намагається представити також і контекст у якому і проти якого вона висловлюється. Таким чином, її власне становлення формується під дією її активного ідеологічного протесту і реальності контексту. Наголос

у романі на непередбачуваності наративної перспективи через непостійну позицію персонального оповідача від першої особи дозволяє переглянути зв'язок між протагоністом та політичними ідеологіями, під дією яких формується її власний автонаратив [131, 239-242].

Отже, наратологічний аналіз, здійснений Карен Макфарлейн, переконує, що прочитання сучасних романів з допомогою парадигми анаморфозу дозволяє помітити у їх циркулярній структурі ряд складних образів та асоціацій, що трансформуються в тексті. Ці маркери є взаємно конститутивними і залежать як від інших маркерів, так і від контексту, в якому вони з'являються, щоб виконати свою роль в оповіді. Фрагментуючи свої тексти і наголошуючи на непостійній природі зв'язку між частинами, Лоуренс, Етвуд і Меріен створюють стратегічно мінливі наративи, в яких проявляється і непостійна природа їх протагоністів. З кожним прочитанням зв'язок між частинами змінюється, щоб відкрити альтернативні версії. Така фрагментованість дозволяє створити простір для визначення взаємозв'язку між політичним і особистим, використовуючи терміни, які відрізняються від тих, що застосовувались традиційно. Вона дозволяє пояснити, як одну історію можливо представити по-різному: не лише різними голосами, але й одним наратором з різних точок зору. Різні версії цих історій не з'являються лінійно, а представлені як такі, що існують одночасно. Саме тому у центрі знаходяться не події історії, а свідомість, що їх впорядковує, приймає до уваги і створює потрібну версію подій і тимчасову суб'єктивну позицію. Всі чотири романи дають можливість глибокого вивчення процесу створення наративу і зв'язку між особистою свідомістю і політикою, яка її формує.

РОЗДІЛ 3. ПРОБИ ФЕМІНІСТИЧНОЇ НАРАТОЛОГІЇ В УКРАЇНІ

3.1. Феміністична наратологія Тамари Гундорової

3.1.1. *Femina melancholica*

Гундорова досліджує творчість Кобилянської, яка і мовно, і культурно, і гендерно уособила в українській літературі ситуацію модерну як етап актуалізації особливої маргінальної ідентичності. Відповідно, ядром її образотворення стає трансгресія поза межі традиційних уявлень і панівного (центрального) дискурсу. При цьому власна біографія письменниці стає моделлю її феміністичної нарації, а жіноче «я» – основною темою літературної творчості і ключем для осмислення сенсу і місця «іншого» у модерному культуротворенні. Відтак, аналізуючи жінку як суб'єкт у межах патріархальної культури, Кобилянська прийшла до нового трактування її (жінки) гендерної, національно-етнічної і мовної ідентичності, що традиційно вважалась наслідувальною щодо природи і вірною щодо традиції [28, 9].

У власній творчості Кобилянська розгорнула основні психоідеологічні моделі, характерні для модернізму, такі як естетизм, міфологія, фемінізм. Та, на думку Гундорової, найважливішими естетико-творчими принципами виявились її автобіографічність і відкритість у зображенні жіночої чуттєвості, включно із сексуальними перверсіями. Найскандальнішу чи не в усій українській літературі новелу про «вільну» жіночу любов Кобилянська назвала метафорично «Природою» і, написавши її німецькою у 1887, змогла опублікувати її українською мовою лише через десять років. Саме впродовж 1895-97 років були оприлюднені три радикально жіночі новели Кобилянської – «Природа», «Битва» і «Некультурна».

Причиною їх виключності є особлива, власне жіноча наративність. У «Битві» природа за своєю суттю фемінна, а її колонізацію Кобилянська відтворює подібно до гвалтування жінки. Тамара Гундорова доводить, що народження «нової жінки» є результатом (пере)творення природи і культури.

Такий вихід поза межі власної природи, власної статі – не тотожний «третій» статі. Натомість у Кобилянської йдеться про нове бачення жінки, а саме – її втілення, де-меланхолізацію, розрив із материнським полем, і, отже, про вихід її у сферу культури (індивідуальності).

Народжуючись, «нова жінка» роздвоюється і переживає ілюзію злиття в собі актора і глядача, тіла і погляду, краси і пристрасті. При аналізі «Природи» у Гундорової виникає єднальна метафора сфер природи і культури. Там гуцул, який уособлює природу, і «вона», що є водночас актором глядачем і автором, з'єднуються в упокоренні різних світів – природного і культурного. Фальшивість культури опадає разом із занепадом волі дівчини [28, 39]. Новела проявила прірву, небезпечний край граничного відчуження чоловічого і жіночого світу, «долин» і «верхів», «культури» і «природи».

За Гундоровою, жінка і культура – це новий контекст, який Кобилянська вводить у свою творчість. На тлі тогочасної жіночої літератури, зокрема, в Німеччині, де більше чи менше радикальні авторки (Габрієла Ройтер, Гедвіг Дом, Лу Андреас-Саломе) сходились в тому, що у тогочасному суспільстві немає місця, де б змогли реалізуватися сексуальні, інтелектуальні і творчі потреби жінок, така настанова Кобилянської була оригінальною і новою. Новела Кобилянської «Некультурна» (1896) звернена до ідеальної форми природи, яку можна назвати бісексуальною. Образ гуцулки Параски, емансипованої не за розумом, а за інстинктом, з її вірою у суджене їй щастя, з любов'ю до «чоловічої» роботи, надзвичайно сильної фізично і повної самоповаги, під пером Кобилянської стає архетипним. Письменниця творить ідеальну форму жіночого буття, не сепарованого від іншої статі. а навпаки – уподібненого андрогінному.

Стосунки Параски з чоловіками засвідчують споріднену із чоловічою незалежність з одного боку, і водночас вроджену жіночу пасивність – підкорення долі з іншого боку. Тамара Гундорова доречно зазначає, що у новелу Кобилянська вводить також і ще одну постать – спостерігача-

співрозмовника, інтелігентну жінку, тип «нової жінки», яка відвідує і розпитує Параску про її життя. У такий спосіб відтінюється (коментується) дитяча наївність гуцулки, а також проявляються товариські стосунки гуцулки і пані. Гуцулка невідома того, що діє цілком у згоді із емансипаційною ідеєю «нової жінки». Її емансипація наївна, а цю наївність відтіняє зустріч з пані, яка резюмує поведінку гуцулки, відгукуючись на її розповіді та раціонально провокуючи їх. Така комунікативна модель стає метафорою жіночого роману, коли автор, носій того погляду, що підглядає за своєю героїнею, матеріалізується і оприсутнюється в образі пані.

Так Кобилянська, як імпліцитний автор, вводить себе як співрозмовницю в текст і в такий спосіб передає свою симпатію до Параски. Подібна нарація замикає певне смислове коло – комунікативну структуру, де зустрічаються і досягають порозуміння протагоніст і наратор. Гундорова зауважує, що цей прийом дістає новий підтекст у структурі жіночого письма «Некультурної», а саме – як проекція можливого жіночого роману [28, 47].

Особливої уваги заслуговує у Тамари Гундорової також мова творчості Лесі Українки [28, 75]. Так, за Люсі Ірігаре, жіночій мові, відведено зону «на порозі» повідомлення, тобто це – мова, позбавлена значення. У патріархальній культурі голос був замовчаний, а письмо і закон не мали жодного зв'язку із тілом. Жіночий дискурс натомість повернено до тілесності, до звуків, до голосів. Прообразом ідеальної комунікації у Лесі Українки, як визначає дослідниця, стає «безсловесна мова». В її естетичній словесній утопії живуть відгуки, ритми, «забуті слова» і де існує повноцінна комунікація. Ця словесна утопія задає перспективу, яка і зв'язує автора, твір і читача в єдиному комунікативному просторі. Його прообразом стала «Лісова пісня» Мавки, яка народжується з природної циклічності і з духовного бажання. «Лісова пісня» – голос вербової сопілки, душа втіленого «тіла» – символи сутності словесної творчості.

Тамара Гундорова знаходить спостереження Лесі Українки про те, що історію Мавки може написати тільки жінка, а її «Дон Жуан» оригінальний

тим, що його написала жінка, і робить висновки, що своєрідність «жіночого письма» захована в новоромантичній теорії Лесі. Зокрема, таке важливе для її авторського міфологізму поняття *ins Blaue* суголосне із платонівською «хорою» і має суттєвий жіночий підтекст [28, 83].

Т.Гундорова також аналізує іншу проблему мови і наративної фокалізації: якою постає жінка у дзеркалі літератури, авторами якої є чоловіки. Наприкінці ХХ століття Енн МакКлінток продемонструє, що емблемою просвітницької самосвідомості стало дзеркало, яке відображає «санітарний образ білої, чоловічої, імперської гігієни» [28, 86]. В літературі, написаній чоловіками жінка передусім бачить власну демонічну природу, як Оксана в «Ніч перед Різдрвом» Гоголя: «І чого людям надумалось розславляти, нібито я гарна? [...] Ні, гарна я! Ой яка гарна! Диво! [...] Чарівна дівка – прошепотів, увійшовши тихо коваль...» [28]. Таким чином погляд коваля Вакули, оповідача й Оксанин зливаються. Характерно, що в «чоловічій» літературі, як зауважує дослідниця, наратор найчастіше виставляє себе як глядача, і перспектива повертається від жінки в дзеркалі до цього глядача, так що дзеркалом стає сама жінка.

Іншу парадигму дзеркальності розгортає Іван Нечуй-Левицький у повісті «Бурлачка»: «Василина (...) ненароком повернулась до дзеркала. (...) Для неї здалося, що вона бачить в дзеркалі якийсь чудовий куш, весь в квітках, од верху до самого низу». Жінка у дзеркалі в Нечуя асоціюється вже не з демонічною, а з божественною природою. За своєю суттю це була іконічна структура дзеркальності.

Тамара Гундорова наполягає, що у «Царівні» Кобилянської стверджується варіант естетизованої дзеркальності. Попри те, що жіноче тіло у тексті відсутнє (наголошена лише статура, порода), воно, однак, присутнє метонімічно й естетично. В «жіночому» дзеркалі Кобилянської домінують очі і погляд на саму себе. Естетизація стає рамкою оповіді, загальною перспективою: «поміж ними всіма – я», «прекрасно вбрана, в строю, властивім лише моїй істоті, красна, мов сонце» [28, 89]. Відвертаючи очі від

дзеркала, героїня, однак, підглядає в нього опосередковано: очима бабусі, тітки, пані Марії, Лордена, навіть наратора.

Дослідниця влучно відзначає, що нарцисизм стає тут принципом ствердження «нової жінки», а дзеркало при цьому служить образом-резонатором. В автобіографічному оповіданні «Доля» героїня так само дивиться на себе в дзеркало, щоб побачити себе іншими – його очима: «Раз глянула в дзеркало. Она не любила в дзеркало глядіти, бо не любила себе. Неначе жаль до свого обличчя мала ще здавна, здавна. А тепер глянула [...] Отже так она виглядала. Він її бачив» [28].

Нарцисизм виявлений і через інтимну форму щоденника, в якому, як у дзеркалі, відображається духовно-емоційний світ героїні. Кобилянська змінює тип я-нарації на об'єктивовану оповідь: щоденникові записи героїні змінюються на об'єктивовані, відверто оцінні характеристики наратора: «Світло полум'я, що б'є з коминка, обливає її повно. Буйне золотисте волосся розсипалось по плечах, руках і поруччю крісла. У нім щось світить, мов фарфор» [28, 90]. Відтак авторка демаскує нарцисизм, у якому зливались Наталчин погляд на себе і опис, здійснюваний імпліцитним автором, перериваючи жанр щоденника: «тут кінчиться Наталчин щоденник» [28, 345]. Постійне втікання від власного, жіночого нарцисизму закінчується, зовнішнє і внутрішнє «я» з'єднуються у «власному образі» [28, 90].

В нарцисичних образах-зізнаннях у «Царівні» дослідниця бачить мазохістський зміст, коли погляд героїні «зависає» на самій собі і проривається захопленням. Свій образ Наталка «театралізує», «бачить» і «показує» у рамі Лореляй, Царівни, русалки. Героїня – водночас суб'єкт, який дивиться у дзеркало (на картину, образ), і об'єкт, який там відображений. Її нарцисичну настанову Гундорова визначає як автоеротичну [28, 121].

Героїня Кобилянської фантазує про самодостатність і при цьому вона підкоряє собі Оряднина та тішиться своєю владою. Так проявляється «хтось», чийми очима дивиться на себе героїня. І отже, Наталка ідентифікує себе з «ним», тим, хто «бачить» її у дзеркалі [28].

Жіночий нарцисизм Гундорова досліджує і в повісті Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Тут маємо уже не естетизацію, а в-тілення жіночого Нарциса, коли жіночий нарцисизм повертається у своє власне тіло, у власну автентичну історію: «і коли ти витягла з сумочки дзеркальце, наперед страхаючись, що в ньому вгледеш – на третю ніч неспання, по всіх викурених цигарках і опівнічних коньяках, оце-то фестиваль вдався! – то сама спашнула радісним подивом: на тебе глянуло роз погоджене, відмолоділе до стану твоєї автентичної вроди – делікатне і худеньке, сливе дівчацьке, виплигуючи назовні чорними очиськами личко, яке ти завжди за собою знала, але в дзеркалі не бачила вже хтозна-відколи: ти вернулась до себе, ти була вдома» [28, 91].

Гундорова зупиняється на зміні перспективи жіночого нарцисизму. У Кобилянської він був естетичним, дзеркальна структура зображення була, проте, запозиченою з чоловічого суспільства і чоловічої культури: автономність і самореалізацію побачено в дзеркалі побратимства-товаришування. У повісті Забужко жіночий нарцисизм натомість ніби повертається до свого жіночого праджерела, стає не відьомським, але інфантильним. Це, за твердженням Гундорової, постколоніальна структура дзеркальності [28, 91]. Відкриття на місці емансипованої жінки дівчинки, яка плаче, перебуваючи всередині патріархальної (батьківської), однак колонізованої «чужим» поглядом культури, перекриває феміністичне оскарження «слабкості» українських чоловіків, що становить фабулу твору.

Навіть власну жіночу тілесність побачено в дзеркалі інфантильного тіла, що плаче і болить: «Вечорами у ванній я розглядаю перед дзеркалом [...] свої груди [...] це було гарне тіло, здорове, розумне й життєрадісне і, слід віддати йому належне, воно Забужко біса довго трималось, тільки з тим чоловіком зворохобилось зразу, але я прикрикнула на нього, грубо і нецеремонно, а воно противилось, скімлило якимись хронічними простудами ...» [28, 92], зізнається героїня. «Польові дослідження» – цей монолог-лекція, прочитана перед дзеркалом, зрештою повертає нас від маленької дівчинки, а

вона, у свою чергу, веде до жінки, яка так само, як і героїня Кобилянської, не може звільнитись від Електриного бажання – мати брата-товариша.

Тамара Гундорова стверджує, що у повісті Кобилянської «Людина» побутова життєва колізія – заміжжя – дістає глибше культурно-психологічне і антропологічне тлумачення. Тут присутні різні поняття «людської» природи жінки. Вперше в українській літературі жінка стає тілом, а не іконою. І в «Людині», і в «Царівні» Кобилянська заперечила тип жінки-ляльки, яким милувалися письменники-чоловіки у класичній жіночій літературі. Її Наталка, вірно підкреслює Гундорова, є думаючою, а Олена – «почуваючою». Парадокс, розгорнений у повісті, полягає у тому, що жінка переймає на себе чоловічі функції, а донька визволяється з-під влади батька. Сенс жіночої «людскості» вона трактує як послідовну, а не інвертовану «жіночність». Так письменниця переносить основний акцент феміністичних ідеалів з рівноправності статей на розвиток власної жіночої ідентичності [28, 102].

На думку Т.Гундорової, філософія Ніцше справила значний вплив на складання феміністичної ідеології та жіночого дискурсу. Зокрема Кобилянська використовувала формули Ніцше, з одного боку, щоб змалювати жіночий тип в перспективі дистанції, майбутнього, а, з іншого, щоб іронічно перевернути відомі афоризми німецького автора. У творах української письменниці також виділяються три типи жінки, які відрізняються від системи Ніцше, оскільки задають цілком іншу – «жіночу» перспективу оцінки. Це – жінка-товаришка, яка будує стосунки на принципі рівноправності, жінка-природа, самодостатня та емансипована та меланхолійна жінка, яка позначена самотністю і часто травмована нерозділеним коханням [28, 138].

У новелі «Valse melancolique» (1897) Марта, яка є водночас оповідачем і дійовою особою, займає таке «місце» в структурі новели, яке дослідниця вважає центральним, і як таке, воно тотожне чоловічому погляду на описувану історію. «Вона панувала наді мною, мов над якоюсь підданою», «я

любила її безгранично» [28, 140] – ці визнання Марти щодо «артистки» нагадують стосунки двох закоханих, де Марта грає чоловічу роль, яку Гундорова зводить до тези «дивитись і володіти» [28, 140].

У новелі «Він і Вона» Кобилянська іронізує над можливостями взаємного порозуміння статей. У тексті в дусі модерного іронізму відтворено озвучену внутрішніми голосами Його та Її історію порозуміння закоханих. Ця історія є і авторським коментарем на тему взаємного зацікавлення чоловіка і жінки, а також прихованою іронічною полемікою з Ніцше [28, 156]. Суб'єктом мовлення, який завершує іронію гуморески є чоловік, його словами письменниця завершує коло іронічних перетворень. За висновками Гундорової, це є ще одним свідченням того, як герой приборкав і змінив для себе жінку. Це вона називає найбільшою іронією оповідання.

Смислові інверсії, які Кобилянська будує у цьому оповіданні, здійснено через внутрішні монологи. Монологи-записки, ведені від імені жінки і від імені чоловіка в «Царівні» і «Через кладку» в оповіданні 1892 року існують рівноправно і паралельно, хоча приховано в них розгортається складний процес взаємовідображень [28, 159].

Т.Гундорова зазначає, що повість «Царівна» написано у формі щоденника Наталки Верковичівни. Повість «Через кладку» – це щоденникові записки Богдана Олеся. Наслідуючи наративу форму я-мовлення «Царівни», Кобилянська водночас змінює стать оповідача. Де перебуває при цьому автор і з ким ідентифікує себе? Досить часто у творах Кобилянської оповідачем є чоловік. У категоріях патріархального мислення відмова від жіночого голосу на користь наратора-чоловіка сигналізувала про те, що жінка-автор шукає владного й авторитетного дискурсу, що традиційно привласнювали чоловіки. З позиції андрогінності Гундорова не бачить жодного антагонізму у тому, що жінка передає свої слова чоловікові. Авторка користується психоаналітичною методологією і аналізує стратегію писання Кобилянської в категоріях інвертованої особистості та «істеричного» письма. На думку дослідниці, письменниця, прагнучи надати об'єктивності зображуваному,

здійснювала проникнення у тогочасну чоловічу душу. При цьому «чоловічі» і «жіночі» характеристики стають плаваючими означниками, тобто такими, що вказують на взаємозамінність статей [28, 170].

З позитивістського погляду, оповідь, здійснювана від першої особи, виявляє найвиразніше гендерну самоідентифікацію оповідача. Однак, починаючи з кінця ХІХ століття, і особливо під впливом психоаналізу, у літературі з'являється той тип оповіді, який іноді називають «істеричним» текстом. Йдеться про те, що оповідь, вважає Т.Гундорова, стає непрозорою, попри зрозумілість і логічність сюжету у тексті трапляються мізансцени, які неможливо пояснити, якийсь придавлений сексуальний зміст прочитується тільки між рядками. Читач має розкодувати такий текст, а автор, який нібито мав би запропонувати зрозумілі пояснення, ховається і змушує читача бути інтерпретатором [28].

Отже, у прозі Кобилянської свою проекцію зображуваного задавав чоловік, як у новелі «Що я любив» (1896), де така проекція асоціюється з поглядом митця: «Се були малі, тонкі жіночі руки» [28, 170]. У новелі «Покора» письменниця здійснює гендерну інверсію, коли переповідає в листі до Маковея історію від себе, недвозначно наділяючи її власними жіночими асоціаціями, а в завершеному художньому тексті – оповідає цю історію від імені чоловіка-артиста. Так само від імені артиста ведеться оповідь і у новелі «Жебрачка». У новелі «Мати Божа» «я»-нарацію Гундорова розцінює як таку, що вжита для підкреслення вродженої тотожності усього жіноцтва [28, 171]. Демонізація характеру «нової жінки» сигналізувала про небезпеку переступання межі і руйнування гендерної ієрархії, що була ознакою традиційного патріархального суспільства. В українській літературі саме Ольга Кобилянська та Леся Українка були першими, хто пов'язали питання модерної нації із культуротворчою функцією жінки. Саме у їх творчості складається апологічний міф «нової жінки», що служив виразом не лише жіночого сепаратизму, а був своєрідною формою оприсутнення жінки в модерному суспільстві [28, 227].

3.1.2. Післячорнобильська бібліотека

Тамара Гундорова аналізує сучасну українську літературу часу українського постмодерну у монографії «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005). Він збігається із періодом Чорнобильської катастрофи, яка багато в чому визначила зміну тоталітарної радянської свідомості і стала знаковим символом української літератури ХХ століття. Завдяки їй, як зауважує Гундорова, було знято протиставлення «себе» та «Іншого», адже розпочалась переоцінка постулатів абсолюту «європейської білої людини». Тему Чорнобиля, авторка обирає в ролі своєрідної метафори українського постмодерну як післячорнобильського тексту.

Гундорова бачить у літературі післячорнобильського періоду підрив ідеологічного простору тоталітарної культури. Завдяки словесним іграм, стилізації, іронії, автори постмодерністи мають змогу вислизнути з-під влади офіційної культури. Література стає діалогічною, навіть полілогічною через присутність у ній різноманітних дискурсів і мовних форм, «а мовний потік набуває форми тілесності», яка «..раптом відрізняється від замкнутого контуром тіла й стає деформованою, гібридною а то й всуціль підробленою» [26, 27].

На думку Т.Гундорової, теорії Жана-Франсуа Ліотара (критика метанаративів), Жана Бодрієра (теорія симулякрів) та Жака Дериди (критика західної метафізики) стали основою постмодерністського дискурсу. Підрив опозиції «самості» та «інакшості» у постмодернізмі відбувається через гру відмінностей, на противагу їх різкому антагонізму. Нові способи інтерпретації, брак яких так відчуває академічна наука, дослідниця бачить у деконструкції ідеологій, які лежать в основі минулих процесів каноноутворення. Використовуючи принцип повторюваності, постмодерністи змінюють логіку присутності, і література існує у вигляді текстів, сюжетів з життя, імен, які і складають «архів», «бібліотеку», «музей», «антологію», «список» [26, 47].

Гундорова приділяє також особливу увагу ознакам літературного постмодерну, серед яких виділяє маніпуляцію нарративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, перегравання літературних канонів, свідоме і несвідоме повторення символів-знаків культурної пам'яті, які є важливими джерелами образотворення авторів-постмодерністів.

Постмодерністське перевертання офіційного канону та «високої» культури спирається звичайно на особливий вид пародіювання і внутрішнього цитування та здійснюється переважно в напрямку масової літератури. Гундорова вважає, що навряд чи можна вважати таке переписування елементом карнавалізації, зумовленої активністю і творчою енергією «низької» народної культури, як стверджував Бахтін. Постмодерністи іронічно дозаповнюють порожнини і ніші національної класики.

У цьому зв'язку дослідниця зупиняється на метафоричній прозі В'ячеслава Медведя – оповіданні «Село як метафора». Тут розповідь про хлопчика, якого батько посилає до тітки по молоко і, водночас – по випивку, розгортає процес духовної ініціації героя. Хлопчик, який на початку оповідання перебуває під владою жіночого поля, порається по господарству і «допомагаючи матері, перебуває під крилом материнським, на жіночій половині світу», після зустрічі із тіткою додому повертається цілком іншим. Батько, таким чином, «призвичаює сина до символічного зв'язку, який поєднує весь світ людської культури, верхи і низи, тілесне і духовне» [26, 55]. Метафоричний простір культури, побудований навколо чоловічо-жіночої осі, є часопростором народження його мови яку Гундорова суголосно із Жаком Лаканом називає «потокотом іншого», соціокультурного несвідомого, яке він не здатен розгадати.

Ставлення до «іншого» у постмодернізмі полягає не в завоюванні чи оволодінні ним, а, радше, у виявленні різниці, обігруванні її, навіть

маніпулюванні нею. В українському варіанті постмодерний герой має вписати власну історію у «великий наратив» своєї культури. У творах Жадана цей герой асоціює себе із вічним блукальцем, революціонером. Нарцисичний герой Андруховича бачить світ лише у власних дзеркальних відображеннях, якими він блукає. Весь світ, створений його фантазією, перебуває у постійних трансформаціях. Інші персонажі виявляються лише проекцією його фантазмів і чужих цитат. Нарцисичний дискурс підтверджують автоцитування самого Андруховича в його текстах та автохарактеристики типу: «ти ж великий поет», «я пишаюсь, що був знайомий з цими хлопцями, це чудові поети». Нарцисичний образ іронічно обігрується і демонструється з використанням невластивої прямої мови: «...Мартофляче, давно ти так собі не подобався» [26, 81]. На думку дослідниці, такий герой виправдовує свою появу у світі, де не існує ніякої дійсності, а лише «безмежна кількість наших версій про неї, кожна з яких є хибною, а всі вони (...) є взаємно суперечливими» [26, 59]. Його герой веде життя у плінному та мінливому праматеринському світі, який легко піддається різного роду модифікаціям і стилізаціям, де він шукає ідеальну любов, поборюючи всілякі сліди і прояви жіночності.

Прийняти «іншого» в українському варіанті, як відзначає Т.Гундорова, вдалось через розвиток масової літератури, відхиляючи монологізм, що знищує всяку «інакшість». У багатоголосі чужих голосів і чужих свідомостей постмодерний герой освоює своє власне «Я», що звільнилось від себе й потерпає за іншого» [26, 64].

Образність в українському постмодернізмі народжується, як зауважує Гундорова, методом ніцшівського «ковзання по поверхні речей» завдяки стилізації та іронії, що призводить до визнання «іншого» як тексту, закону іншої поведінки авторського «я». Постмодерністська стилізація поєднує в собі два тексти, дві інтенції, не вдаючись до того, щоб руйнувати і відкидати «чуже» слово. Завдяки стилізації та іронії як формам гри «інший» проривається, виходить із рамок справжнього життя у простір гри, де

знаходять свій прихисток маргінальні герої. Гра полягає у тому, щоб одночасно проявити і заховати власне «я», дати зрозуміти, що це «я» є кимось «іншим». Тобто попри зростання суб'єктивності героя, він постійно прагне вислизнути і приховати свою ідентичність [26, 61].

Гундорова аналізує постмодерну літературу з точки зору, глобальної метафори постмодернізму – Карнавалу. В українському варіанті до нього приєднано сфери масової культури – сексуальність, ненормативну лексику, іронію щодо традиційних тем, зведення до купи патріотики і еротики. Карнавал дозволив здійснити вербальне звільнення індивідуальної свідомості від влади ідеологем: у формах іронічних мовних новотворів, гібридності імен і назв. Персонажу відводиться роль маски, фікції, багатоголосся мовних ролей. Сама ж мова творить тілесний екзистенційний простір, в якому стверджується постколоніальний суб'єкт [26, 63].

Карнавальна свідомість постмодерного суб'єкта не лише багатоголоса, а й автопародійна і міфологемна. Карнавал став новою іронічною лінгвістичною поведінкою, яку авторка бачить в тавтологічних фразах Юрія Андруховича, фразах-спрутах Євгена Пашковського, суржику Богдана Жолдака та лірично «підвішених» фразах Оксани Забужко.

Свобода самовираження посттоталітарної людини, що проявляється через словесну гру та лінгвістичний іронізм, дозволила здійснювати іронічну критику дискурсу тоталітарного суспільства. Вербальні ігри фіксували неадекватність наявної мови для виразу індивідуальних смислів, а повтори слів, нецензурна лексика, цитати цитат відображали тавтологічність мовлення. Ритмічна мелодика фрази підмінює суть, а відкритість фрази, до якої довільно можуть додаватись будь-які асоціативні ряди створює враження вивернутого навпаки дискурсу радянської епохи. Слова взаємопідмінюються, знецінюється смисл, крім самої словесної гри [26, 72].

Сюжет «Перверзії» Андруховича організований навколо авантюрного героя. Однак, як зауважує Гундорова, автор прагне замінити гру героя грою самого тексту, перемішуючи різні типи письма, вибудовуючи його

паралельні ряди, розділяючи на фрагменти, загалом переконуючи читача, що герой – лиш фікція та загадка самого тексту. Цей роман – металітературний, роман-антологія дискурсів, фрагментів і цитат. І хоча вигаданий видавець декларує, що послідовність відтворення документів довільна, текст має строгу сюжетну побудову – авантюрні пригоди поета-богеми. Водночас, текст розсипається від багатоголосся стилізації, «лінгво-кабалістичних екзерсисів», гібридних голосів і свідомостей, тілесних і словесних метаморфоз: «гостей... не акторів і не міністрів, і не модельок, і не банкірів, а все переважно лемурів та єхиден та сирен...» [26, 88]. Використовуючи структуру фрагментарного письма, автор, на думку Тамари Гундорової, вибудовує колізії на романтичній осі навколо любовної історії. Він опонує пересиченій і культурно-зниженій Європі орфічною містерією любові чоловіка й жінки: «там, де закінчується любов, починається безглуздя світу» [26, 89] «Перверзія» – жест прощання із карнавалом, який виявляється лише симулякром. Венеційський карнавал перетворено на шоу, а роман – на суцільну барокову цитату.

Гундорова також вважає, що в романі «Дванадцять обручів» закладено тенденцію руйнування роману як жанру. Персонажі в романі випадкові, Андрухович усвідомлює, що тотальний роман, який би ототожнив життя з творчістю, стає неможливим у після-постмодерну добу. Тому автор говорить про мінус-роман або про межі традиційного роману [26, 92]. Наративно образ автора тут реінкарновано в ролі не Скриптора, а Оператора. Сам роман претендує бути метароманом, а автор – метаавтором. Популярні сюжети і образи перетасовуються, і автор-коментатор іронізує з іронії читача. За спостереженнями дослідниці, автор, відмовившись від цілісної історії, насправді заховався за своїми численними масками, за словесними, графічними та відео образами. Андрухович в романі дописує фінал «Перверзії» і ніби оприявлює незнищеного автора, котрий коментує ніби побачену в кіно сцену смерті героя. Авторські права в романі перейшли до

кічмена, який спостерігає за трупом в річці, і погляд з перспективи вже сказаного може належати не лише Авторові, а й кіч-майстрові [26, 94].

У збірнику оповідань Жолдака «Яловичина (Макабреска)» – фрагментовані сценки з життя, де поєднуються ірреальний та реальний час, ідеологічна і буденна свідомість, солдатський анекдот і пародія на радянський фольклор. Його оповідач – homo soveticus. Його зацікавлення «низькими» пристрастями і високими ідеями рівноправне. Гундорова переконана, що іронія і сміх народжуються з масової свідомості трафаретних ситуацій, які чомусь виходять зі своїх звичних рамок. Жолдакові колажі, гібриди Подерев'янського, герої-манекени Діброви відображають монструозність масової радянської свідомості. Тому авторка зазначає окремо, що не зовсім влучно назвати такий прийом карнавальною іронією, адже тут не відбувається перевертання «верху» і «низу», а своєрідне затримання такого перевертання, адже «верх» і «низ» виявляються тотожними. Наступної миті суржик переростає в нью спік, а оповідач-маргінал виявляється центральною фігурою нового часу.

Прикметно, що Гундорова виокремлює тут особливий різновид постмодернізму – післякарнавальний, в центрі якого – пульсуюча свідомість і розірвана свідомість інтелектуала-маргінала. Процес його самоусвідомлення є фрагментарним, тіло – гібридним, мислення – поліморфним. Ознакою такого різновиду постмодернізму є виразна структурованість або формальність текстів. Така морфологічність тексту означає матеріалізацію формальних мікроструктур, які стають базовими при побудові наративної структури твору.

У повістях Тараса Прохаська („Інші дні Анни», 1998) чи не вперше виявляється нова манера письма з вираженою риторичною побудовою. Нарація розгортає мисленнєві образи, які стають віртуальними проєкціями, а потім знову накладаються на реальність. Повісті-есеї демонструють, як вловлюється течія часу, як стають колекцією сліди життя, як змінюється простір між свідомістю і реальністю. Те, що здійснює герой Прохаська,

Гундорова називає рівноцінним деструктуризації дійсності, а також поверненню часу в інший бік. Морфологічне письмо Прохаська відтворює процес розпаду пам'яті, свідомості на дрібні мікроструктури: відчуття, моменти часу, спалахи пам'яті, сюжети. Внаслідок плинності, реструктуризації та фрагментарності у письмі, побудованому на повторях та комбінаціях формальних структур, проявляється виразна морфологічність його наративної структури [26, 101].

Постмодерністський персонаж вторгується в реальність, але живе у світі симуляцій, дзеркальних відображень і снів. Такий герой Іздрика у «Воццеку» (1996-1997). Тут письменник розщеплює суб'єкта на «Я» – субстанцію, що мислить, «Ти» – поверхня тіла, проекція свідомості і «Він» – той, кого бачу (інший). Це і є Воцcek. Тут авторові важливо показати сам процес матеріалізації сприйняття, вихід свідомості поза межі тіла і тілесності. Такий герой ніби відмінний від оповідача, який придумує задум нового тексту та наступні ходи свого героя. Роман зберігає розщеплення автора і героя. Влада автора тут переплітається зі свободою героя [26, 107]. Відтворивши серію безкінечних перевтілень у «Воццеку», як зауважує Гундорова, Іздрик перетворив постмодерного суб'єкта на інтертекст чужих голосів. Суб'єктом його інверсій стає свідомість, опосередкована недійними образами, а книга, лінійна послідовність слів, смислова єдність розпадаються на літери, позначаючи роз'єднаність усього на пострадянському просторі [26, 112].

Найяскравішим втіленням феміністичного постмодерну авторка визначає творчість Оксани Забужко. Роман «Польові дослідження з українського сексу» представляє читачу сучасну «нову жінку», інтелектуальну, суб'єктивну і сексуальну, яка «своїм абсурдним бунтом свідчить, що профанний час національного відродження – це насправді час апокаліптичний, в якому під сумнів ставиться материнство, деградує маса, владарює не майбутнє, а минуле» [26, 125].

Одна любовна драма тут представлено як метафора колоніальної травми, яка вразила цілий народ. Мотиви слабкості чоловіків і подвійної жіночої маргінальності стають центральними.

Роман є виразно поліфонічним – він твориться на основі відкритої фрагментарності, цитування і автоцитування, переказу чужого мовлення. Таким чином авторка заграє з читачем, то скидаючи, то одягаючи маску на власне «Я». Вона використовує відверто різні стилі в межах роману – від блатного мовлення до інтелектуальних роздумів. Гундорова влучно помічає і поєднання яскраво протилежних компонентів, як то «висока» ідеологія і «низька» пристрасть, ліризм та ненормативна лексика, демонічність та інфантильність, автобіографія і чужі культурні коди. Все це іноді створює ілюзію реальної історії, іноді – фікції.

За історією про стосунки двох дослідниць прослідковує національні і гендерні колізії, в яких виразною є родова ідея. Стосунки двох статей виявляються позбавленими порозуміння, адже гендерні настанови обох відрізняються: вона прагне продовжити рід і врятувати расову красу свого народу («та скільки нас узагалі є, тої нещасної (...) інтелігенції української, – горсточка, та й та розпорошена»), тоді як чоловік орієнтується на власну самореалізацію – бути переможцем. Не зважаючи на радикально феміністичні коментарі, «Польові дослідження з українського сексу» передають властиво жіночі потреби любові, тугу за материнством. Особливо важливою бачиться дослідниці тема фригідності матері, подана як «узагальнення історії сексуального виховання за радянських часів» [26, 128]. Адже сексуальність є способом відкриття «внутрішньої» людини, а в сексуальній історії проявляються стереотипи гендерної поведінки чоловіка і жінки. Гундорова зауважує, що монологічне мовлення героїні свідчить про самоаналіз, здійснюваний героїнею, і водночас є дзеркалом чужих ролей.

Інфантильність, названу Сімоною де Бовуар прихистком для жінки в патріархальному світі, дослідниця бачить прикметною ознакою як творчості письменників 1990-х (Валерія Шевчука, Євгена Пашковського, Юрка

Іздрика, В'ячеслава Медведя, Галини Пагутяк, Сергія Жадана), так і роману Забужко. Він відроджує, за спостереженнями дослідниці, феміністичний нарцисичний дискурс, що розпочався в українській літературі із Ольги Кобилянської.

Образу «нової героїні» в чужому, чоловічому світі присвячені також інші романи Оксани Забужко. Тему тілесності письма актуалізує Гундорова в аналізі роману «Інопланетянка», де письменниця, що переживає нудьгу, спостерігаючи за буденним життям, тікає в письмо, яке стає для неї нероздільним із її тілом. Зрештою, як зауважує дослідниця, вся проза Забужко, наповнена суб'єктивністю та переплетеннями стильових прийомів, що свідчить про майже тілесне пульсування мовного потоку [26, 131].

«Казка про калинову сопілку» – побачений по-новому фольклорно-народний контекст, де єдиною альтернативою жіночої долі, що не вкладається у рамки звичайного життя жінки в патріархальному суспільстві, є відьмацтво. Повість наповнена тілесністю – спогляданням, коханням, смакуванням, запахами. Гундорова знаходить нотки Фройдівської теорії у повісті, коли Ганна, чуючи пісню батька про ту, чиєї любові він так і не здобув – її матір, сама хоче бути об'єктом звернення.

Сопілка, вирізана і з калини, на яку перетворилась вбита нею сестра, стає втіленням поняття «тілесності творчості». Пісню, що проростає з тіла, Гундорова називає метафорою творчості автора-жінки і бачить у традиційному сюжеті Забужко цілком постмодерну ідеологію: переступання межі, трансгресію характеру, норм соціуму, християнського закону. Бажане переступання за межі відбулося тоді, коли «з солодким жахом убачала в кришталах власного тіла чашу з Святими Дарами» [26, 134]. В поєдинку добра і зла в душі Ганни проглядається, як зауважує дослідниця, демонічна природа творчості і ніцшівські ідеї про те, що християнський Бог – Бог слабких.

В повісті «Дівчатка» – основними дослідниця бачить теми конформізму та влади над іншим.

Властиво жіночим «рятунком від незгод Іншого світу, від абсурдності, якої в ньому стає дедалі більше» [26, 135], Гундорова називає пошуки «незайманої землі», присутні у казці Галини Пагутяк «Записки Білого Пташка» (1999). Праобразом незайманої землі стає село і селянська культура, єдність матері і дитини. Образ її світу наповнений фантастичним, материнсько-жіночими візіями жінки, що «пізнала страх існування, самотності, бідності і слабкості». Тексти авторки виростають із медитацій і снів, відображають тонку гру молитов, мрій і страхів жінки як маленької людини. Дослідниця зауважує, що в Пагутяк втечею реального світу, від «сітки слів, які стають словоблуддям», з якої «неможливо виплутатись», стає інфантильність [26, 135].

Євген Пашковський у романі-есеї «Щоденний жезл» (1999), опонуючи риторичній грі авторів-постмодерністів, як зауважує Гундорова, по-особливому поєднує модерністські і постмодерністські ідеї. Він схильний використовувати не барокові форми стилізації, які дають змогу авторові захватись, а ренесансний пафос самовиразу, що відкриває авторську суб'єктивність. У письмі Пашковський – свідок. Він опонує «великим» історіям, вписуючи в них свою українську реальність. При цьому він матеріалізує майже несвідому плинність часу, що зливається із розповіддю наратора і перетворюється на своєрідне тіло-мову. Риторика (ліричні звернення, заклики, погрози, запитання і зауваження), як визначає дослідниця, служить засобом закріплення всеприсутності суб'єктивного оповідача [26, 152]. У пошуках втраченого часу Пашковський приймає логіку часової нелінійності і наповнює його власними дитячими враженнями і спогадами. Як стверджує Гундорова, безкінечний монолог і перепади стилю свідчать про спробу втекти від профанного часу, «того, що в телевізорі, того, що подарувала маскультура...» [26, 153].

Центральна тема в романі – час (постчорнобильський, дитинний, втрачений). Автор-оповідач, вибудовуючи величезні речення, випліскуючи потік свідомості, будуючи містки між минулим і сучасним, створює

суцільний емоційний монолог-оскарження. Мовлення автоматизується, переходить кордони визначеного об'єктивністю повідомлення.

Автор-наратор роману сприймає себе «одним із графітових стрижнів, розмашистим, ледь притупленим, увігнаним у реактор, немов у підстргачку, олівцем доби» [26, 154]. Оповідуючи про останню боротьбу хаосу з правдою, наратор ототожнює себе з пророком, а його зброєю стає слово-жезл. Гундорова трактує за Деридою такий дискурс як апокаліптичний, що поєднує свідчення проти інших і особисті зізнання, попередження і перестороги, щоб запобігти Останньому судному дневі і врятувати світ. Така амбітна роль, яку бере на себе автор, підносить його над Іншими, але водночас і опускає нижче всіх. У напруженій гонитві за останнім словом, за словом правди він відкладає постмодерний карнавал і показує кінець Карнавалу як «добу театралізації»: «доба, поіменована абсурдною, (...) добігає скону, заповівши наступному століттю випробувати, чого ж варті стьоби і красування за античної можливості посерйозніти на очах глядачів, бо з тієї сцени немає втеч...» [26, 154]. «Він заряджає слово пекельною ненавистю, яка зашкалює, і слово стає зброєю».

Чільною темою роману є прагнення врятувати світ і культуру від небуття. А Чорнобиль одночасно символізує позачасся і новий час. Остаточним словом літературного послання завжди є конечність людського життя, як нагадує Пашковський. Гундорова погоджується, що ніякі віртуалізація і симуляція не зможуть перекреслити цього основного змісту людської присутності на землі [26, 155]. Весь текст «Щоденного жезла» інтертекстуальний, озвучений голосами, цитатами, іменами. Автор-наратор зізнається у знайомстві і спілкуванні із величезною кількістю відомих – Міланом Кундерою, Джозефом Конрадом, Германом Брохом, Вільямом Фолкнером, Альбертом Камю, Марселем Прустом та Салманом Рушді. Автор називає свій роман-есе «романом-посланням», наголошуючи на суб'єктивності свого письма і протиставляючи себе фальшивості масової культури. Бажання словом переробити світ (народ) і виміряти силу слова

всупереч маскультурі виявляються в особливій апологетизації книги. У «Щоденному жезлі», як помічає Гундорова, панують влада слова і апологія читання – Пашковський рятує високу писемну культуру в своєрідній «чорнобильській бібліотеці» [26, 157].

Деструкція мовних структур і синтаксична тілесність виявились особливо виразними у творчості Юрія Тарнавського. Гундорова зауважує відкриту деструктивно-агресивну природу творів Тарнавського. Змагання індивіда з Долею і фатумом Тарнавський змінює на екзистенційну боротьбу Чоловіка з Жінкою. В його тетралогії Гундорова вбачає зразок певного типу тексту, який можна назвати «чоловічим», де неприховано виявляється домінування «чоловічих» значень і смаків. Таке домінування складається на тлі опозиції чоловік-жінка. Абсурдність тотожності «чоловічого»-«жіночого» проявляється у назві книги «6×0», в якій Гундорова бачить натяк на zero чи ніщо як зміст і місце жінки у «чоловічому» тексті. У першій драмі Тарнавського жінка стає об'єктом, який можна аналізувати, розбираючи на складові, де(кон)струювати, тобто, за Деридою, водночас і реконструювати, переосмислити чоловічий тип мислення, створюючи тим самим жіночу модель мислення.

Таким чином, Гундорова бачить цей текст як «зразок деконструкції жінки-об'єкта, побаченого і розкладеного під скальпелем чоловічого погляду, озброєного раціональним мисленням» [26, 222]. Автор знімає метафізичне покривало з еротичного. Він розвінчує гротесковість чоловічої влади, заснованої на сексуальному бажанні. Дослідниця влучно розглядає деконструкції Тарнавського, з якими він, по суті, полемізує. Чоловік у його творах – жертва еротичної влади жінки (жінок). Розправляючись із жіночим тілом, Тарнавський ототожнює його з особливою «брутальністю» жінки.

3.1.3. Кітч і література

Важливою формою і місцем реалізації бажань посттоталітарного українського суб'єкта на теренах нововідкритої Європи є кітч, який базується на карнавальному світовідчутті.

Метою дослідження є не лише простежити високі і низькі модуси української літератури, а й теоретично проаналізувати, як кітч стає складовою частиною художньої літератури, стимулюючи процеси образотворення і стилетворення. При цьому кітч може набирати гендерного забарвлення, як у творах жіночої белетристики. Також праця спрямована на аналіз феноменології кітччу – особливо цікавим авторці видається аналіз своєрідної естетики кітччу, яка виявляється в перекодуванні культурних знаків [25, 9-10]. Дослідниця визначає, що поряд із традиційно негативним значенням, кітч став явищем із соціальним, антропологічним та історичним смислом. Про нього неможливо говорити поза контекстом масової, або популярної культури. У постмодернізмі, на відміну від класичної естетики, відбувається принципова зміна: кітч не відрізняється від високого мистецтва і займає своє місце в художній творчості [25, 16].

Для теоретика постмодерну Ж. Ліотара головними для почуття піднесеного є тривога і страх перед тим, що час може зупинитись, і в цьому почутті поєднуються тривога із задоволенням. «Ця невдача у вираженні викликає біль, свого роду розкол суб'єкта між тим, що він може досягнути і тим, що може уявити» [25, 19]. Почуття задоволення, викликане призупиненням страху, і характеризує найглибше бажання сучасних митців вийти за межі матеріальності і репрезентації у світ неявного і трансцендентного. Момент ототожнення піднесеного з прекрасним, як вважає Гундорова, є основним конститутивним принципом для появи естетики кітччу. Механізм його дії виявляється у тому, що кітч зводить піднесене до прекрасного і культивує підкореність естетизму, прив'язуючи до краси. Така краса не потребує змін і не є приголомшливою. У цій красивій реальності людина не переживає відчуження, оскільки кітч – мистецтво

симуляції, воно перекриває реальність своїми образами і відображає бажане, а не справжнє [25, 21].

За твердженням дослідниці, стаття Вальтера Беньяміна «Мистецький твір у добу механічної репродукції» (1936) вплинула на цілу концепцію модерного мистецтва ХХ століття. У добу «механічної репродукції», коли культура стає продуктом не індивідуальної творчості, а масових зусиль, змінюється природа і функції мистецького зображення і сприйняття. Нове сприйняття виростає також із калейдоскопічних газетних повідомлень, що відкриває нові можливості для формальної організації художнього твору, принципово відмінного від лінійного розгортання сюжету, традиційного для класичного реалізму. Фактично, як зауважує дослідниця, теорія Беньяміна веде до теорії постмодерністських симулякрів Жана Бодріяра. Для обох філософів автентична реальність під загрозою – вона може зникнути [25, 34-35].

Тамара Гундорова влучно зазначає, що наприкінці ХVІІІ спостерігається стильова формалізація культури, і, вивчаючи працю Юрія Лотмана «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история» [25, 93], стверджує, що у цей час складається нова культурна парадигма, яка визначає побут, моду, офіційні ритуали і щоденну поведінку. Основою її є довільність означування, коли зв'язок між знаком і змістом, який він означає, стає вільнішим і символічнішим, і залежно від цього у культурі «акцентуються умовність, немотивованість знаку, ритуал. Розхитування властивої постмодерній добі строгої відповідності статусу, мови і соціального стану призводить до розквіту зовнішньої атрибутики стилю, до наслідувальної, імітаційної, пародійної поведінки [25, 93].

Колоніальний маскарад окреслює офіційний культурний простір і водночас він оприявлює постійну напругу, що існує між центром і периферією, метрополією і провінцією, високим і низьким, офіційним і тіньовим, сильним і пристосованим. У цьому зв'язку репрезентація колонізованого, або «Іншого», відбувається з допомогою надмірних знаків

«природності», перетворюючи провінційне і маргінальне на прекрасного та екзотичного «Іншого» [25, 97].

Гундорова, досліджуючи «Ніч перед Різдвом» Гоголя, зазначає, що зумисне, бурлескне пониження і пристосування локальної ідентичності, вираженої в одязі, мові, до вимог імперського «Іншого», який визнається ієрархічно вищим, дістає символічне закріплення в суржик-кітчі. Він оформляє і постійно репродукує колоніальність, яка передбачає як існування у двох іпостасях і двох культурних сферах – високій і низькій, так і їхню гібридизацію [25, 102]. Ознаками такого суржик-кітчю ще Юрій Шевельов визначав діалогізацію, надмір вульгаризмів, синтаксу сурядності і перелічення, уникання чужих слів через описові або неточні мовні відповідники, надмір вигуків, прислів'їв, смоперебивань та інші [25, 102]. А Григорій Грабович стверджував, що така маска-щит просторікуватого провінціала-оповідача уможливорює авторові підривно-пародійну настанову, глузування з «чужого», підкреслення власної окремішності, наголошування на «своєму» емоційно-культурному коді без прямого ризику [25, 102].

У текст вводиться безлад, а самі твори переносяться в іншу ситуацію, травестіюються, пародіюються. Т.Гундорова, слідом за Ф. Баром, вважає, що бурлескний стиль не просто здійснює дезорганізацію тексту, а вводить певний синтагматичний ланцюжок: у ньому використовується певна «штучна» мова, де змішуються архаїзми, неологізми, вирази, зяті із королівського двору і провінціалізми, мова слуг і брудні вирази, елегантні терміни. Вся ця мова покликана розважати, тішити, бавити [25, 104]. Так, використовуваний Котляревським бурлескний стиль не зводиться до «грубого варнякання», а є семантично і функціонально багатоаспектним. Його семантика визначається «двокультурністю» існування малоросійських авторів, як і загалом дворянства. Стосовно офіційної мови бурлескний суржик наділяється функціями близького контакту [25, 111].

Утвердженню «малоросійського» кітчю прислужилась, яке стверджує Гундорова, і творчість Гоголя – епіграфи, що задають образи-кліше

українськості, уривки з «Енеїди» Котляревського, «Пана і собаки» Гулака-Артемівського, цитати з «малороссийских песен», «пословиц» тощо. Декоративність і обрамленість характеризують пейзажі, котрі нагадують сентиментальні нарративні описи тогочасної масової белетристики. Запозиченими з популярних романів образами Гоголь обрамляє «малоросійську природу», оформляючи її як екзотичний стиль та упаковуючи останній у сентиментальний кітч [25, 112-113]. А тому численні твори «котляревщини» допомагають зрозуміти природу і функції малоросійського суржик-кітчу. Гундорова, звертаючись до таких послань, визначає, що природа колоніального дискурсу амбівалентна: протиставлення французам (полякам) невіддільне від місцевого приватного інтересу, який вписаний у наслідування російського патріотичного стилю. Якщо у травестійованій Котляревським «Енеїді» стверджувалась автономність мови, виду від імені колонізованого народу, то автор «Варшави» навчає підкорених поляків лояльності щодо Росії. Іронія бурлеску, як зауважує дослідниця, полягає в тому, що звернення написано низькою, простонародною мовою [25, 117].

За спостереженнями Гундорової, бурлескний кітч у подібній масовій літературі служить не для підриву офіційного імперського світу, а для вписування себе в імперію. Хоча і в специфічно низькій формі, він легітимізує голос «малороса». «Мужицьке наріччя» є своєрідним нарративним кодом локальної ідентичності. Так бурлескний суржик стає близькою неофіційною мовою українців у межах імперії. Гібридизація мови закріплює колоніальний статус України, виокремлюючи її як екзотичну простодушну провінцію, і водночас «вписує» її у статусі підкореного і пристосованого «іншого» в структурі імперської культури [25, 118-119].

В переважно патріархальній культурній традиції жінка займає місце «іншого», маргінального і загрозливого. Відмежування літератури, писаної жінками, від загальної традиції великої «соціально» заангажованої «чоловічої» літератури дослідниця прослідковує в українській літературі,

починаючи з другої половини XIX століття. Жіночою сферою вважається інтимна, лірична, приватно-чуттєва образність. Так твориться образ жіночої субкультури – суто жіночої белетристики, призначеної для масового, домашнього вжитку.

Гундорова аналізує поняття і процеси «жіночого письма» та «жіночого читання». Тенденція дорікати жінкам-письменницям за вузьку проблематику їх творів стає загальною особливістю української позитивістської критики. «Жінка-героїня» і «жінка-читачка» впродовж всього часу знаходяться у полі зору патронізуючого погляду «іншого». Жіноче читання найчастіше асоціюється із масовою літературою – їх, мовляв, об'єднує фальшива пасивність і слухняність, які насправді перетворюються на панування та накидання низьких цінностей і смаків. У повісті Валер'яна Підмогильного «Невеличка драма» (1929) автор іронізує над спробами жінки-читачки визволитись з пастки чоловіка-творця [25, 132]. В романі Шарлотти Бронте «Джейн Ейр» героїня постійно знаходиться під контролем «чужих» поглядів і оцінок. Дослідниця переконливо доводить, що таким «іншим» є не лише чоловік, але і всі ті стереотипи публічної поведінки, які нав'язані їй літературою [25, 134].

Гундорова робить висновки про те, що у сучасному жіночому романі також зберігається наративно чоловічий погляд всезнаючого автора. Що б не відбувалось із жінкою і коло неї, її тіло і душа під прицілом спостерігача, як, наприклад, і Джейн Ейр, яка, читаючи Шекспіра, раптом помічає, що «потрапила в поле зору» «вічно пильних блакитних очей» Сент Джона. Місіс Ремзі у романі Вірджинії Вулф «На маяк» майже фізично відчуває, як вибудовується сама «споруда чоловічого розуму, яка все зводилась, і так само, як залізні стропила тримають будову, тримала весь світ; і тримала її; повністю їй підкоряючись, вона могла навіть на хвильку закрити очі, на хвильку примружитись, як дитина мружить, дивлячись з подушки на незчисленні пласти розгойданих листків» [25, 135].

Принципово іншу модель світу, не розділеного на автора і читача (слухача), чоловічу і жіночу зони, свій і чужий погляди, свій і чужий голоси, вибудовує сама героїня В. Вулф. Ця жіноча будова тримається на суголосності власних голосів усіх присутніх. Місіс Ремзі чує, як чоловік читає вірші і відчуває, що «слова пливли, як лілії по водах за вікном, від усіх відділені, начебто їх ніхто не виговорює ніхто, ніби самі собою народжуючись. (...) Вона не розуміла значення слів, але, як музика, вони ніби говорили її власним голосом (...)» [25, 135].

Жіноче читання, як зауважує Гундорова, часто сприймається як матриця масової культури. У випадку, коли воно не привласнене патріархальною культурою, воно трактується як смішний, загрозливий і монструозний «бабський» кітч. Суто жіночі жанри масової літератури дослідниця називає двічі маргіналізованими: через те, що вони відносяться до масової літератури і через те, що розкривають «несправжні» страхи, потреби і свідомість [25, 138].

Масова культура, яка орієнтується на жінку-читача діє досить суперечливо: з одного боку, вона переносить її в позасвіття бажане та ідеальне, а з іншого, стверджує традиційні цінності, поведінку, звички, зокрема ролі доброї матері, господині, нареченої. Масова література, яка експлуатує жіночу чуттєвість, за висновками Гундорової, створює стан майже істерійної втечі від одноманітності щоденного життя, повертає в стан дитинності. Психоаналітичні форми ідентифікації жінки-читачки із зображуваним, які використовує масова література, базуються на тому, що вона, вихована на певних кліше, здогадується про щасливий кінець і знаходиться в привілейованому становищі щодо героїні. Таке надлишкове знання, як стверджує Таня Модлескі, приводить до одночасних процесів ідентифікації та відштовхування від героїні [25, 139].

Жіноче читання, як наголошує Гундорова, досягає своєї найбільшої реалізації за умови наративної форми «мильної опери», де форма працює на те, щоб глядач переносився в різні ситуації, які ніколи не закінчуються і не

мають задовільного рішення. Деякі критики, як зауважила дослідниця, твердять, що глядач «мильної опери» стає ідеальною жінкою, позбавленою «я» і перейнятою безконечними проблемами всіх героїв фільму. Колективна жіноча фантазія, яка проявляється в цей момент, за словами Тані Модлескі, те, що глядачка шукає і за чим тужить, – це «розширена сім'я, протилежність її нуклеарній родині».

У стилістиці багатьох творів Кобилянської, наприклад, дослідниця бачить ознаки такої сентиментальності та інфантильності. Такий сентиментальний кітч, як його визначає Гундорова, збирає явні і приховані почуття, комплекси, мріяння і, озвучуючи їх, позбавляє читачів від затаєних комплексів. Водночас письменниця поєднувала стилістику і теми популярної жіночої белетристики з високими культурологічними темами про жінку як «вищу людину», творила образ «думаючої» нової жінки, яка будує власне життя і стає культурною силою.

Саме ідеальну модальність несла в собі сентиментальна проза Марліт, якою захоплювалась Кобилянська. Як визначила Елейн Шоволтер, варіативність і модальність наративних структур – писати про те, «як могло бути», ідеалізувати жіночі характери і навмисно гіпер-сексуалізувати чоловічі типи – є прикметними рисами жіночої белетристики [25, 142]. У повісті «Секрет старої панни» Марліт, сентиментальний кітч, як зауважує Гундорова, поєднується з елементами готичної оповіді, що характеризує стиль масової літератури, призначеної для жінок. Дослідниця окремо наголошує на психоаналітичному ефекті, що полягає в тому, щоб навчити переборювати розрив молодої жінки з матір'ю і ослабити ті моральні колізії, які приносить заміжжя і відхід з родинного дому. Подібні ситуації визначають меланхолійний настрій, який переживають численні герої Кобилянської [25, 148].

Дослідниця, аналізуючи перечитування і переписування письменницею Марліт, стверджує, що висока феміністична література XIX століття не

відділена різкою межею від масової літератури і використовує форми і формули популярної жіночої белетристики.

На пізні 80-ті і 90-ті XIX ст. припадає розквіт стилю сецесії, який своєю любов'ю до перебільшеного, штучного, декоративного, до естетики жесту, а також особливим типом еротизованої та естетизованої чуттєвості наближається, а іноді переходить у кітч. До явища сецесійного кітчу Гундорова підходить, наголошуючи на його декадентській чуттєвості у поєднанні з орнаментальністю і декоративною статикою та естетичним культом. Прикметами його вона відзначає андрогінну сексуальність, інфантильність, нарцисизм та мазохізм. Не без впливу сецесійного кітчу складались, як вона зауважує також і в «*Femina melancholica*», платонічний роман Ольги Кобилянської та Лесі Українки. У нарисі «Сліпець» (1905), написаному як резонанс до однойменного твору Кобилянської, Леся Українка говорить про особливу форму спілкування – спілкування «душ», і ця форма ототожнюється з «квіткою» і «мушлею» [25, 161].

У творах Кобилянської часто переплітаються інфантильність та еротизм, і посередником при цьому є материнський образ. Материнський архетип, як стверджує Гундорова, стає елементом еротичного кітчу *art modern*, а символістсько-алегоричні образки Кобилянської стають втіленням жіночої сексуальності [25, 162]. В сецесійному меланхолійному дзеркалі Кобилянської домінують очі і погляд на саму себе – естетизований нарцисизм, як його називає Гундорова. Відвертаючи очі від дзеркала, героїня, однак, підглядає у нього опосередковано: очима бабусі, тітки, імпліцитного автора [25, 164].

У повісті Кобилянської щоденникові записи героїні заступлено «чужим» авторським поглядом, який об'єктивізує та оглядає жінку: «Світло полум'я, що б'є з коминка, обливає її повно. (...) Її сніжно-білий, класичний профіль підрисовується від темного тла фотеля і здається в своїй болісно-задумчівій красі майже сяючим» [25, 331]. Загальною перспективою «чужого» погляду є естетизація жінки як речі, визначає дослідниця. Через

дзеркальність, інфантилізм і нарцисизм, як вона встановлює, стверджується сецесійний кітч у творчості Кобилянської. Він є зразком естетичного кітчу, котрий значним чином визначав природу модерністської свідомості і її дещо фемінізований характер.

Особлива увага присвячена у праці Т.Гундорової наративним моделям соцреалістичної літератури. Дослідниця розглядає особливості літератури часу соцреалізму, зауважуючи слідом за Катаріною Кларк, що основний ідеологічний зміст такої літератури кодувався знаками того культурного послання, яке транслиував радянський автор [25, 168]. Від самого початку соцреалізм ставав підґрунтям офіційної високої культури. Висока культура, як зазначає дослідниця, утворює певний баланс між відносно гомогенними соціальними класами і групами та підпорядковує їх державі. Популярна культура як опозиція такій високій культурі є фрагментарною, «неорганічною» і підпорядкованою. Плакатність і монументальність зорових образів-картин – візуальний кітч, як це називає Гундорова, виконує роль ідеологічних кодів і стає чи не основним образотворчим принципом як у малярстві, так і в літературі періоду сталінізму.

Попри всю різницю стилів довоєнна і післявоєнна література становлять одне ціле, як визначає дослідниця, – літературу тоталітарного типу. У ній зникає характерна для літератури 20-30-х років гетероглосія, натомість відбувається процес поступової гомогенізації мови, коли всі персонажі, незалежно від їх характеристик, говорять однією офіційною мовою радянського зразка. Позитивний герой вже не такий анархічний, як у 30-ті роки. Актуальними стають теми «великої родини», «творчої праці». У романі Гончара «Прапорносії» патріотизм зрощується із радянським шовінізмом і тут виразно протиставляються своя і не своя, «чужа» земля. Позиція персонажів, з якою солідаризується автор, – послідовна неприязнь до Європи і Заходу. Трилогія «Прапорносії» наповнена образами-ідеологемами, які розгортають сталінський романтичний монументалізм, і функціонують як візуальний кітч. Основна їхня мета – розчулити і

закодувати певні стереотипні почуття, наприклад, почуття «єдиної родини». Особливо багато, як зауважує Гундорова, їх передано Чернишу – alter-ego самого письменника. Його думку розгорнено широко, детально, але по-суті, це – фальшива і сентиментальна риторика, типова для тоталітарної культури. Соціалістичний кітч в його стилістиці видозмінюється, складнішає, але залишається домінуючою естетичною структурою [25, 200]. Плакатні образи – візуальний кітч, який дає готові рецептивні моделі. Вони мають однозначне і прозоре ідеологічне тлумачення і діють сенсорно, чуттєво, загодовуючи функцію масового мистецтва.

3.2. Віра Агеєва і наратологічний дискурс українського фемінізму

Впродовж XIX століття у розвитку літературного фемінізму вирізняють три стадії: імітація панівної традиції; протест проти цих стандартів і вартостей (супроводжуваний захистом прав і цінностей меншин, включаючи вимогу автономності); врешті — відкриття самих себе, пошуки ідентичності, тепер вже незалежнені від Іншого члена опозиції. Наслідування існуючої традиції означало не лише чоловічі псевдоніми (Джордж Еліот, Жорж Санд, Марко Вовчок), але й спробу імітації чоловічого погляду на зображуване, репрезентації чоловічих цінностей. Ще й на початку XIX століття відсутність досвіду жіночого письма була неподоланною перешкодою для становлення найобдарованіших авторок, лише в останні десятиліття XIX віку жінки-авторки остаточно відходять від обов'язкового наслідування авторитетних чоловічих текстів [3, 7].

Віра Агеєва у праці «Жіночий простір» [3] стверджує, що наприкінці століття на сторінках мистецької періодики утверджуються такі авторки, як Наталя Кобринська, Наталка Полтавка (Надія Кибальчич-Симонова), Уляна Кравченко, Любов Яновська, Дніпрова Чайка (Людмила Василевська), Грицько Григоренко (Олександра Судовщикова-Косач), Євгенія Ярошинська, Валерія О'Коннор-Вілінська, Катря Гриневичева, Людмила Старицька-Черняхівська, представниці дещо молодшої генерації — Наталя Романович-

Ткаченко, Галина Журба, Надія Кибальчич, Христя Алчевська. Дівчата з інтелігентних переважно родин, доньки священиків, учителів, дрібних урядовців, літераторів, вони приносять нові теми, нові типи героїв, звертаються до жіночої психології й акцентують жіночі цінності. Активно розроблялися нові теми й мотиви. Ідеться про колізії жіночих стосунків, жіночої дружби, про зміну становища жінки в чоловічому світі. Обмежена кількість доступних патріархальній героїні суспільних ролей (мати, дружина, помічниця, самозречено посвячена родині, дитині або Богові, у нечастих випадках можливість для обдарованої жінки реалізуватися в якихось творчих професіях) визначала і вузькість, обмеженість того просторового, предметного світу, тих топосів, де вона могла функціонувати.

Модерна героїня з'являється вже на іншому тлі, у новому оточенні її статус тепер визначається і освітою, і фахом, і політичними переконаннями, і вкоріненістю у ті чи інші суспільні структури. Цю зміну у модерній літературі важко переоцінити, адже жінка в ній нарешті могла почуватися відносно самодостатньою, розкриватися зсередини, поза своїми стосунками з чоловічим світом. Однак в українській культурі цей модерністський перелом, на жаль, зостався лише епізодом.

Дослідниця констатує, що у першій половині XIX століття критики любили особливо наголошувати несаможиттєвість жінок-авторок, вказували на спонукальний вплив родини, батька, брата, чоловіка, на покровительство когось із мужчин-письменників. Без такої опіки входження в літературний світ, майже цілковито чоловічий, і публікація творів була, очевидно, зовсім неможливою. І саме жіноче авторство незрідка ставилося під сумнів, принаймні частково, бо редакторові-мужчині, покровителеві-видавцеві приписувалася надзвичайно велика роль у появі твору доти невідомої авторки. Топосом «скромності» визначалися для жінки такі умови, коли вона позбавлялася самого права шукати публічності, виносити для стороннього осуду свій особистий життєвий досвід. Ангел дому не повинен був цікавитися чимось поза межами свого замкненого володіння. Думається,

цими соціально-психологічними чинниками певною мірою пояснюється і ставлення колег-чоловіків до Марка Вовчка, і жорстокі оцінки «світу», і те, що навіть саме авторство цієї жінки співвітчизники тривалий час намагалися поставити під сумнів [3, 22].

У прозі Марка Вовчка можна говорити про особливе зацікавлення жіночими проблемами і руйнування патріархальних стереотипів. Образи сильних, вольових жінок, які пробують самі розпорядитися своїм життям всупереч найнесприятливішим обставинам, представлені у багатьох її текстах (як «Три долі», «Ледащиця»). Віра Агеєва зауважує, що у фіналі «Трьох доль», повісті з селянського життя, з'являється мотив, часто наголошуваний авторкою у пізніших романах, пов'язаних з побутом вищих суспільних сфер: відмова від вигідного заміжжя, уміння і готовність жінки самій розпоряджатися власним майбутнім. Романи «Жива душа» (1868) та «В глушині» (1875) якоюсь мірою автобіографічні. Головну героїню в обох випадках названо Марією, а сюжет розгортається як історія виламування молодій дівчині з гнітючого, принизливого, нівелюючого патріархального середовища і — виходу на нелегку, тернисту, але власну дорогу.

У романі «В глушині» Агеєва вчуває виразні пародійні нотки. Це і пародія на тогочасні «дамські» романи, а в ширшому сенсі — на історію казкової Попелюшки. Архетип Попелюшки використаний в обох згаданих романах. Головна героїня — бідна безприданниця, яка живе в домі тітки чи іншої далекої родички. Їй весь час нагадують про неуникну залежність, про обов'язок бути вдячною і пророкують нещасливе заміжжя, безрадівну, сіру прийдешність, наперед визначену самим суспільним статусом. Проте знаходиться, як і має бути в казці, прекрасний принц — багатий наречений (до того ж — «передова» людина, яка сповідує ідеали свободи і допомоги знедоленим). Здавалося б, як цього й вимагала структура «родинного» роману, сюжет мусить увінчатися щасливим заміжжям. Але героїні Марка Вовчка відкидають щедрий дарунок долі. Для цих мислячих, цілеспрямованих дівчат традиційний «жіночий» світ між будуаром,

вітальною та кухнею вже затісний. Причому не йдеться про відкидання нав'язаної родиною вигідної партії задля щирого кохання — Маша у «Живій душі» йде з тітчиного дому, щоб самостійно заробляти на життя [3, 27]. Марко Вовчок, особливо у зрілій прозі, де наративна структура вже не визначається голосом оповідачки з народу, дуже мало була схильна до сентиментальних замилювань. Патріархальний рай постає у Марка Вовчка надто непривабливим, і її героїні — освічені, емансиповані молоді жінки — часто зрікаються традиційних ролей, якими задовольнялися їхні матері й бабусі.

Агеева аналізує композиційні збіги і схожість багатьох важливих мотивів у двох текстах, що належать різним літературним епохам, — «Трьох долях» Марка Вовчка та «Меланхолійному вальсі» Ольги Кобилянської. Характери розкриваються за різних історичних обставин, але не можна не помітити психологічної подібності героїнь Кобилянської та Марка Вовчка. В обох випадках ідеться про тісні рамки, в яких можливе жіноче самовираження й самоствердження, про драматизм і високу ціну цього самоствердження в патріархальному чоловічому світі. Принципи наративної структури в згаданих творах майже тотожні. В обох жінка-оповідачка — це тип цілковито земної, шеренгової, позбавленої пристрастей та амбіцій «Марти». Марко Вовчок вводить у любовний трикутник двох сильних жінок. Марко Вовчок наголошує не лише залежність героїні від непостійного, роздвоєного в своїх почуттях нареченого, але й могутній (і в цій ситуації фатальний) гніт батька. Покірنا дружина з таким статусом слухняної і тому облагодіяної господарем рабині звиклася. Дочка бунтується, і її непокора лише посилює деспотичність. З-під цього майже що неunikного гніту, коли обставини не лишають жінці ніяких шансів на перемогу, Катря визволяється ціною зречення світу/світськості, тобто тілесності, чуттєвості, зречення, власне, своєї статі, адже монастирське існування — це буття безстатевої істоти. На противагу сильній жінці, яка зраді й примусу протиставила гордість, її подруга й суперниця Маруся, на перший погляд, ніби обирає

цілком відмінний шлях — боротьбу в покорі — але жінка платить за торжество пристрасті самозреченням і приниженням [3, 32].

Героїні «Меланхолійного вальсу» вже мають більше шансів для самореалізації й виходу за межі патріархального домашнього існування. Ольга Кобилянська звертається до багатьох мотивів, використаних і в повісті Марка Вовчка. Це мотив тиранічного батька, що руйнує щастя героїні (у «Трьох долях» — одруження, у Кобилянської — музичну кар'єру Софії Дорошенко). Отже, навіть побіжний аналіз прози Марка Вовчка у праці Віри Агеєвої засвідчує, що феміністичні тенденції, так виразно явлені в українському модернізмі, у творчості багатьох авторок кінця XIX — початку XX століття, пов'язані з традицією, закладеною нею. «Нові жінки» Кобилянської й Лесі Українки не були такими вже екзотичними постатями в українському письменстві, вони йшли принаймні виразно означеним шляхом.

Дослідниця констатує, що 1884 року було засноване Товариство руських жінок, 1887 року зусиллями і коштом Наталі Кобринської та Олени Пчілки у Львові з'явився альманах феміністичного спрямування «Перший вінок». У 1893—1896 роках. Кобринська у видавництві «Жіноча бібліотека» випускає три книги альманаху «Наша доля». Ідеї жіночої емансипації підтримує радикальна інтелігенція, їх пропагують такі найавторитетніші галицькі діячі, як Іван Франко та Михайло Павлик. На сторінках «Першого вінка» представлені чільні літературні імена: Уляна Кравченко, Леся Українка, Дніпрова Чайка, Людмила Старицька-Черняхівська. Олена Пчілка опублікувала тут повість «Товаришки», а Наталя Кобринська виступила не лише як прозаїк, а також і як авторка програмних статей [3, 35].

На сторінках «Першого вінка», зазначає Віра Агеєва, було опубліковано два твори, в яких ішлося про радикальну зміну становища жінок, причому цей конфлікт матерів і дочок в оповіданні Наталі Кобринської «Пані Шумінська» (пізніша назва «Дух часу») і в повісті Олени Пчілки «Товаришки» було оцінено з протилежних точок зору — старшого і молодшого покоління. Героїні повісті Олени Пчілки борються переважно з

несприятливими обставинами, внутрішнього драматизму жіночих характерів, колізій, боротьби двох «я» авторка не пробує розкривати. Для альманаху «Перший вінок», причому на замовлення самого Івана Франка, було написано й оповідання Уляни Кравченко «Голос серця».

Десакралізація образу матері Архетип матері був одним із засадничих в українській класичній літературі ХІХ віку, багато в чому визначаючи її ідеологічні параметри, множинність її психотипів і навіть стильові шукання письменників. Мотив України-неньки визначив, очевидно, і своєрідний розподіл синівських/материнських обов'язків та ролей. Чоловік, мужчина, як репрезентант колонізованого народу, живе з подвійним тягарем довічної синівської вини і боргу. Мати тут стає суворим і осудливим «голосом патріархальності», її функція в наративній структурі полягає не в саморепрезентації, а більше в тому, щоб позбавити дітей свободи вибору (а отже, й зрілості духу, який стверджується саме в процесі вибору), вказати їм належні рамки, нагадати про незрушні принципи й заповідані поколіннями правила. У ньому сенсі і реальна мати — як, скажімо, в романі Панаса Мирного, — і символічна мати-Україна однаково позбавляли «дітей» індивідуальності, навертали в стару, ходжену колію, нагадували про неунікність предковічного обов'язку перед родом, родиною, традицією тощо [3, 48].

Руйнування цього надмірного материнського комплексу, заперечення сакрального синівського служіння, переосмислення патріархальної ієрархії вартостей стало важливою рисою модерністського дискурсу. Так, у Лесі Українки десакралізуються насамперед традиційні стосунки самозреченої матері й сина-захисника. Вже у першій драмі «Блакитна троянда» протиставлено два типи патріархальних родин. Коли названа мати Гошинської, тіточка Ліпа, безпорадно добра, але нездатна хоч якось зрозуміти Любині проблеми й допомогти у критичній ситуації, то мати Ореста демонструє «мазохістську відданість» (термін Сімони де Бовуар) і навзаєм вимагає від сина такого ж згубного для самоствановлення

особистості служіння й покори [3, 49]. У «Лісовій пісні» протистояння матері й сина означено як конфлікт прагматично-побутового й романтичного світогляду. Лукашева мати — вся від світу сього, не може сприйняти синове поривання до якихось інших цінностей.

Віра Агеєва зауважує, що згубний вплив матері на долю дітей не раз аналізується у прозі Ольги Кобилянської. І це також пов'язано з критикою патріархальної залежності, з проблемою індивідуального бунту як обов'язкової умови становлення й незалежнення особистості. Мати із найкращих спонук влаштовує невдале й нещасливе заміжжя неповнолітньої доньки у повісті «Земля». Кобилянська демонструє, як ступенево наростає в родині взаємна ненависть. «Мамо! — скрикнув нараз із такою силою обурення й гніву, з такими іскрами ненависті в очах і вдаряючи п'ястком у стіл, що миска й ложка захиталися. — Якби ви мені не мама, не жінка мого тата, я б вас убив, як вовчицю, і до криміналу сам замельдувався» [3, 54]. Сини порушують Божу заповідь, рішуче поривають зі старою традицією, чинять, як на узвичаєний погляд, аморально — і тим здобувають собі долю. Донька ж покійно терпить, безвідмовно бере на себе найвиснажливішу роботу. Вона боїться осуду, доччин непослух карається тяжче, як синівський. Мати не може передати дочкам ніякого досвіду для самостійного життя, ніякого зразка для наслідування. Лише бунт проти патріархальної родини дає якийсь шанс власного вибору життєвого шляху.

Складні стосунки з матір'ю стають психологічною проблемою для багатьох персонажів також і прозаїка-модерніста Агатангела Кримського («Андрій Лаговський», «Батьківське право»). Дослідниця вказує, що М. Коцюбинський у новелі «Лист», є значно стриманішим, ніж Кримський. Тут немає, як у романі «Андрій Лаговський», прямих звинувачень витонченого міського інтелігента на адресу своєї грубої, нечулої, дріб'язково-прагматичної матері. Але суть конфлікту приїжджого сина з родиною та сама. Мати видається якоюсь нижчою істотою, що заслуговує лише жалісливої зневаги.

Та найепатажнішим руйнівником узвичаєних і сакралізованих цінностей був на початку століття Володимир Винниченко. У Винниченкових романах матері й жорстокі, і нерозважливі, і тупі, і просто не здатні зрозуміти, що на добре, а що на шкоду їхнім дітям. У багатьох видатних представників раннього модернізму маємо, отже, один з виявів конфлікту поколінь, хай не завжди послідовно, але все ж означеного в українській літературі. Цей частковий аспект родинних стосунків засвідчує наявність глибокого розлому між патріархальним минулим, яке символізує старосвітська мати-господиня, жертвна хранителька домашнього вогнища, і новою урбаністичною дійсністю.

Віра Агеєва зауважує, що Микола Хвильовий також переводить особисту, родинну драму протистояння поколінь в ідеологічний план. Він, зокрема, настійливо наголошує психопатологічний аспект у стосунках сина й матері. Ненависть до матері пов'язують з її статусом у патріархальній структурі. Як пише Адрієн Річ, «мати в патріархаті: контролююча, еротична, каструюча, вболіваюча, позбавлена вини й вину провокуюча», вона «існує для однієї-єдиної мети: народжувати й жити сина». Мати заважає долучитися до чоловічих цінностей [149, 186]. З матір'ю у героя Хвильового весь час пов'язане почуття вини. Він не виправдовує її сподівань, веде гріховне, з її точки зору, життя, зневажає нею сповідувану віру, мати співчуває синові, однак це співчуття швидше осудливе. Матеревбивство обіцяє звільнення від цього почуття інфантильної синівської вини.

Згодом, звертає увагу Віра Агеєва, синівські звинувачення Україні ще палкіше сформулює Євген Маланюк. Україна постане в його художніх концепціях продажною бранкою, яка віддавалася кожному зайді на всіх історичних перехрестях, Антимарією й грішною Мадонною. Валер'ян Підмогильний у «Місті» трактує материнську жертвну всепоглинаючу самопосвяту синові як наслідок її обділеності в особистому житті, в коханні. Надзвичайно складні стосунки з матір'ю обтяжують багатьох героїв Григора

Тютюнника. Вони часто переживають фрустрацію, приниження, безсилля, знедоленість і приреченість («Облога», «В сутінки»).

Та з-поміж українських модерністів, вказує Агеєва, найрадикальнішим і найвідвертішим у запереченні патріархальних канонів і цінностей був Винниченко. Письменник не обійшов увагою феміністичних тенденцій та впливів, хоча Винниченкова інтерпретація цих мотивів досить відмінна від позиції таких послідовних феміністок, як Леся Українка чи Кобилянська. Почуття, інстинкти, підсвідомі бажання й імпульси виявляються сильнішими за вольові інтенції, за теоретичні настанови й програми, руйнують усталену мораль, родинні зв'язки й подружні зобов'язання. Героїнь «Брехні», «Чорної Пантери й Білого Ведмеда», «Гріха», «Пригводжених», «Закону» можна вважати інваріантами цього центрального для Винниченкової творчості типу незалежної жінки, що здатна не лише обирати власну долю, але й змушувати з собою рахуватися, впливати на вибір інших. Ревізія патріархальних цінностей у Винниченковій прозі стосується насамперед сім'ї й узвичаєного розподілу гендерних ролей у ній. Традиційна родина здебільшого зображується в'язницею для двох, благополучний шлюб прикриває духовну порожнечу, підлеглисть, безчестя й навіть взаємну ненависть. Роздуми про причини, що унеможливають щасливе подружжя, не раз знаходимо і в художніх текстах, і в щоденникових записах Володимира Винниченка [3, 79].

У модерній літературі, за спостереженнями Віри Агеєвої, міняється сама стратегія перебування жінки в довкіллі, вписування її в нові просторові виміри й конструкції. Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може розгортатися існування індивіда. Патріархальну жінку незрідка ув'язнено в певних архітектурних формах, а розлогіші обшири для неї просто табуйовані.

Дослідниця зазначає, що особливо уважно фіксує ці обставини жіночого побутування у різних культурно-історичних епохах Леся Українка. Скажімо, винятковий статус Кассандри, – це статус дівчини, котра

неприналежна до світу гінекею. У «Боярині», де чи не найсильніше наголошено суспільно-політичний аспект, опозиція замкненого/відкритого простору стає наскрізною й визначальною для протиставлення різних суспільно-духовних ситуацій: російської свавільно-деспотичної «темниці» і українського волелюбного «веселого світу».

Людмила Старицька-Черняхівська, авторка однієї з «найідеологічніших» українських емансипаційних драм «Крила» (1913), виразно протиставляє інтер'єр, ворожий жінці, котра прагне якоїсь творчої самореалізації, той внутрішній, домашній, приватний простір, де неподільно владарює старосвітська мотрона, хранителька домашнього вогнища, та, з іншого боку, звільняючий «екстер'єр», «холодний простір життя», який може загартувати й піднести жінку, дати їй шанс для найвищих досягнень. Старицька-Черняхівська досить рішуче критикує традиційну модель родини і розподіл чоловічих/жіночих ролей у ній [3, 85].

Натомість героїні Ольги Кобилянської ніколи не протиставляють задушливий інтер'єр і манливу свободу необжитого жінками широкого світу. У цьому зовнішньому світі вони хочуть не наражатися на злигодні виснажливого протистояння з несприятливими обставинами, а облаштувати власний буттєвий простір, не зрікаючись затишку рідного дому, який захистить від незгод боротьби зі стихіями й бурями. Наталка Верковичівна у «Царівні» особливо гостро відчуває брак власного, приватного простору, отих «чотирьох стін для тиші» У «Меланхолійному вальсі» вибудовується майже що прекрасна утопія, ідеальний замкнений простір жіночого спілкування [3, 88].

Агєєва зазначає, що сюжет роману Ірини Вільде «Сестри Річинські» можна інтерпретувати як історію переходу від пасивного патріархального жіночого існування під опікою всемогутнього Батька до самостійного і незалежного життя, в якому треба самим розпоряджатися власною долею. Дівчина мала би перейти з батькового патріархального дому в чоловіковий і не претендувати на якісь інші топоси. Але героїні прози Ольги Кобилянської,

Лесі Українки, Наталі Романович-Ткаченко, Ірини Вільде уже обживають різноманітні виміри публічного (а отже здебільшого традиційно чоловічого) простору.

Неуникна травматичність статусу чужинця в патріархальній культурі особливо драматизується, коли йдеться про жінку-чужинку, тобто про подвійну маргіналізацію, адже і її стать, і її національність трактується як Інша, що, в першу чергу дослідниця зауважує у знаковому для української культури жіночому образі Роксолани. Трагізм пристосування до чужини, зміни віри, національної ідентичності, напругу любові/ненависті між бранкою і загарбником спробував розкрити в романі «Роксолана» Павло Загребельний.

Психологію жінки в чужому для неї світі, різні аспекти проблеми алієнації на тлі різних історичних обставин і культурних епох простежує в багатьох своїх найвідоміших сюжетах Леся Українка. Чужинками, закинутими в неприйнятний чи попросту не прихильний до них світ, де на жінку падає відблиск усіх страхів, фобій і загроз, пов'язаних зі статусом іноземки, Іншої, — постають Мавка й Міріам, «бояриня» Оксана та Йоганна.

Протиставлення раціонального/тілесного було відбите в опозиції активне/пасивне. І переосмислення цієї опозиції Мішелем Фуко, вважає Віра Агеєва, в стосунку до владних відносин стало важливим для пошуків самих засад гендерної ідентичності. Не біологічні властивості тіла, а надане їм соціальне значення пригноблює жінок і нав'язує їм вторинність. І чоловіча, і жіноча чуттєвість відтворювалися у мистецтві дуже непослідовно. Про жіноче тіло говорили, звичайно ж, більше, але лише як про об'єкт. Оскільки творцями мистецтва були переважно чоловіки, то домінував саме «їхній, зовнішній, погляд на жінку. Погляд, писав Ігор Кон, — це категорія ієрархічна: «Право дивитися на іншого, як і першим торкатися його, — соціальний привілей старшого стосовно молодшого, чоловіка щодо жінки, але ніяк не навпаки. Якби не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулінності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди

будується по тій самій осі: суб'єкт — об'єкт, сила — слабкість, активність — пасивність, жорсткість — м'якість і т. д.» [3, 109].

Українська література другої половини XIX століття, за спостереженнями Віри Агеєвої, справді була неймовірно цнотливою. Жіноче тіло, побачене чоловічим поглядом, в українській прозі дев'ятнадцятого століття то демонізується, як у Гоголя, то ототожнюється з божественним творінням, з мовчазною й незбагненою природою, як у Нечуя-Левицького й Панаса Мирного [3, 113]. Цей стереотип «природної» краси, еталон «губ, неначе рожевий пуп'янок», брів, «як веселки», і чола, «неначе біла квітка», протримався в українській літературі кілька десятиліть. Аж 1913 року Леся Українка у «Лісовій пісні» зважилась написати, що народний стрій лише огрублюють жіночу постать. А Винниченко вже одверто полемізував з Нечуєм та іншими прихильниками тої трафаретно-фольклорної «божественної» краси, того способу портретування, коли майже не бралися до уваги якісь особистісні, індивідуальні риси. Винниченко одним з перших серед українських модерних прозаїків індивідуалізує й психологізує портретні описи. У неоромантичній прозі Ольги Кобилянської замість фольклорно стилізованих жіночих портретів, що їм віддавали перевагу класики-реалісти, з'являються суб'єктивізовані описи-рефлексії, в яких фіксується тепер уже жіноче сприймання й автопортретування [3, 118].

Чутливість до ситуацій, до табуованості багатьох тем, до видавання бажаного за дійсне, винятково тонке — у контексті всієї української модерної літератури — нюансування особливостей саме жіночого, нерідко травматичного, досвіду демонструє проза Ірини Вільде, зокрема автобіографічна повість «Метелики на шпильках» (1936). Повісті «Метелики на шпильках» та «Б'є восьма» (1936), що згодом стали основою роману «Повнолітні діти», — це, можливо, найодвертіше виповідання досвіду жіночого дорослішання як пізнавання себе самої. І часом бруталні й тяжкі зіткнення цнотливої дитини з реальним світом. У романі «Повнолітні діти» авторка зняла кілька, очевидно, надто одвертих, як на радянську цензуру,

сцен сексуального насильства, але натомість введено узагальнений роздум про подвійні стандарти патріархально моралі. У романі Ірини Вільде «Сестри Річинські», зауважує В.Агеєва, історія тяжкого психічного зламу, мазохістського зречення жінкою фізичного кохання, чуттєвих насолод, усіх приступних можливостей самореалізації в зовнішньому світі також починається епізодом бруталного сексуального насильства [3, 127].

Мішель Фуко, аналізуючи дискурс про секс, способи говорити на «заборонені» теми, писав про особливу роль у цьому дискурсі структури сповіді, яка все більшого значення у розкаянні «надає, можливо, навіть за рахунок інших гріхів — всіляким вкрадливим виявам плоті: думкам, бажанням, сластолюбним фантазіям, насолодам, злагодженим рухам душі й тіла — все це віднині повинне увійти, причому в деталях, в гру сповіді і настановлення. «Таким чином, послужливий і уважний дискурс повинен простежити всі згини лінії поєднання душі й тіла: під поверхнею гріхів він виявляє неперервні прожилки плоті. Під прикриттям мови, яку стараються очистити так, щоб секс уній більше не називався прямо, тягар турботи про нього бере на себе — і влаштовує щось подібне до облави на нього — дискурс, який претендує на те, щоб не залишити сексу жодного затишного місця і не дати йому перевести дух». Цей дискурс означав, зокрема, зміцнення влади сповідника, давав йому можливість вдовольнити власний не завжди безневинний інтерес до пікантних подробиць [3, 129].

У радянській літературі двадцятих і соцреалістичних тридцятих років апологія насильства стає значно помітнішою, ніж у попередні десятиліття. Це пов'язано, зокрема, і з пережитим воєнним досвідом, і з панівною ідеологією нового режиму, і з рядом інших, суто літературних, чинників, скажімо, з авангардистською настановою на деструкцію, розчленування цілісності, на використання «садистської» (І, Смирнов) образності. У цьому контексті навіть епізоди насильства над жінкою, навіть доля покритки, яка в українському письменстві традиційно подавалася у трагічному аспекті, з неприхованим і доглибним авторським співчуттям, тепер зображується часом

навіть саркастично, пародійно. Прикметними тут бачаться романи В. Підмогильного «Місто» та «Невеличка драма». У «Місті», зазначає В. Агеєва, з його наскрізною інтертекстуальністю, інверсія мотиву покритки стає одним із засобів підриву патріархальної реалістичної традиції класичної літератури. Окрасою патріархальної жінки мусило бути і незнання про своє тіло, про його особливості й потреби. Відома польська дослідниця Славка Вальчевська писала, що «знання про власне тіло та його функції були непристойними [3, 135].

Українська література ХХ століття пробувала аналізувати травматичні наслідки, пов'язані з незнанням власного тіла. Відкриття жіночого тіла в його суб'єктивно пережитому досвіді, тепер уже не збоку спостереженого, а зсередини, з себе самого відчутого — в українській літературі ХХ століття відбувалося поступово, і після романів Ольги Кобилянської та Ірини Вільде жіночий тілесний досвід знову активно інтерпретується лише у сучасній прозі. Так, Віра Агеєва стверджує, що у прозі Євгена Пашковського ці «об'єкти» аж такі покірні й безсловесні, що починаєш думати, чи визнати їх взагалі живими істотами. Але враз із тим перша смілива спроба жіночої одвертості у «Польових дослідженнях з українського сексу» Оксани Забужко виявилася для багатьох неприйнятною якраз тому, що жінка порушила табу на омовлення свого сексуального досвіду. Сексуальність більш-менш пов'язана виключно з репродуктивною функцією, і, на відміну від чоловіків, жінка у зрілому віці постає істотою швидше безстатевою. Психологію літньої жінки, її чуттєвий світ українська література здебільшого зводила до материнських переживань. Прикметно, що навіть в Ірини Вільде Олена Річинська, вдова, якій небагато за сорок, без особливих зусиль і внутрішніх конфліктів притлумлює в собі будь-які «непристойні» думки.

Дослідниця зазначає, що українське письменство торкається цього досвіду надто несміливо, і тим вартішою уваги видається спроба Інни Христенко вповісти табуйоване й неозвучене, зважитися на одвертість, яку українська література собі не дозволяла. В автобіографічній повісті «І вітер

пелюстки змете останні...» відбито враження від зустрічі з юнацьким коханням після п'ятдесятилітньої розлуки і щасливе й драматичне подружжя при кінці життя. Нова Іни Христенко «Любов перед смертю» фіксує тілесний досвід, мову плоті літньої жінки [3, 140].

Епістолярій Лесі Українки неможливо коментувати, не звернувши уваги на особливості листа як своєрідного літературного жанру зі специфічною риторикою, композицією, можливо, навіть і поетикою. У листах відбито той психологічний досвід, ті переживання самої Лариси Косач, якими вона наділить згодом своїх персонажів Епістолярій Лесі Українки серйозно підриває досі авторитетні уявлення про художній і нехудожній текст як про зовсім відмінні типи письма, проблематизує розрізнення між вартим довіри «життєвим свідченням» і підозрілою авторською фантазією, фікцією. Феміністичний дискурс у листуванні дуже значущий, хоча на перший погляд може здатися, що таке популярне тоді «жіноче питання» Лесею Українку не цікавить.

Українські політичні лідери охоче солідаризувалися з жіночим рухом — той же І.Франко, М. Павлик, знаємо, переймалися виданням жіночої газети, альманаху «Перший вінок». Але фемінізм як *проблема культури* українськими інтелектуалами в цей час майже не усвідомлювався, ототожнення чоловічого й загальнолюдського, позірна неприсутність жінки в культуротворчих процесах, обмеженість їй дозволених суспільних ролей, і можливостей самовираження, — все це здавалося «природним», усталеним і незмінним.

Леся Українка вважала універсальними критерії оцінки чоловічих і жіночих творів, а жіночий «сепаратизм» їй справді видавався трохи смішним. Листування Лесі Українки видається «приватнішим», в тому сенсі, що вона вміє обходитися без сентиментальної ввічливості, не камуфлює конкретне переживання узвичаєними риторичними зворотами. У передачі своїх особистих почуттів і психологічних нюансів вона значно вільніша, коли порівнювати з епістолярним стилем її епохи. Натомість дистанція

витримується через звертання до іронії й самоіронії, а не до скам'янілих форм традиційної чемності. Листування дає багато матеріалу для психоаналітичних інтерпретацій. Йдеться не лише про біографічні моменти, про стосунки з матір'ю, складність певних родинних колізій, але й про трактування самого процесу письма, смислотворення. Жіноче письмо у Лесі Українки пов'язане з символікою материнства, народження, плекання дітей, зі стражданнями й умиротворенням породіллі. «Зокрема, таке важливе для авторського мітологізму поняття «*ins Blaue*», суголосне з платонівською «хорою», має виразно жіночий підтекст. З погляду семіотичного, „хора» асоціюється з такою просторовістю, тим місцем, де народжується можливість артикуляції думки і слова. Таке символічне місце особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмиранням, зануренням у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно характеристичне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно. Така психоаналітична символіка досить поширена у Лесі Українки» [3, 154].

Зважаючи на те, що лист — це завжди діалогічна структура, де уявний образ адресата впливає на саморепрезентацію адресанта, можемо виокремити дуже різні ролі і постави, які обирає Леся Українка в листуванні з тими чи іншими кореспондентами. У листах до М. Драгоманова, шанобливих, учнівських, сповнених пієтету й бажання «дорости» до вимог учителя, Леся Українка постає ще часом несамотійною в оцінках, тут «адресата» в текстах чи не більше, ніж «адресанта» [3, 155].

Автобіографічність часто свідчить про недовіру до авторитетів і традицій, про намагання відкорегувати рецепцію, реінтерпретувати явища, тенденції чи процеси. Можливо, саме тому модерні авторки так охоче зверталися до різних форм автобіографічного письма. В українському контексті тут можна назвати найчільніші імена — Ольга Кобилянська, Леся Українка, Наталя Кобринська, Наталя Романович-Ткаченко. Попри різні жанрові й стильові орієнтації, у цих текстах відчитуються інваріанти одного, життєвого чи особистісного сюжету: ідеться про історію формування нової

жінки, про болісне виламування з патріархальних структур і віднайдення власної самототожності. Інтелігентні молоді жінки починали боротьбу з генієм домашнього вогнища — і їхні автобіографічні записки були переважно нарисами такої боротьби.

Хронологічно першою в цьому ряду була «Автобіографія» Наталі Кобринської, написана 1893 р. Уляна Кравченко в автобіографічній повісті «Хризантеми» так само пов'язує становлення феміністичних поглядів зі своєю ніким не обмежуваною дівочою лектурою: «Батьки хотіли, щоб я здобула знання». Жіночій самоосвіті здебільшого могла сприяти лише родина. «сильної індивідуалістки», якій де в чому тим складніше виробити собі ідеали й принципи. Доля героїні «Хризантем» — це, швидше, доля нешеренгової жінки, «сильної індивідуалістки», якій де в чому тим складніше виробити собі ідеали й принципи. Вона шукає зразків: «У стародавні часи було якось Інакше. Жінка мала більше значення [3, 162].

Деякі життєписи більше зосереджені на родинному, приватному житті, на особистих переживаннях, інші авторки, як-от Кобринська чи Романович-Ткаченко, акцентують причетність до громадських, суспільно-політичних процесів. Але у всіх цих випадках як культурне й психологічне тло розгортаються колізії формування нової жінки, *femina* *po* *va*. Якраз автобіографії давали змогу автокоментування, автохарактеристики. Модерні авторки вже відчують себе репрезентантками певної ідеології, певних соціокультурних процесів, які ще не належать до мейнстріму, але вже багато що в цій культурі визначають. Потреба заявити про це, потреба самоствердження й прояснення своєї позиції не в останню чергу й визначили зацікавлення різними формами автобіографізму та автокоментування.

Кобилянська пише автобіографію в 1922 р. вже немолодою й визнаною письменницею, але обирає тон питомої «порядній» жінці упокореної скромності, крізь яку звичайно ж прозирає іронія, але навряд чи приступна пересічному читачеві. Натомість у листах до близьких людей вона часто гостро нарікає на обтяженість втомлюючою хатньою роботою,

господарськими обов'язками, які відбирають найплідніший для творчості час. В автобіографії ж, яка передбачала публічну рецепцію, авторка, очевидно, на гострі пасажі про становище жінки і своє власне становище в родині зважитися все ж не хоче [3, 160].

Засади жіночого характеру, жіночої психіки, як їх трактувала позитивістська, дарвінівська психологія другої половини ХІХ століття, цілковито суперечили тому, що описувала Марія Башкирцеві у своєму «Щоденнику». Вона порушила чи не найнепереступнішу моральну заповідь другої статі: скромність. Цнотливий ангел у муслінах і мереживах мусив би насамперед дбати про пристойність, про те, щоб якнайменше виходити з тіні й виявляти власну суб'єктність. Натомість тут жінка, по-перше, претендує на питоמו чоловічі прерогативи (слава, кар'єра, творчість, політика, громадська діяльність), по-друге, не боїться водночас виявляти і власну жіночність. Але все ж, як зазначає Агеєва, більше підстав говорити про можливість порозуміння — у сенсі близькості ціннісних орієнтацій, естетичних орієнтирів і навіть манери письма — Марії Башкирцевої та Ольги Кобилянської. Насамперед ідеться про жіночий нарцисизм і «артизм», про жіночу творчу самореалізацію. У щоденникових записах Кобилянської нарцисичні описи вражень від власної зовнішності також зустрічаються: «О, я знаю, вчора я була гарна в сірувато-рожевому костюмі з темно-червоним виложистим коміром. Густа все казала, що я гарна-гарна, як провинний ангел. Башкирцева добросовісно деталізує: «У мене маленькі, дещо неправильної форми вуха, але красиві. Очі сірі» [3, 167].

В автобіографії Башкирцевої підриваються чи не всі жіночі, «домашні» чесноти. Башкирцева насміхається над численними претендентами на її руку, над долею господині розкішного салону. Вона готова відкинути й ще одну святиню, якій мусила б поклонятися жінка, саму сутність вічно жіночого — кохання. «Коли тебе поглинає честолюбство і коли задля нього працюєш, тоді все інше зникає. Наполеглива, безперервна праця захоплює тебе всю цілком, і ні на що інше стаєш нездатною. Що ж — значить, художники

ніколи не закохуються? Я не кажу цього: цілком викінчений художник може дозволити собі цю розкіш. Але однак в той час, коли він насолоджується любов'ю, його робота або зовсім зупиняється, або вона близька до цього» [3, 168].

Кобилянська в «Меланхолійному вальсі» схоже трактує любов як заваду для творчості, принаймні для жіночої творчості, адже залежність від родинних обов'язків у неї незрівнянно більша, ніж у чоловіка. Про цю проблему писало багато феміністськи зорієнтованих критиків.

В певному сенсі, Бащкирцева нанесла один з найсильніших ударів по образу ангела в домі, ідеальної патріархальної жінки, якій вона часом навіть майже заздрить: «Як добре було б бути вродливою й дурною! Якби у мене була дочка, я бажала б їй бути красивою й дурною і мати про запас декілька строгих правил, щоб не згубити себе» [3, 185]. За своє коротке життя вона лише частково змогла зреалізувати творчі амбіції, але образ жінки, представлений нею в «Щоденнику», був викликом чи не всім панівним уявленням і про суспільну роль представниці «другої» статі, і про її місію в мистецтві, і про її психологічні пріоритети [3].

Сильна жінка Ольги Кобилянської. Модерністи охоче руйнують і перевертають традиційну опозицію жіночої слабкості/чоловічої сили. Винниченко, скажімо, дуже часто ставить сильну жінку поряд зі слабким, нікчемним і фізично немічним чоловіком. Але сила Винниченкової героїні — це переважно сила інстинкту, материнського пориву, «голосу крові» тощо. Ольга Кобилянська натомість (як і Леся Українка) це протистояння не перевертає, а знімає. У цієї авторки є кілька типів сильних героїнь. У «Землі», «В неділю рано...», «Через кладку» — це владна, шанована патріархальна сільська газдиня, що замість чоловіка дає лад господарству, примножує статки родини, усе підпорядковуючи своїй волі, долаючи перепони та суспільні упередження. Ця жіноча владність може часом перероджуватися у деспотичність і всеруйнівну озлобу (так в оповіданні «Вовчиха», якоюсь мірою і в повісті «Через кладку»), Кобилянська проте

розрізняє силу брутальну, спрямовану на пригнічення інших, і силу вивищуючу, горду, потрібну для викшталтування себе самої [3, 171].

Деспотичні господині й повелительки родини (в цій іпостасі виступає героїня і повісті «Через кладку», й оповідання «Вовчиха») обирають собі роль, яка традиційно в патріархальному суспільстві належить чоловікам. І мужчини в обох згаданих творах постають слабкими й упослідженими. Авторитарність структури обов'язково передбачає чиесь верховенство (здебільшого — батька, але мати може часом перебрати на себе його роль, стати чоловіком у спідниці»). «Контроль у патріархальному суспільстві був би неповним, і навіть нездійсненим, — писала Кейт Мілет, — якби не покладався на силу, яка служить не тільки засобом впливу в екстремальних ситуаціях, а й інструментом повсякденного залякування» [3, 180]. «Нова жінка» у Кобилянської також завжди сильна особистість. Кобилянська протиставляє інший тип незалежної й сильної особистості. Вивищення над середовищем тут відбувається через здатність переступити межі дозволеного, зреалізувати усі бажання, дати волю почуттям, сформувати себе як індивідуальність і «бути самій собі ціллю». Це гасло, сформульоване героїнею «Царівни», перевертало основоположні патріархальні уявлення й цінності. Жінка ні в якій ролі не могла бути ціллю собі самій: її уславлювали як жертовну матір, самозречену черницю, вона могла присвятити своє життя дітям, родині, чоловікові. Богу, але не собі. Цей ідеал гостро заперечує Ганнуся в «Меланхолійному вальсі». Сила жіночого переживання могла традиційно явити себе лише у любовній пристрасті. І саме тому жіночі образи є досить одноманітними в світовій літературі, адже складність, неоднозначність, роздвоєність жіночої натури здебільшого виявлялася лише через невірне кохання, любовну зраду, зрештою, через конфлікт материнського обов'язку й любовного пориву. Натомість модерні героїні заговорили про інші пристрасті, які зрівноважували чи навіть применшували значущість інтимного щастя.

Жінка-митець. У модерній літературі мистецька кар'єра часто розглядається як майже єдиний шанс жіночої самореалізації. В українському модернізмі до цієї колізії зверталися часто. Дві повісті Ольги Кобилянської, «Людина» і «Царівна», розкривають, відповідно, жертовно-зламану долю пересічної героїні — і блискуче самоствердження талановитої жінки. Мистецький талант вимагає самопосвяти, і жінкам-письменницям рідко вдавалося поєднати родинні й материнські обов'язки зі служінням музи. Тоді як перед митцем-мужчиною такого вибору майже ніколи не постає.

Рената Салецл писала про популярність «патріархального сценарію того, як геній художника пов'язаний з любов'ю» [Салецл Р. (Из)врашения любви и ненависти. — М., 1999. — С. 65. в Агеєва 2003, 188]. У літературі модернізму маємо кілька цікавих сюжетів, де переглядається патріархальний сценарій того, як пов'язана творчість із любов'ю. Жінка і тут здебільшого мусить чимось жертвувати, вибору, який не постає перед чоловіком, їй уникнути не вдається («Актриса Фосген» братів Гонкурів, «Театр С. Моема.»)

Складний вибір між батьківською любов'ю і мистецьким покликанням розглядає у «Цвітові яблуні» М. Коцюбинський (Схожий сюжет не раз інтерпретувався в літературі кінця XIX століття, зокрема у романі Е. Золя «Творчість».) Вибір між родиною й професією не вдається зробити й героїні п'єси М. Старицького «Талан». Коли у романі Гонкурів для героїні поклик таланту виявився сильнішим, ніж мрія про родинний затишок, то на героїню українського автора патріархальне суспільство і патріархальна мораль тиснуть, очевидно, значно сильніше. Гармонія, яку зустрічаємо у Наталки Верковичівни Кобилянської – швидше виняток, пошукуваний ідеал. Наталка змогла щасливо поєднати кохання й творчість, її обранець, вірний і відданий, «боготворить» цю жінку, всіляко сприяючи її праці. Інша героїня Ольги Кобилянської, малярка Ганнуся з «Меланхолійного вальсу», ще виразніше підпорядковує особисте щастя мистецькій творчості

В. Вулф ставила питання про відсутність у письменниці «власної кімнати». Наприкінці XX століття цей брак власного простору більше

усвідомлюється як брак жіночої мистецької традиції, розробленої художньої мови, виражальних засобів тощо. Справа не лише у звільненні від побуту, в толеруванні самого факту жіночої творчості суспільством. Проте досвід жінки-митця відрізняється від узвичаєних меж жіночого досвіду.

Осмилення стосунків матері й дочки, погляд на матір з доччиної точки зору, здається, таки найбільше сприяють поступовому руйнуванню того п'єдесталу, на якому стояла, наділена багатьма обов'язковими чеснотами, символічна фігура патріархальної матері. Материнство мусило жорстко й жорстко підпорядковувати в жінці все Інше.

В контексті української традиції одним із найскандальніших моментів у рецепції «Польових досліджень з українського сексу» Оксани Забужко було те, що авторка зважилася «розчаклувати» образ матері, проаналізувати материнський досвід як *жіночий*, зокрема й тілесний, сексуальний, продемонструвати розриви, зіткнення й лакуни, неминучі у стосунках матері і доньки, що належить уже до зовсім іншого покоління, пробує виламитися з тісних рамок традиційної жіночої долі. Героїнею «Польових досліджень» опікувався батько, її виховували більше за хлопчачою моделлю поведінки (хотілося, як водиться, сина, але й дівчинці можна передати чоловічий досвід, і той досвід, до речі, завжди більше здається в житті, ніж з дитинства прищеплені доблесті господині в очікуванні сильного чоловіка) [3, 225]. Прецеденти такої іронії дорослих дочок щодо цінностей матерів, роздумів про їхній любовний, сексуальний досвід маємо в українській прозі, наприклад, у «Сестрах Річинських» Ірини Вільде.

Модерна героїня в романістиці В. Домонтовича. У всіх своїх романах В. Домонтович протиставляє образи нової жінки і патріархальної старосвітської володарки родинного вогнища. Персонажів «Дівчини з ведмедиком» можна виразно поділити на людей дев'ятнадцятого віку і бунтарів-авангардистів, яким важливіше заперечити усталене, ніж ствердити абсолют. Зина найчутливіше вловлює той дух часу, який намагаються не помічати інші персонажі. Ця дівчина менш за все могла б задовольнитися

роллю дбайливої дружини й клопітливої господині вітальні. У її духовний досвід вже гак чи інакше вплетений досвід феміністок Кобилянської чи Кассандри Лесі Українки. Вона як нова жінка, «була надто розумна, щоб надавати будь-яку вагу й значення цінностям, що їх попередні покоління вважали за усталені правила, принципи, норми й мораль. У «Докторі Серафікусі» талановита Вер знайде можливість самоствердитися через мистецтво й роботу, що забезпечувала незалежність. Зина хотіла це зробити лише на традиційно жіночій території — у коханні. Бо талановитій жінливо акторці чи письменниці, патріархальне суспільство завжди дозволяло більше, ніж жінці шеренговій. Шлюбні стосунки, родинний побут модернізуватися повільніше.²³¹

Найвиразніше Домонтович розкриває психологію модерної жінки, філософію її існування у романі «Доктор Серафікус». Зинин бунт був тотально авангардистським, вона руйнувала усталені форми шлюбу, родини, статевих стосунків, не пропонуючи навзамін якісь інші моделі жіночого самоствердження. Усі любовні романи Домонтовича розгортають певну філософію кохання. Домонтович, як писала Соломія Павличко, «захоплений жінками, котрі зневажають сентименти й прагнуть позбутися «невинності» [3, 238].

З-поміж українських авторок колізії «неопатріархальної» дійсності найочевидніше відбилися у поезії і публіцистиці Олени Теліги, одної з найталановитіших поеток передвоєнного покоління. Авторка охоче звертається до проблем жіночого самоствердження, обговорює здобутки та втрати фемінізму, критикує багато найважливіших його засад. Якщо традиційна жінка мала б бути хранителькою пенатів, то святість Дому поетка рішуче заперечує: Лірична героїня Олени Теліги жертвовно підпорядковує себе Ідеології, яка, власне, обмежує можливості жіночого саморозкриття й самоствердження. У публіцистиці Олени Теліги можна так само простежити драматичну незрівноваженість в оцінках ідеології фемінізму та націоналізму, у намаганні якось примирити два образи — жінку, якою вона сама хотіла б

себе явити світові, і, таку, якою її прагнуть чоловіки. З одного боку, Теліга сформувалася в культурному просторі, означеному, зокрема, і драмами Лесі Українки, і романами Ольги Кобилянської, й статтями Мілени Рудницької та Наталі Кобринської. Інваріантом образу рабині Теліга справедливо вважає і жінку-вампа: «Обидва, не дивлячись на свою нібито протилежність, властиво кажучи, є тим самим типом жінки, що з'являється лише джерелом хвилевої насолоди і життя в найпримітивнішому розумінні того слова» [3, 253]. Не приймаючи ідеал раннього фемінізму – жінки з чоловічими властивостями, Теліга досить зневажливо відгукується й про образ жінки-товариша, який «має переважно так мало жіночости, що, викликаючи пошану, ніколи не викликає любови й адорації»

Саме неоромантичний стоїцизм, героїчний дух протистояння, яким насажені деякі твори (особливо лірика) Лесі Українки, найбільш прийнятні для Олени Теліги Цей імператив часто поневолює у Теліги індивідуальність, усі складнощі її самостановлення й самовияву бачаться незначущими в контексті жертвовної етики і героїчного чину.

Перервність традиції У перші пореволюційні роки радянська влада справді намагалася втілити в життя ідеї рівності статей, захищати основи патріархальної сім'ї. Але масове залучення жінок до фабричних і заводських станків дуже часто означало погіршення їхнього становища. Нігілістичне заперечення всього старого, буржуазного, зужитого не в останню чергу стосувалося й родини, стосунків батьків і дітей — всього того, що можна назвати традиційним розподілом гендерних ролей. З'явився ряд романтичних постатей жінок-революціонерок, що жертвували всім задля найвищої ідеї (як в «Легенді» чи «Арабесках» М. Хвильового, «Романі Ма» Ю. Японського) Прогресивна жінка-колективістка була мало не обов'язковим атрибутом «виробничого» роману.

Олена Теліга, присвятивши статтю «Якими нас прагнете» аналізу чоловічих стереотипів у поглядах на жінку, не зважається заперечити пріоритетність чоловічого погляду, саме право сильної статі визначати

стандарти жіночої поведінки, «прагнути» тих чи інших якостей. Все ж «жінка в кожній нації є такою, якою її прагне мужчина» [3, 261].

В 50—70-ті роки розвиток класичної традиції української літератури ХІХ століття видавався безальтернативним вибором. Адресат віршів Ліни Костенко – друга особа — тут мислиться швидше учнем, інфантильним об'єктом (одна з питомих рис соціалістичного реалізму), ніж гідним довіри співрозмовником. Ідентифікація поетичного голосу як голосу жіночого у текстах Ліни Костенко далеко не завжди можлива. Вона скупко виповідає жіночий досвід і втрачає при цьому на щирості. Здається, лише в інтимній ліриці, у любовних зв'ярннях і рефлексіях та ще в іпостасі мудрої, досвідченої жінки-селянки (голос якої у неї звучить цілковито автентично) героїня Ліни Костенко забуває про раз назавжди взятий громадянський обов'язок. Багато пишучи про конфлікти із загалом, про завдані кривди й неунікні протистояння, авторка рідко аналізує проблеми, пов'язані зі статусом жінки в суспільстві — тим більш, у патріархальному українському соціумі. Це особливо виразно помітно у порівнянні з творчістю жінок-письменниць вісімдесятих—дев'яностих років, значно менш схильних ототожнювати людське з чоловічим, а відтак і відвертіших у розкритті особливостей жіночого сприймання світу.

В 60—70-х роках фемінізм твердо асоціювався з ненависним більшовизмом. Тому, на відміну від Лесі Українки, Ліна Костенко не лише не є феміністкою, а навпаки: вона, жінка, яку обставини змушують бути сильною. Вона досить потайна і невизначена в тому, що стосується її самої. І в цьому Ліна Костенко досить традиційна» [3, 266]. Оксана Забужко дотепно зауважила, що і Лесі Українці, й Олені Телізі, і Ліні Костенко критики нав'язували — як відзнаку, як винагороду — роль «одинокого чоловіка».

В поезії Костенко вражає певна суперечність: перейнята всезагальними проблемами, героїня Ліни Костенко видається геть чужою «гінекею», простору спальні й дитячої кімнати їй таки замало. Героїня Ліни Костенко цікава, найглибша і найвимовніша тоді, коли вона виходить за межі цього

традиційно жіночого, приміряє до себе інверсивні гендерні ролі й статуси, коли опиняється в тому культурному просторі, який завжди був лише чоловічою землею, а відтак жінці до нього треба спеціально адаптуватися, перетворювати систему його координат, збагачуючи й доповнюючи її новою інформацією й новими величинами [3, 270].

В українській літературі, принаймні в 50—70-ті роки минулого сторіччя, жінка-авторка мала до вибору лише дві ролі. Або замкнутися у вузькому колі мотивів, які суспільство вважає «жіночими», і до оскоми варіювати теми «інтер'єрні» — кохання, родина, терпляче чекання мужа/сина/брата з далеких світових доріг, зостаючись тим чарівним ангелом домашнього вогнища, якого спромоглася вбити Вірджинія Вулф, вважаючи це запорукою самостворення жінки-письменниці, — або ж, як Ліна Костенко, стати не поетесою, а поетом, говорити про загальнозначуще, прилучитися до найважливіших колізій своєї доби, але змиритися з тим, що це загальнозначуще, загальнолюдське — часто синонімічне чоловічому, і жіночий досвід, жіночий погляд на світ тут важить мало

Жінка-читач і жінка-автор у постсоцреалістичній літературі. в українському соцреалістично-му письменстві 30—70-х років було дуже мало жінок-авторок. Попри незаперечний авторитет одної з найяскравіших представниць покоління шістдесятих — Ліни Костенко, попри популярність кількох прозаїків і поетів, як Ірина Вільде. Ірина Жиленко. Світлана Йовенко, Ніна Бічужа, жіночі голоси не вирізнялися так помітно і яскраво, як у першій третині ХХ віку. Натомість література 80—90-х розвивалася в атмосфері мало не запаморочення від свободи, від зняття донедавна могутніх заборон і табу. Часто не надто глибокі сюжетні колізії охоче оздоблюють невибагливою еротикою, сценами насильства (якого, зрештою, не бракувало і в соцреалізмі), демонстрація брутальної маскулінності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів. Гротескний образ феміністки в романі Юрія Андруховича «Перверзія з'явився, мабуть, закономірно: певна закомплексованість персонажів, брутальність у ставленні до жінок і бажання

самоствертися їхнім коштом відчутні у всіх трьох романах цього автора. У жінці чоловік тут бачить, перш за все, сексуальний об'єкт, засіб задоволення власних потреб і компенсації життєвих невдач та негараздів. Втім, «еротична тональність» Андруховичевої прози майже безневинно стримана у порівнянні з «нетабуваною» сміливістю йог послідовників. Юрій Покальчук створює собі реноме розкутого й модерного прозаїка, подеколи зводячи стосунки між статями чи не виключно до статевих контактів. Героя повісті «З других рук» обурює нечуле, «машинне» ставлення повії до партнера, який її купив.

Героїні Оксани Забужко, Світлани Касьянової, Євгенії Кононенко, Любові Пономаренко, Галини Пагутяк здебільшого не прагнуть самоствердження над слабшими й не пропонують глобальних рецептів. В оповіданні «Авітодрузін» Касянова так само, як і в оповіданні «Нічого», охоче використовує елементи внутрішнього монологу, дає змогу висловитися самій героїні, персонажі ніби належать до вишуканішого товариства, але застілля в студентському гуртожитку закінчується так само брутально: «„Куда ты спешишь?“ — Він підійшов, обхопив руками, повалив на ліжку. Ірина вперлась ліктями в груди. Вона не чекала такого. Почуття гидливості, бруду напружилось всередині [3, 282].

«Якщо порівнювати твори чоловіків і жінок, — писала Соломія Павличко, — то дисбаланс зображень і уявлень одне про одного і взаємне невдоволення одне одним видадуться очевидними. Більше того, можна сказати, що в українській літературі вже декілька років точиться невидима з першого погляду боротьба або війна статей» [3, 283].

Для героїнь Оксани Забужко пошук самототожності завжди болісно драматизується уже самим їхнім місцезнаходженням, здатністю геть усе відсторонено спостерігати й оцінювати, відчуттям неприналежності до життєвих дійств. У повісті «Інопланетянка» (1989) й зроблено спробу визначити сіть координат, відшукати себе-в-своєму-просторі. У «Польових дослідженнях з українського сексу» й «Казці про калинову сопілку»

самототожність героїні означеніша. чіткіша, тут більше йдеться вже про сам простір, у якому треба так чи інакше існувати. Михайло Бахтін визначив місце автора щодо тексту як «позазнаходжуваність» («вненаходимость»). У контексті «Інопланетянки» можна, очевидно, говорити про певну позазнаходжуваність митця щодо світу, щодо самого плину людського життя. Ця неприналежність не долається навіть у сім'ї, в найінтимніших любовних стосунках [3, 286].

«Польові дослідження» найактивніше інспірували численні дискусії про жіноче письмо й жіночу сповідальність, про підстави табуїзованості жіночого тілесного, сексуального досвіду в патріархальній культурі. Авторку закономірно звинуватили у руйнуванні суспільної моралі, у знищенні німбу святості навколо образу української жінки. Використання ненормативної лексики — одна зі стратегій, до якої не раз зверталися авторки-феміністки, зокрема й для підриву гендерних стереотипів та означення реверсивності гендерних ролей. Агресія — як і мовні засоби її передачі — бачаться прерогативою чоловіків. Те, що в чоловічій прозі сприймалося чи не як ознака довгожданої свободи й дорослості, у «Польових дослідженнях» оцінено як безпідставну компрометацію самого поняття жіночності. У наступних повістях Оксани Забужко, і в «Дівчатках», і в «Казці про калинову сопілку», міняється концепція адресата. Він тепер уявляється більше здатним до розуміння чи принаймні до нормальної рефлексії,

Порівнюючи навіть саму лише інтонацію, мовну структуру роману Забужко і одної з помітніших новинок останніх років, повісті Світлани Пиркало «Зелена Маргарита», можна побачити, що щось змінилося в нашому патріархальному світі. Те, що донедавна треба було доводити, конструюючи саму мову, винаходячи слова й мовленнєві конструкції, на початку третього тисячоліття видається цілком очевидним.

«Казку про калинову сопілку» Оксани Забужко можна прочитати як модерну інтерпретацію фольклорного тексту, історію сестровбивства, у якій побутове тло служить для розгортання міфологічного сюжету, жіночої

інверсії сказання про Каїна й Авеля, як розповідь про нежіночу землю, про відсутність простору, котрий утікає жінці з-під ніг. Ганна терпляче чекає своєї непересічної долі, Обраниця не повинна заскніти у хатніх клопотах сільської господині, вона не для сусідських парубків з їхніми грубими пестощами й почуваннями. Однак перелік ролей, пропонованих соціумом жінці, дуже обмежений. Ворогування між сестрами, Ганною й Оленою, і спричинилося різницею між цінностями шеренгової собі дівчини та гордої обраниці долі. Починалося все з дитячих клинів: молодша шукала найменшої нагоди, «яку б устругнути капость, — звісно, невеличку, собі під стать», аби довести старшу до знавісіння. Ганнусі вже тоді найбільше боліла несправедливість батькового покарання, бо ж причиною й призвідницею сварки завжди була не вона. І так ця дитяча гостро пережита несправедливість пробуджувала найтемніші якісь сили в дівочому єстві. Ганна, материна улюблениця, мусила віджити не лише своє життя, але й материне — занапашене, знівечене, збудоване на оздобі й силуванні. Батькова заборона вийти за єдиного й жаданого змушує непокірну Марію хоча б і розбитим життям своїм таки довести неправоту батькового присуду — «якщо не за ним, то от вам моє життя, нате, — як мискою об долівку, розіб'ється — чорт із ним, заціліє — забирайте собі, бо мені вже однаково». З того герцю між батьком і дочкою постало невдатне й нещасливе Маріїне подружжя (в якому покірний її Василь, Ганнин батько, був лише несвідомим заручником) — «на зло», «ото щоб знав». Героїня «Калинової сопілки» мусила переконатися, що їй дозволено небагато, що «я всього тільки й можу, що винести на тарелі гарбуза, та й то коли самі по нього прийдуть» [3, 299]. Дівчина, стала заручницею уявлень про щасливе одруження, про принца-благодійника як єдиний шанс, гідний жінки та доступний їй

Використання нових інтерпретаційних підходів, зокрема й гендерного аналізу, руйнує незрушне, традиційне бачення української літератури як літератури насамперед соціально заангажованої, демократичної, народної, поставленої на службу святій справі просвіти й визволення уярмлених мас.

Якраз гендерний аналіз, враховуючи не взяту до уваги жіночу точку зору, не визнані суспільством чи патріархальною ідеологією ціннісні орієнтації, дозволяє побачити, персонажів, чиє життя аж ніяк не визначається соціальною нерівністю й класовим гнобленням. У літературі, яку цікавить, перш за все, індивідуальний досвід, центральними постають проблеми «нової моралі», «нової сім'ї», жіночої незалежності, інверсії звичних гендерних ролей у родині.

У своїй прозі Ольга Кобилянської крім образів «нової жінки» моделює і образи «нових чоловіків», розгортає перед читачами ситуації, які б розкрили можливість інших стосунків між статями, можливість паритетності, відмову від обов'язкового домінування якоїсь однієї групи над іншою. Леся Українка здійснює безпрецедентне навіть у контексті всього європейського модернізму пере прочитання основоположних культурно-філософських кодів, мотивів, світових сюжетів і міфологем з врахуванням жіночої перспективи, жіночої присутності культурі. Оксана Забужко оцінила цю реінтерпретацію як «культурну революцію»: «Леся Українка [...] в корпусі своїх віршованих драм потрапила здійснити справдешню «культурну революцію», «переписавши» серцевинну для європейської культури частину античної та юдео-християнської міфології таким так, що кожен класичний сюжет постав оберненим із міфу патріархального «жіночий». Історія падіння Трої розгортається в неї довкола постаті Кассандри і прочитується як трагедія непочутого жіночого голосу; Драматургія Лесі Українки являє собою не що інше, як грандіозне «перепрочитання» європейської культурної історії з альтернативних позицій — з точки зору «другої статі» [3, 306].

У новелах Лесі Українки, драмах Людмили Старицької-Черняхівської, романах Ірини Вільде, поезії Олени Теліги й Наталі Лівницької-Холодної з'явилися героїні, які вже могли проаналізувати й висловити свої власні бажання, вимоги до дійсності й бачення свого місця в ній. Уже сама зміна топосів у модерній літературі, поява сцен у світській вітальні й артистичному кафе, в університетській аудиторії й мистецькому клубі означала зміну

гендерних рольових стереотипів. Для жінки з'являлося більше можливостей самовияву й самоствердження. Якщо українська література ХІХ століття підносила переважно освячену й опоетизовану материнську іпостась жіночності (непорочність матері й гріховність зневаженої суспільством покритки були ніби двома полюсами нашої класичної літератури), то в літературі ХХ століття жінка вже з'являється у багатьох нових ролях [3, 307].

3.3. Феміністична наратологія Соломії Павличко

Серед тих, хто найбільше причетні до розвитку феміністичних і гендерних студій в Україні чільне місце займає Соломія Павличко. Простежуючи українську феміністичну традицію вона аналізує концепції Наталі Кобринської, Мілени Рудницької, Софії Русової. Звертається дослідниця до концепцій Сандри Гілберт і Сузан Губар про модернізм як «війну між статями» та до праць Елейн Шоуволтер. У прозі Кобилянської та драматургії Лесі Українки Павличко вирізняла образи «нових жінок», аналізувала колізію «жіночої сили та чоловічої слабкості». Для епохи *fin de siècle*, як вона вважала, була притаманна інверсія гендерних ролей, шоуолтерівська «сексуальна анархія», яку американська дослідниця трактує як розмивання традиційних патріархальних визначень «чоловічого» і «жіночого», руйнування звичних стереотипів чоловічої і жіночої поведінки. Застосовуючи гендерні підходи, сучасні літературознавці змогли дати нові інтерпретації творів багатьох чільних класиків письменства. Включивши у своє поле зору стать як тілесний феномен, сучасні дослідники підняли і проблему розрізнення жіночого і чоловічого досвіду, жіночих і чоловічих цінностей, жіночого і чоловічого письма.

У книзі «Фемінізм» серед інших матеріалів зібрано дослідження Соломії Павличко, пов'язані із феміністичною критикою. Літературний твір у деяких випадках може бути відображенням патріархату і патріархальних цінностей, в інших – сексизму – того, що стосується трактування жінки винятково в ролі сексуального об'єкта. Джудіт Фетерлі зауважила, що перша

дія феміністичного критика полягає у тому, щоб стати читачем, який не сприймає, а виявляє опір, і цією відмовою сприйняття починає екзорцизм чоловічого розуму, який прищеплювався [61, 22]. Феміністична критика є відповіддю на «фалічну критику», як її назвала мері Елман у 1968 році. Вона довела, що часто погляд на літературний твір критика-чоловіка спотворював істинне значення тексту. Однак завдання феміністичної критики полягає не просто у протиставленні себе «фалічній критиці», а у відтворенні об'єктивної картини, об'єктивного сенсу літературного твору.

Соломія Павличко наголошувала, що ідеологічний підхід феміністичного прочитання може і повинен поєднуватись із сучасними методиками текстуального аналізу – психоаналітичним, структурним, деконструктивістським. Завдяки такому підходу є можливість аргументовано зруйнувати численні міфи про становище жінки в українській літературі, а відповідно – в суспільстві. Один із них стосується трактування її героїнею поезії і прози, ідеалом, об'єктом поклоніння і натхнення. Ідеал, однак, як зазначає дослідниця, виродився у повну протилежність. Вона аналізує монолог Івана Малковича (Жінки свавільні, владні, вальтануті / і дуже сильні, двине – і прощай, ...) і розглядає його передусім як певний, хоча і зашифрований документ культури. У ньому прочитується ціла гама чоловічого погляду на жіноче питання і жіночої реакції на чоловічий погляд – від захоплення і ненависті до переляку [61, 34].

Дослідниця окремо зупиняється на образах незакінченої повісті Олекси Стороженка «Марко Проклятий». Мабуть, немає жодного іншого твору в українській літературі, який би містив на свої сторінках таку кількість жахливих злочинів, спрямованих проти жінок. Тема помсти жінці, котра нібито відіграє зловісну роль у житті козака-чоловіка, варіюється і повторюється в долях кількох героїв твору. Наречена Марка не дочекалась його і одружилась з іншим. Він звершить суд, вбивши її саму та її чоловіка. Коли він вступить у зв'язок зі своєю сестрою, а це відкриється, Марко вб'є і власну матір і сестру, котра відмовиться грішити далі. Схема жіночої зради і

помсти повторюється у подібному випадку із іншим козаком. Але він, не вбивши її за зраду фізично, не пробачає її і вона вмирає від горя. Апофеозом ненависті до жінки стає вбивство козаком Кривоносом прекрасної «жидівки» як доказ того, що любов до жінки для нього нічого не значить.

Повість *Стороженка* феміністичний аналіз розглядатиме як розгорнуту метафору. Її дослідниця називає знаменною, адже суспільна несправедливість з питань статі породжує хвороби і комплекси, «програмує відставання культури» [61, 35].

Окремої уваги в дослідженні Соломії Павличко заслуговує особа Марія Вілінської, яка, щоб легітимізуватись у чоловічій культурі, обрала для себе чоловічий псевдонім Марко Вовчок. У часи свого дебюту (50-ті роки ХІХ століття) вона була єдиною в українській літературі жінкою-письменницею, та все одно завоювала значну славу. Попри чоловічий псевдонім разом з Марком Вовчком в українській літературі вперше зазвучав жіночий голос. І оповідачки, і героїні Марка Вовчка були за невеликим винятком жінки-селянки, які переповідали історії свого важкого життя, кріпаччини, своїх, як правило, нещасних кохань. У творах з дворянського, панського побуту («Три сестры» (1861)) авторка звертає свою увагу на вищий клас. Змінюється також і нарація – розповідь вже не від першої особи, а об'єктивна розповідь автора, хоч в центрі знову жінка і жіноча доля. Вона вже не залежить від соціальних обставин, як доля кріпачки. Однак і така жінка вимушена була жити згідно з умовами свого класу, а не була господинею своєї долі.

Соломія Павличко зазначає, що у російських творах Марка Вовчка після другої половини 60-х років розповідалось про долю молоді дівчини з дворянського провінційного середовища. Письменниця моделює різні варіанти долі такої дівчини. Вона закохується в поміщика, який її зраджує і одружується з багатшою (Варя, «Три сестры»). Вона одружується з тим, кого любить, однак він виявляється тираном (Оля, «Три сестр»). Вона виходить заміж з розрахунку, щоб позбутись тиранії тітки (Агнеса, «Живая душа»). Вона йде з дому своєї тітки, щоб почати самостійне життя (Маша, «Живая

душа»). Соня з повісті «Теплое гнездышко», розчарувавшись у своєму безхарактерному вчителєві, яким маніпулює його тітка та інша учениця, мета якої – вийти за нього заміж, їде вчителювати в сільську школу. В останньому великому романі Марка Вовчка «В глуши» героїня залишає свого нареченого, щоб у Петербурзі розпочати самостійне, корисне для суспільства і народу життя. Центральний жіночий характер – людина цілісна, благородна, вперта, готова йти проти обставин, проти середовища, готова боротись за свої переконання. В романах «Живая душа» і «В глуши» в деталях вивчена психологія «нової жінки», показано поступове формування її суспільних переконань. Маша в «Живой душе» заради іншого, справжнього життя, не погоджується одружуватись навіть із тим, кого дуже любить.

Образ «нової жінки», традиції українського і російського фемінізму, жіночий голос, що блискуче передано у її ранній прозі, з'явилися у творчості Марка Вовчка, як стверджує дослідниця, задовго до того, коли схожі характери стали більш прийнятними і поширеними у європейській літературі і задовго до появи зрілої феміністичної традиції і в російській, і в українській літературі [61, 90].

За межами масової культури лежать найцікавіші, на думку дослідниці, явища в царині літератури. Тут відсутній пафос та інша риторика. Це – жіноча література, зосереджена на окремих епізодах життя. Моторошні реалістичні, навіть натуралістичні історії з життя сучасного українського села або містечка у глушині описують Галина Пагутяк, Любов Пономаренко, Валентина Мастерова. Вони оповідають про жіночу приреченість, про дітей-інвалідів, батьків-садистів, алкоголізм і насильства чоловіків. Вони, як визначає Павличко, відзначаються повною відсутністю морального і викривального пафосу, який пронизує творчість письменників-чоловіків. Нерідко це оповідання-розповідь, що імітує усне мовлення, де відсутній авторський коментар. Свого роду жорсткий коментар знаходимо у міських оповіданнях Євгенії Кононенко. Її улюблена тема – будні «інтелігентних» жінок, які живуть із нікчемними чоловіками. Світлана Касянова у своїх

оповіданнях описує тьмяно-сірий світ, життя без перспективи, моторошні будні жінок з невеликих містечок: вони є постійним об'єктом брудних жартів, п'яного насильства і «тихо ненавидять похмурий і огидний світ, у якому живуть» [61, 186].

Українську літературу іноді називають жіночою. В її реєстрі класиків жінок досить багато. Особливе місце серед них належить Лесі Українці. Крім того, певне місце в каноні займає і її сучасниця Ольга Кобилянська. Обидві вони жили на зламі століть і задихались в задушливій атмосфері патріархальних конвенцій і культурних традицій.

Темою драми Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896) стала драма інтелігентної, артистичної, емансипованої жінки середнього класу, яку, як і авторку, можна було б назвати «новою» жінкою. На передньому плані – її страх перед любов'ю та відмова від любові, що передбачала залежність і втрату власної ідентичності; її психічна хвороба і загибель. У драмах Лесі Українки в центрі завжди – доля жінки, яка намагається бути вільною у своїх почуттях, політичному та естетичному виборі. Дослідниця зауважує, що такий вибір тем не був випадковим – авторка, як і її мати – Олена Пілка – була феміністкою і за літературними поглядами, і за життєвими принципами [61, 215]. Українська критика, представлена майже виключно чоловіками, не помічала ні п'єс Лесі Українки, ні її феміністичних висловлювань, ні зневаги до суспільних умовностей, вихваляючи і канонізуючи її за ранню «революційну» лірику. Драми Лесі Українки стали виявом її особистої естетичної драми, її сумнівів, а також драми всієї культури, не зважаючи на те, що остання вбивала авторку, обмежуючи свободу естетичних пошуків та експериментів

Фальсифікацією, викривленням істини називає Соломія Павличко канонізацію Ольги Кобилянської, згадку про чії перші феміністичні повісті «Людина» (1895) і «Царівна» (1896) важко знайти у статтях енциклопедій чи довідниках і підручниках. В її ранніх оповіданнях вперше в українській літературі було заторкнуто тему сексуальності, зокрема в оповіданні «Valse

mélancolique» (1897) де описане взаємне кохання двох жінок. Під впливом читання Джона Стюарта Міла, Ібсена та жіночих німецькомовних романів вона писала про боротьбу жінки за свої права, виступала з лекціями в яких агітувала за емансипацію. Таким чином, як зауважує дослідниця, силою певних «естетичних аргументів» протягом майже ста років, за всіх політичних епох, з творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської виключалось все, що стосувалось фемінізму, зображення сексуальності, а також їхніх особистих стосунків.

3.4. Гендерні підходи Ніли Зборовської

Розглядаючи проблему гендерного підходу і феміністської критики в українському літературознавстві, Ніла Зборовська зауважує, що ставлення до фемінізму в найновішій українській літературі є непривабливо негативним. Авторка пояснює необхідність їх існування не особливими жіночими амбіціями, а становленням «нормальної, європейської, повної, за Д. Чижевським, культури, в якій рівноцінно представлятиметься і жіночий, і чоловічий духовний досвіди» [40, 8]. Одним із варіантів культурної взаємодії інтелектуальних сил у посттоталітарному українському суспільстві є зростаюче протистояння між традиційно чоловічим дискурсом і феміністичним авангардом.

Зборовська прослідковує, як неоконсерватизм «не тільки не дослуховується до голосу іншого, а й не прагне збагнути, що визначає це «інше» [40]. Сучасний дослідник Сергій Квіт, аналізуючи інтимну поезію Івана Франка, визначає жінку об'єктом у світі мистецтва. Він не допускає до культури ідеології, адже, на його думку, «руйнування традиційної природи гендерної рівноваги неминуче приводить до руйнації культури в ім'я ідеології». Парадоксальна еkleктика, притаманна полемічному діалогові із фемінізмом, зумовлена емоційним сприйманням жіночого авангардного світогляду як метафізичної загрози чоловічому існуванню. Не менш красномовною є позиція В'ячеслава Медвідя, який ототожнює феміністку

лише із сексуально невдоволеною жінкою, у чому Зборовська бачить прихований страх перед українською жіночою волею та мужністю, зреалізованих Ольгою Кобилянською та Лесею Українкою.

У культурному процесі стосунки між статями завжди займали вагомe місце. Традиційний спосіб описання чоловічо-жіночої проблематики, коли жіноче означало пасивне, природне, а звідси статеве, сексуальне, а чоловіче – активне, духовне, отож культурне і загальнолюдське має давню і досить живу традицію. До сьогодні зберігаються традиційні уявлення щодо розуміння жіночого і чоловічого буття. Якщо ж жіноча реальність не вписується у традиційні патріархальні уявлення, то її трактують, як щось виняткове або ненормальне.

«Ненормальною» гендерну картину українського світу на тлі справжнього патріархально-європейського світу осмислював, наприклад, Євген Маланюк у статті «Жіноча мужність» [40, 12]. Він відштовхується від відомої фрази Івана Франка про Лесю Українку, як єдиного мужчину в українській літературі, коли називає це представлення письменниці характерним для українського світу. Тут чоловіче і жіноче, за його словами, розподілене неприродно, де основний український тип наділений нежіночою мудрістю. Зборовська зазначає, що, на відміну від сучасних антифеміністів, він хоча б віддає належне українській жіночій волі і мужності, хоч і вважає їх неприродними явищами, що потребують виправлення.

Феміністичний дискурс уже протягом століття відтворює новий образ жінки. У феміністичному проекті пояснюється «минула дефектність» жінки не як природна даність, а як культурно сконструйоване явище. Леся Українка, в творчості якої жіноча проблематика особливо вагома, представила репресивну щодо жіночого голосу і духовного досвіду чоловічу стратегію. «Чого тобі від мене, жінко?» – це зверхнє звертання Месії до Міріам як неповноцінного співрозмовника символізує відмову жінці у духовній комунікації, на яку жінка з позицій чоловіка не має права [40, 12].

Виходячи з поняття людини як сконструйованої культурної істоти, літературний феміністичний критицизм має на меті переосмислити класичну дихотомічну структуру, в якій уявлення про «чоловіче» і «жіноче» породжують стереотипні смислові ряди: активність-пасивність, душа-тіло тощо. Ніла Зборовська зазначає, що теорія літературного фемінізму замість бінарної опозиційності виходить з концепції гетерогенної інакшості. Зміна підходу до сприйняття традиційних символів та інтерпретацій дає змогу показати відносність такої межі у різних виявах. Перегляд традиційної патріархальної культури дає змогу говорити про новий культурний проект, який активно формується останнім часом.

При розгляді української класики в гендерному прочитанні, як зауважує дослідниця, бачимо неоднорідну картину представлення чоловічого та жіночого буття. Гендерний аналіз української класики, зроблений Зборовською, дає змогу побачити, що чоловіча репрезентація України як активної, волюнтаристської, войовничої поступово втрачає свою позитивність – через критичне переосмислення козацької міфологеми. Так, у романі Панаса Мирного та Івана Білика негативно-деструктивному козацько-гайдамацькому типу протиставляється власне фемінне, мирне селянське чоловіцтво, що творить гуманну частину світу [40, 18].

Патріархальна ідеологія накладає відбиток на національний міф. Спробою зняти суперечності родового (як жіночого) та цивілізаційного (як чоловічого) буття людства, як повернення чоловіка до «родових» цінностей, як стверджує дослідниця, є націоналізм як приватне, інтимне, яке вона називає поетичним. Через його призму Зборовська аналізує феміністичний дискурс.

Український поетичний націоналізм робить спробу зняти «матріархально-патріархальну» суперечність. Шевченко, символізуючи поетичний націоналізм, виразив його в душевно-родовій жіночій стихії як протиставлення «матріархальної» родової свідомості бездушній цивілізаційній, що утверджує чоловіче панування. Український романтизм

«відкриє» жіночу природу чоловічої душі, про що писав Карл Густав Юнг. Пізніше модернізм відкриє чоловіче начало в жіночій душі. Відкриття фемінного в чоловікові, сам факт, що фемінність не є чужою субстанцією, знімало вороже ставлення до жінки, повертаючи її в культуру [40, 43]. Романтики започаткували ідентифікацію нації – жінки – душі. «Як небо блакитне – нема йому краю, / Так душі почину і краю немає! / А де воно буде? Химерні слова» – писав Шевченко. Химерна мова постала замість ясної, логічної, традиційно-чоловічої. Полісмісловість, химерність мови, мінливість постструктуралісти назвали фемінними нарративними стратегіями письма.

Оксана Забужко у праці «Шевченків міф України» перепрочитує Шевченка, komponуючи його інший, жіночий міф України. Погляд на Шевченка – погляд через призму жіночої мужності. Вона підходить до гендерної національної символізації, оцінюючи чоловічу активність як даремний бунт. Шевченкова Україна визначається в жіночій слабкості і безвольності, що стає характерною рисою цілого національного світу [40, 45].

Теоретичною настановою фемінізму є відстоювання множинного гетерогенного буття. Поезія Шевченка поліфонічна, вона провокує, як зазначає Зборовська, до подібного прочитання. Забужко робить актуальним Шевченків міф (із його специфічним відступом від патріархату) у контексті духовного виживання людства, враховуючи при цьому «жіночий» інтерес.

Зборовська простежує у Шевченка загальнолюдську символізацію жіночо-чоловічого світу, яка виростає з національної за змістом «Катерини», де москаль втілює ідею чоловічої влади, що посилюється імперською законністю, а українська покритка – виразне подвійне поневолення, – «жінка битого народу» [40, 48]. Дослідниця наголошує, що Шевченко представляє чоловіка як злоносія не лише тому, що він москаль, чужинець, а тому, що він чужинець, загарбник в емоційному світі серця. У цьому погляді полягає

український, кордоцентричний гуманно-фемінний смисл Шевченкової творчості.

Шевченкова ідеалізація природно-жіночого вивершується високим образом одухотвореної жіночності. Всі Шевченкові покритки ведуть до цього образу – образу Богоматері, возвеличуючись у ньому. Зборовська наголошує, що поет розхитує дуалізм класичного мислення – осмислення духовної сутності за чоловіком, а за жінкою – гріховної, тілесної. Шевченко переводить християнський міф у жіночу перспективу тіла і «чуття». Це творить вагомішу постать Богоматері, ніж Богочоловіка [40, 51].

Ідучи за літературною «етнопсихологією» Нечуя-Левицького Зборовська представляє буття української спільноти в гендерному зрізі. У переважній більшості творів письменника сюжет зав'язується навколо теми одруження. Хоча, за Нечуєм-Левицьким, створення сім'ї – одна з найважливіших проблем чоловічого буття, наскрізним мотивом в його прозі є рівноправність, а часто верховодство жінки в українській сім'ї. Пов'язаною із цією чоловічо-жіночою рівністю дослідниця бачить естетику стрункості у творчості Нечуя-Левицького. Його героїні-жінки – високі і тонкі, що є ознакою енергії і невідкореності (непосидюча і затята Онися, худорлява висока Кайдашиха, сестри-Сухобрусівни).

Зборовська зазначає, що патріархальна законність мислить за чоловіком вищу інстанцію у сім'ї: він керує, направляє дружину в усьому. У повісті «Старосвітські батюшки і матушки» сім'ю формально очолює Харитін Массаківський. Вона створюється на рівноправному виборі сторін, а наречена Онися бере активну участь у сватанні. Поглумившись над іншим женихом, Балабухою, вона вибирає тихого, навіть боягузливого Харитона („Вона любила верховодити, а не коритись»). Сімейне життя, на відміну від життя під батьківською стріхою, в уявленні Онисі постає як бажане і нарешті можливе царювання, отож як її зреалізоване господарське право. У сім'ї отця Моссаковського утверджується не формальна, а реальна влада Онисі Степанівни [40, 60].

Роман Нечуя-Левицького «Над Чорним морем» – одна з перших реакцій на феміністичні ідеї в Україні, які визначають ідеологічні дебати другої половини XIX ст. Зборовська зауважує, що фемінізм нових українських жінок скерований не на власне визволення (Саня Навроцька з острахом ставиться до шлюбу, який може її поневолити). Практичний фемінізм Сані Навроцької дослідниця називає космополітичним, бо він ставить перед собою завдання визволити «невільницю Мойсеєвого закону», «найбільш пригнічене» єврейське жіноцтво [40, 68-69].

Роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996) Зборовська визначає як оригінальну спробу пояснити жіноче буття як людський «неталан» і спробу боротись із ним. Зневага до жінки як сексуального об'єкта і водночас необхідність такої жінки як спроби власного самоствердження набуває своєрідної літературної моди. Знущально-агресивні і дотепно-розважальні настрої відбивають ціннісну неповагу до серйозності чоловічо-жіночих відносин. Ця іронічність деякою мірою провокує феміністичну позицію. Саме на тлі цієї самовдоволеної чоловічої розваги і виникає роман Забужко, який, однак, як визначає Зборовська, феміністичним назвати не можна [40, 109].

Людська неповноцінність жінки виявлена великою мірою в її залежності. Як визначає Забужко: Ти – жінка. В цім твоя межа. // Твій місяць спить, як срібна блешня. // як прянощ з кінчика ножа // у кров утрушено залежність. Перебуваючи в українській ситуації поряд з пригніченим чоловіком, жінка несе на собі тягар подвійного поневолення. Філософія жіночого існування в Забужко отримує абсолютну відсутність вибору [40, 110]. В романі підсумовується жіноча ідея у новій українській літературі. Майже ціле XIX століття у чоловічому літературному дискурсі вагоме місце займала жінка-«покрітка», «бурлачка», «повія». Лише у жіночій творчості вона постає так яскраво незалежною: «царівною», «одержимою духом». «Комплекс мужності» героїні Забужко робить її самотньою у своєму світі через неможливість зустрітись із достойним чоловіком.

Дослідниця визначає, що романний «сюжет» Забужко – це жіноча спроба пробитись у чоловічий світ, здолати його герметичну неконтактність, адже «чоловік-переможець» не потребує жінки-переможця. Руїнне начало переможного чоловічого духу вимагає жінки-жертви: воно веде її «у світ мертвого духовного буття („тепер не буде ні снів, ні віршів: вона втратила орієнтацію, наче позбулась одного зі зміслів. Оглухла чи осліпла...»), знищує її тіло несамовитим гвалтом, перетворюватиме її жадобу до життя у чорний відчай» [40, 115].

Дослідниця зазначає, що більша частина української літератури представляє чоловічий досвід. Жіночий досвід спонукає подивитись на проблематичність світу з іншого погляду. Жінка в романі Забужко прагне самостійного духу, самодостатності, тим більше, що власний «комплекс мужності» часто ставить її вище за чоловічу «породу». Пафос «Польових досліджень з українського сексу», як пише Зборовська, визначає жіночий прорив до свободи, проти гвалтівного, приниженого невірництва, проти фатального жіночого безталання, заради утвердження жіночої цінності Світу загалом. Однак така жіноча сповідь озвучена на тлі чоловічого «герметизму», а тому розколотість світу на чоловіче та жіноче буття залишається неподоланною [40, 118].

Однією із центральних проблем роману Забужко є драма чоловічо-жіночих взаємин. Тут постійно акцентується рівність обох героїв, їх побратимство: вони обоє талановиті митці. Однак, як зауважує Зборовська, романна логіка дошукується до неможливості такого побратимства. Вона помічає, що жінка в романі Забужко зазнає абсолютної поразки: їй не вдається встановити з чоловіком, ні фізичний, ні духовний контакт. Відштовхуючись від своєї поразки, героїня роману розпочинає люту і запеклу боротьбу проти чоловіка, а разом з ним проти свого бажання жертвності. Роман постає як компрометація чоловічих цінностей, чоловічої істини. Представивши інтимні стосунки як гвалтування, в якому жінка залишається фізично невдоволеною, письменниця, як помічає Зборовська, не

лише підставляє «чоловіка-переможця», але й залишає жінку непідкореною: героєві не вдається подолати тіло жінки, утвердивши свою органічну активність над її пасивною природою. Своїм романом, на відміну від еротичної драми, Забужко перетворює чоловіка на об'єкта. Героєві категорично відмовлено у праві голосу, а отже, в праві повноцінного представлення – відсутність в романі чоловічої особи як активно діючої робить твір повністю монологічним та асиметричним.

Дослідниця не оминає увагою своєрідного «передослідження» «Польових досліджень...», зробленого Ю. Андруховичем у «Перверзії» (1996). Еротична драма тут має цілком протилежний характер, що продиктоване іншим ставленням до кохання. Чоловіча ментальність виражена в образі головного героя Станіслава Перфецького. Роман прочитується передусім як пригодницький, авантюрний. Жінка на шляху героя осмислюється як захоплива мандрівка. Дослідниця визначає його як «воістину чоловічий твір» [40, 123]. Роман «Перверзія» представив феміністичний дискурс пародійно. Дослідниця припускає, що в такий спосіб Андрухович переграв «Польові дослідження з українського сексу». Фемінізм за Андруховичем – це світогляд сексуально нереалізованих жінок, скерований на помсту чоловікам. Автор «Перверзії» утверджує позицію чоловічо-жіночого, як опозицію вищого духовного і нижчого тілесного смислу – сексуальної жіночої проблеми. Чоловіча плоть тут здатна вирішити все у світі. Натомість у Забужко тіло – це прокляття, смерть, у ньому змагає Дух – таке розуміння жіночої сутності породжує зовсім іншу гендерну проблематику.

Ніла Зборовська справедливо стверджує, що фемінізм з його протистоянням статевій дискримінації тісно пов'язаний з процесом культурного самостворення жінки. Поняття, що сформувала про жінку патріархальна ідеологія, є однобічним та історично тимчасовим. У культурному русі, яким став фемінізм ХХ ст., переосмислюються владні суспільні структури та прочитується ідеологічне мовлення, що забезпечує

панування однієї статі над іншою. Замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про себе, про своє призначення. Наприкінці ХІХ ст. в українській літературі замість традиційної – покритої і зневаженої – народилась ідея царствующої жіночності. Феміністична повість О. Кобилянської «Царівна» стала символічною предтечею нового віку, в якому еволюція чоловічо-жіночого світу зазнає радикальних змін. Якщо до цього часу українська література була літературою про пропашу чоловічу силу і жіночу недолу, то Кобилянська започаткувала жіночий образ української людини, яка сама стає собі ціллю і самоствержується, що для українського літературного дискурсу було «ненормальним».

Повість Оксани Забужко «Я, Мілена» (1998), як зауважує Зборовська, нагадує шалену, дещо невірноважену, невротичну нарацію. Авторська позиція письменниці втілює власне безсилля від вічної неможливості для жінки бути собою. Це виражає, передусім, художня структура повісті. Її можна читати як пародію на популярну у свій час жіночу передачу «Я сама», як авторську іронію з приводу свого скандального роману «Польові дослідження з українського сексу», як символічну жіночу долю в образі Мілени і сповідь письменниці.

Героїня Забужко – романтично скерована благородними феміністично-патріотичними намірами. Однак її намагання представити жінку в новому статусі – незалежної, самодостатньої особистості – в культурному просторі з традиційним поняттям про жінку як бажаний чи небажаний сексуальний об'єкт, так чи інакше приречене на провал. Боротьбу реальної Мілени та її новоствореного образу – вульгарної і хтивої самки – Зборовська порівнює із боротьбою творця зі своїм твором-образом, що вийшов з-під контролю. Ця боротьба стає символічним двобоєм жіночої плоті та жіночої душі, де закономірно перемагає перша. Зборовська зазначає, що через надмірну плотськість прозі Забужко бракує благородства воістину модерного феміністичного духу, як це було у творчості О. Кобилянської та Лесі

Українки [40, 132]. Бажання героїні повісті, її мрія сховатись від усіх життєвих незгод в затишній домівці біля свого чоловіка є банально нездійсненною. Проза Забужко констатує драматичну розколотисть людського буття на статі і переживання жінкою неймовірної самотності. А те, що у повісті перемагає плотське начало над духовністю Зборовська вважає ще одним підтвердженням патріархального уявлення про жінку як джерело чуттєвості та гріха [40, 133].

Однією із тенденцій, характерних для ХХ ст. є літературознавча інтерпретація, скерована на поглиблення смислу твору за допомогою інших смислів, залучення різних контекстів. Зборовська у своїй монографії «Код української літератури» (2006) підходить до інтерпретації української літератури із позицій психоаналізу, адже «...психоаналіз допомагає виявити особливості художнього мовлення імперського творчого суб'єкта, що ґрунтується на невизначеній множинній сутності...» [38, 4].

Активізація жіночого письма стає дзеркалом для національного чоловічого психотипу, що деградує в умовах колоніалізму. З жіночим письмом в українську літературу приходило психологічне наближення до реальності. Це наближення супроводжувалось консервативним небажанням знати цю психологічну реальність, сутністю якої було сексуальне і духовне незадоволення модерної української жінки національною мужністю [38, 219]

Типовий сюжет епохи європейського модернізму – фатальна жінка, яка еволюціонує до істерички. Дослідниця простежує розвиток автобіографічного образу фатальної жінки, що постав у першій драмі Лесі Українки «Блакитна троянда» (1896), і його варіації у наступних творах письменниці. Сутність чоловіка поряд із фатальною жінкою проявляється, за аналізом Зборовської, лише через сексуальність, через сутність маскараду «за яким оголиться пустота» [38, 224]. Щоб український Дон Жуан став сутнісним, у драмі «Камінний господар» Долорес Лесі Українки жертвує собою радикально: і тілом, і душею. Зборовська робить висновок, що на порубіжжі екзистенційна пустота національного чоловіка та імперської жінки

стає взаємозалежною. Долорес наслідує подвиг Христа: заради Дон Жуана вона жертвуючи усім, щезає як жінка «не лише у посеїбиччі, але й у потойбиччі» [38, 225].

В апокаліптичному сюжеті драми «Касандра», наприклад, що відсилає до епохи зламу віків і до еллінсько-троянської війни, фатальною жінкою є Гелена. Оскільки на порубіжні активізується феміністичний рух, то, Леся Українка виявляє у своїй драмі небезпечні жіночі архетипи, які мали місце на еллінсько-троянському порубіжні внаслідок духу емансипації. Емансипована жінка Гелена своїм натхненним тілом керує духом чоловічої історії, руйнуючи вщент аристократичну царську родину, до якої належить Касандра. Так двобій двох аристократичних жінок (Гелени і Касандри) вирішують чоловіки, адже вони формують або руйнують державу як патріархальну структуру, «тобто як видющі або як сліпі виконавці жіночих бажань» [38, 233].

У драмі Лесі Українки озвучені фатальні маргінальні жіночі архетипи, провідний з них – архетип Андромахи. Найрадикальнішим втіленням жінки у драмі Лесі Українки є образ Клітемнестри з потужним інстинктом вбивці. Саме цей образ є улюбленим образом імперського, за означенням Зборовської, за своїм духом, сучасного феміністичного дискурсу. Вбивство нею свого чоловіка Агамемнона позитивно витлумачується феміністками як удар по всій системі патріархальної влади, як бунт проти чоловічої влади мужа і царя.

Творчість Ольги Кобилянської традиційне літературознавство вивчало через «поважну» частину, модерне ж (С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агєєва та ін) звернуло увагу на маргінальну сторону її життя і творчості. Зборовська стверджує, що несвідомою основою меланхолійної, або депресивної, семантики Кобилянської стала відраза до чоловіків, джерелом якої у її психобіографії послужила несвідома відраза до строгого у моральному вихованні українського батька, який сприймався небажаною авторитарною фігурою, котру хотілось усунути на тлі любові до матері. Предметом аналізу

дослідниці стала повість О. Кобилянської «Гортенза» (1880), що майже не привертала уваги українських літературознавців. Проблематика повісті – це проблематика дівочого життя із значенням вроди, заміжжя і ставленням до чоловіка як бажаного об'єкта. Ця маргінальна проблематика, що переймала душу сімнадцятирічної Кобилянської, представлена через різні жіночі образи та через образ головної героїні. Портрет її нагадує юну авторку. Опозиційною до «негарної» Гортензи є «надзвичайної краси» Луда. В уста доктора Штейнлебена Кобилянська вкладає порівняння пересічної покірнопасивної дівчини Луди (з нижчого світу), яка нагадує пластичну кішку і викликає спокусливе чоловіче споглядання, та модерно пристрасної Гортензи, яка своєю пристрасстю і розумом виявляє належність до вищого світу, викликаючи острах чи навіть відразу. «Яка різниця між обома, – міркує Штейнлебен, – Луда гарний, любий ангел, а та темна соковита «циганка», ні, я не терплю таких дам, що носять в собі зародки самосвідомості, вони мені противні, я щасливий своєю гарною Лудою» [38, 251].

Гортенза – зразок модерної жіночності, якій притаманна інстинктивна сила. Така маскулінізована жінка відштовхує чоловіка своєю пристрасстю. З природжної глибини виникає інша люта мрія: «...зламати ті серця, які завдали мені стільки болю, – це було б солодке задоволення...» [38, 253]. Це бажання садистської помсти, спрямоване на чоловіків, і є, як визначає Зборовська, підставою для тверджень про внутріпсихологічну основу фемінізму в творчості О. Кобилянської.

ВИСНОВКИ

Постструктуралістський фемінізм кинув виклик класичній наратології, аргументуючи це категоричним бінаризмом структуралістських моделей, що формують невідповідні зразки мислення про різницю раси, класу, гендеру, національності та статі. Феміністична наратологія зробила помітний відхід від базових структуралістських принципів. У той час як класична наратологія робила універсалізуючу вимогу описувати усі наративи, витворені в усіх культурах, феміністична наратологія наполягала на поміщенні наративів у їхні історичні і культурні контексти.

Наратологічний підхід, який використовує контекстуальну критику, допоможе віднайти відповіді на ті питання, які стосуються текстів та історії літератури значно ефективніше, ніж це було можливо з допомогою будь-якого іншого підходу. Вивчення наративів з точки зору фемінізму має на меті об'єднання цих напрямків критики і теорії під кутом зору постструктуралістської культурної перспективи. Остання базується на структуралістській моделі аналізу із соціологічної та ідеологічної точки зору.

У працях багатьох учених підтверджується необхідність розширення параметрів наратології. Одним із контекстів, якому приділяється пильна увага, є гендер, особливо виражений з феміністської точки зору. Феміністична наратологія, найдавніше та найбільш визнане відгалуження контекстуальної наратології, переглянула наратологічну категорію голосу та винесла на обговорення категорію гендеру наративних інстанцій. Інші питання гендеру – сексуальність, постструктуралізм, постколоніалізм, деконструктивізм, культурні студії, політика ідентифікації спрямовані на вирішення того, якою стане наратологія за умови детального розгляду законів жанру, універсальності та стабільності наративних форм.

Термін «феміністична наратологія» викликає запитання, чи означення «феміністична» стосується феміністичної літературної теорії, що бере свій початок із праць Кейт Міллет, Елен Шоволтер, Елен Моєрс, Елен Сіксу та

Люс Ірігарей, чи фемінізму – руху, ідеології, політичної позиції. Судячи із праць прихильників феміністичної наратології, фемінізм, що знайшов спільні точки дотику із наратологією, важко окреслити чіткими межами. Його відгалуження об'єднують теорії критиків-чоловіків (М. Бахтін, Ж. Женетт) із французькою феміністичною теорією, матеріалістичним фемінізмом, феміністичною теорією кінематографу, постструктуралізмом. У процесі розвитку наратології під час пошуку відповідного визначення вона займається багатьма наративами, подібне відбувається із фемінізмом (-ами) та феміністськими літературними теоріями. Дослідники відзначають спорідненість феміністичної наратології із тим, що Елен Шоволтер назвала «гінокритикою» – вивченням жінок як письменниць, де предметом дослідження є історія, стилі, тематика, жанри та структура написаного жінками.

Феміністичні наратологи не пропонують якихось узагальнюючих моделей наративу, які могли б заперечувати чи заміщати ті, що були розвинуті в класичних сферах наратології. Натомість вони фіксують винятки з загальних правил і пропонують нові категорії або нове розуміння уже усталених категорій. Роблячи акцент на культурі та історії, феміністські наратологи схиляються до поєднання феміністичних уявлень з наратологічним аналізом у розвитку гендерно орієнтованої інтерпретації текстів. Відповідно до цього, їхня практика відходить від більш універсалізованої поетики її структуралістських попередників.

Сьогодні у західному літературознавстві побутує кілька різновидів феміністичної наратології, в залежності від того, чи концентрується дослідник на гендері автора, авторському задумі, аудиторії, гендері реального читача, персонажів, наратора чи нарататора. Феміністична наратологія включає теорію і практику, застосовану як до гендерно нейтральних моделей наративу, так і до продукування гендерно орієнтованого читання поодиноких розповідних текстів. Передусім феміністична наратологія зосереджується, на зразках, створених жіночими персонажами в межах сюжету твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. П. Українська імпресіоністична проза. — К., 1994. — 160 с.
2. Агеева В. Погляд автора і героїв в імпресіоністичній прозі Андрія Головка // Дивослово. — 1997. — № 12. — С.5 – 9.
3. Анеєва В. Жіночий простір. Фуміністичний дискурс українського модернізму. — Київ: Фаїр, 2003.
4. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе: Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1976. — 556 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
6. Барт Р. S/Z. / Пер. с фр, 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001 — 232 с.
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худ. литература, 1975. — 502 с.
8. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
9. Белая Г. Художественный мир современной прозы. — М.: Наука, 1983. — 191 с.
10. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. — К. : Логос, 2007. — 116с.
11. Бернадська Ніна Іванівна. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. — К. : Академвидав, 2004. — 366с.
12. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. — 1923. — №5. — С.59 – 63.
13. Білецький О. Про прозу взагалі та нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. — 1926. — №3. — С.133 – 163

14. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Червоний шлях. — 1926. — №2. — С. 121 – 129.
15. Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. — К.: Наукова думка, 1966. — Т.3. Українська радянська література. Теорія літератури. — 607 с.
16. Бочаров А.Г. Требуемая любовь. Концепция личности в современной советской прозе. — М.: Худ. литература, 1977. — 365 с.
17. Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. — Л.: Наука, 1975. — 278 с.
18. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: Гослитиздат, 1961. — 614 с.
19. Гижий В. Л. Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. (текстологія і поетика): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / НАН України ; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. — К., 2000. — 19 с.
20. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 222 с.
21. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. — М.: Высш. школа, 1991. — 172 с.
22. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. — М.: Сов. писатель, 1982. — 367 с.
23. Голубєва З.С. Український радянський роман 20-х років. — Харків: Вид-во Харк. ун-ту, 1967. — 215 с.
24. Грознова Н.А. Ранняя советская проза 20-30-х годов: судьбы романа. — М.: Изд-во МГУ, 1985. — 264 с.
25. Гундорова Т. Література і кіч. — Київ: Факт, 2010.
26. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. — 263 с.
27. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 300 с.

- 28.Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської — Київ: Критика, 2002. — 271с.
- 29.Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири //Слово і час. — 1995.-№2- с.18-27.
- 30.Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — К.: Вища школа, 1981. — 215 с.
- 31.Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. — К.: Дніпро, 1987. — 429 с.
- 32.Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. — Петрозаводск, 1986. — 176 с.
- 33.Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. — Т. 1. — М.: Изд-во им. Сабашниковых. — 472 с.
- 34.Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. — Т. 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых. — 472 с.
- 35.Жеребкина И. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учебное пособие. Под ред. И. Жеребкиной. Спб., Харьков: ХЦГИ, 2001; Спб.: Алетейя, 2001 - С. 543-561.
- 36.Жеребкина И. Прекрасная дама (к вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках / ХЦГИ. Харьков, 1998. С. 223-241.
- 37.Жеребкина И. Прочти моё желание. — Москва: Идея Пресс, 2000. - С. 15-20.
- 38.Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
- 39.Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. — К.: «Академвидав», 2003. — 392 с.
- 40.Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. — Львів, 1999. — 336 с.

41. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
42. Ісак Наталія Юріївна. Наративний вимір проблеми самості та іншості: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2006. — 18с.
43. Калениченко Н.Л. Українська проза початку ХХ ст. — К.: Наук. думка, 1964. — 452 с.
44. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. — К.: Дніпро, 1983. — 159 с.
45. Кодак М. Психологізм соціальної прози. — К.: Наук. думка, 1980. — 161 с.
46. Кожин В.В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. — М.: Сов. писатель, 1963. — 439 с.
47. Колесса О. Генеза української новітньої повісти. — Прага: Держ. друкарня, 1927. — 27 с.
48. Колобоева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX веков. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.
49. Кузьмин А.И. Повесть как жанр литературы. — М.: Знание, 1984. — 111 с.
50. Кухар-Онишко О.С. Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія. — К.: Вища школа, 1985. — 173 с.
51. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. — Бухарест: Критеріон, 1983.—396 с.
52. Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. — Бухарест: Критеріон, 1975. — 358 с.
53. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — Л., 1999. — 156с. — (Франкознавча серія; Вип.2). — ISBN 966-02-0996-7.
54. Лесик В.В. Композиція художнього твору. — К.: Дніпро, 1972. — 96 с.

- 55.Липатов А.В. Интертекстуальность и история жанра (На материале польского романа XIII — XVIII в.в.) // Известия Академии СССР. Серия литературы и языка. — 1991. — №3.— С. 215 – 225.
- 56.Міщук Р.С. Українська оповідна проза 50 – 60-х років XIX ст. — К.: Наукова думка, 1978. — 256 с.
- 57.Наєнко М.П. Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. — К.: Наук. думка, 1988. — 311 с.
- 58.Новиченко Л. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). — К.: Наук. думка, 1976. — 132 с.
- 59.Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф. М.Достоевского. — Новосибирск: Наука, 1981. — 146 с.
- 60.Олейник Н.П. Поэтика современной украинской советской повести (70-е годы). — Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Институт литературы им. Т.Шевченко. — К., 1982. — 24 с.
- 61.Павличко С. Фемінізм. – Київ: Основи, 2002. – 322 с.
- 62.Переломова О. С. Інтертекстуальність сучасного фемінного художнього дискурсу (спостереження за структурою тексту повісті О.Забужко «Інопланетянка»)// «Вісник СумДУ» – №11(95), – 2006, Том 1, С. 89-93
- 63.Поэтика. – К.: Наукова думка, 1992. – 212 с.
- 64.Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. — М.: Сов. писатель, 1983. — 367 с.
- 65.Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. — М.: Изд. Москв. ун-та, 1983. — 335 с.
- 66.Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Работы 1920-х годов. — К., 1994
- 67.Проблемы психологизма в советской литературе.— Л.: Наука, 1970. — 396 с.

68. Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. — М.: Наука, 1991. — 248 с.
69. Руденко М. Наративна типологія художньої прози Миколи Хвильового / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. — Т., 2003. — 88с. — Бібліогр.: с. 70-87.
70. Русская советская повесть 20 — 30-х годов. — Л.: Наука, 1976. — 289 с.
71. Святе Письмо Старого і Нового Завіту – пер. П.О. Куліша, І.С. Левіцького, І. Пулюя. – Trinitarian Bible Society, – London, – 2000
72. Сеник Л.Т. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. — Дис. ... док. філол. наук: 10.01.01. — Львів, 1994. — 323 с.
73. Синенко В. Русская советская повесть 40 – 50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра // Проблемы жанра и стиль: Учебн. зап. — Уфа, 1970. – Вып.44. — С.7 – 244.
74. Советская литература. Роман. Повесть. — М.: Книга, 1976. — 348 с.
75. Современная русская советская повесть. — Л.: Наука, 1975. — 363 с.
76. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный текст и контекст реальности. — М.: Наука, 1977. — 180 с.
77. Ткачук М.П. Жанрова структура романів І.Франка: Монографічне дослідження. — Тернопіль, 1996. — 126 с.
78. Ткачук Микола П. Жанрова структура романів Івана Франка / Тернопільський держ. педагогічний ін-т. — Тернопіль, 1996. — 122 с.
79. Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
80. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. – 224 с.
81. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. — Л.: Наука, 1982. — 184 с.

- 82.Федоров В.В. Внутренний мир художественного произведения // Литература в школе. — 1982. — №3. — С.11-18.
- 83.Хархун Валентина Петрівна. Поетика роману Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. — К., 2000. — 19с.
- 84.Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). — К.: Изд-во Москв. ун-та, 1982. — 191 с.
- 85.Шаховський С.М. Літературні роди і види.— К.: Держлітвидав, 1963.— 48 с.
- 86.Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
- 87.Эко У. Заметки на полях «Имени розы» //Имя розы. — М: Книжная палата, 1989- с.425-467.
- 88.Яковлєва Л.К. Проблеми реалістичної поетики в літературно-критичних працях Г.Д.Джеймса кінця ХІХ — поч. ХХ ст. // Поетика. — К.: Наук. думка, 1992. — С.101-115.
- 89.Якубовський Ф. Від новелі до роману (Етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст.) . — К.: Держ. вид-во України, 1929. — 268 с.
- 90.Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers / Ed. by Kathy Mezei. — Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1996. — 286 p.
- 91.Austin, John L. How To Do Things With Words. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- 92.Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition. — Toronto: University of Toronto Press, 2002. — 254 p.
- 93.Beja M. Film and Literature. An Introduction. — New York, London: Longman, 1979. —
- 94.Belsey Catherine. Critical Practice. - London: Methuen, 1980.

95. Berger A.A. *Narrative in Popular Culture, Media and Everyday Life*. – Thousand Oaks, London, New Dehli, 1997. – 200 p.
96. Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. – Chicago, London: University of Chicago Press, 1963. – 455.
97. Bork Carol Denise. *The narrative in suspense-women at the intersection of feminism and postmodernism in the late-twentieth-century novel.: Thesis ... Ph.D.*, – New Jersey, 2003.- 357p.
98. Brewer, Maria Minich. *A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing*. // *Modern Language Notes* 99.5 1984 1141—61.
99. Brooks C., Warren R. P. *Understanding Fiction* – New Jork, 1943
100. Chatman S. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. – 241 p.
101. Chatman. S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
102. Cobley P. *Narrative*. – London, New York: Routledge, 2003. – 267 p.
103. Cohn D. *The Distinction of Fictin*. – Baltimor, London: The Johns Hopkins University Press, 1999. – 197 p.
104. Cohn D. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 331 p.
105. Coste D. *Narrative as Communication*. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. – 370 p.
106. Currie G. *The Nature of Fiction*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 222 p.
107. Currie M. *Transitions Postmodern Narrative Theory*. – New York: St. Martin's Press, 1998. – 169 p.
108. Diengott Nilli. *Narratology and feminism* // *Style* 22, № 1, pp. 42-51, 1988.

109. Fludernik M. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness.* – London, New York: Routledge, 1993. – 465 p.
110. Fludernik M. *Toward a 'Natural' Narratology.* – London, New York: Routledge, 1996. – 454 p.
111. Fowler Roger. *Linguistics and the Novel* – London: Methuen, 1977.
112. Friedman N. *Form and Meaning in Fiction.* – Athens: The University of Georgia Press, 1975. – 420 p.
113. Friedman N. *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept // Publications of the Modern Language Association of America. Vol.70. P. 1160—1184.*
114. Genette G. *Narrative Discourse Revisited / Transl by Jane E. Lewin.* – Ithaca, New York, 1990. – 175 p.
115. Herman David (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis.* Columbus: Ohio State University Press, 1999, 8
116. Herman D. *Universal Grammar and Narrative Form.* – Durham, London: Duke University Press, 1995. – 281 p.
117. Herman D. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative.* – Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2002. – 477 p.
118. Hutcheon Linda. *The Canadian postmodern: A study of contemporary English-Canadian fiction.* – Toronto: Oxford UP, 1988.
119. Hutcheon Linda. *Coda, incredulity toward metanarrative. Negotiating Postmodernism and feminisms // Ambiguous discourse: feminist narratology and British women writers.* ed. Kathy Mezei. – The University of North Carolina Press. – P.264
120. James H. *The Art of the Novel. Critical Prefaces.* – New York, London: Charles Scribner's Sons, 1962. – 348 p.
121. James H. *The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction.* – New York: Vintage Books, 1956. – 286 p.

122. Jameson F. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* – Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982. – 305 p.
123. Keen S. *Narrative Form.* – London: Palgrave Macmillan, 2003. – 204 p.
124. Lamarque P. *Fictional Points of View.* – Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. – 224 p.
125. Langland E. *Telling Tales: Gender and Narrative Form in Victorian Literature and Culture / Elizabeth Langland.* – Columbus: Ohio State University Press, 2002. – 162 p.
126. Lanser S.S. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice.* – Ithaca, London: Cornell University Press, 1992. – 287 p.
127. Lanser S.S. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction.* – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 309 p.
128. Leitch Th.M. *What Stories Are. Narrative Theory and Interpretation.* – University Park, London: The Pennsylvania State University, 1986. – 222 p.
129. Lintvelt J. *Essai de Typologie Narrative le 'Point de Vue'.* – Paris: Labraire Jose Corti, 1981. – 315 p.
130. Lodge David. *Analysis and Interpretation of the Realist Text' in Philip Rice and Patricia Waugh (eds.) Modern Literary Theory: A Reader. 3rd ed., London; New York; Sydney; Auckland: Arnold, 1996.*
131. Macfarlane Karen E. *The Politics of Self-Narration: Contemporary Canadian Woman Writers, Feminist Theory and Metafictional Strategies.* – Montreal: McGill University, 1998. – 312 p.
132. Malmgren C.D. *Fictional Space in the Modernist American Novel.* – London, Toronto: Associated University Press, 1985. – 240 p.
133. Martin W. *Recent Theories of Narrative.* – Ithaca, London: Cornell University Press, 1986. – 211 p.

134. Mezei Kathy, ed. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996. 286 pp.
135. Moglen H. *The Trauma of Gender. A Feminist Theory of the English Novel / Helene Moglen/* – Berkley: University of California Press, 2001. – 203 p.
136. Morgan Janice. *Subject to Subject/Voice to Voica: Twentieth-Century Autobiographical Fiction by Women Writers*. – NY: Garland Publishers, 1991. – 3-19 p.
137. *Narratology: An Introduction / Ed. By Susana Onega, José Angel Garcia Landa*. – London, New York: Longman, 1996. – 324 p.
138. *New Perspective on Narrative Perspective / Ed. Willie van Peer and Seymour Chatman*. – New York: State University of New York Press, 2001. – 398 p.
139. Nunning, Ansgar. "Gender and Narratology: Categories and Perspectives of Feministic Narrative." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 43.1-2 (1995): 102-121. Translation by Kenneth Deman (Wayne State University) commissioned by Jennifer Machiorlatti, December 1995.
140. Nycz Ryszard. *Tekstowy swiat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. — Warszawa: IBZ, 1995. — 272 s.
141. *Postmodern Subjects / Postmodern Texts / Ed. By Jane Dawson and Steven Earnshaw*. – Amsterdam, Atlanta, 1995. – 199 p.
142. Pratt Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 133-51
143. Prince Gerald. *Narratology, Narratological Criticism, and Gender // Paper delivered in honor of Lubomir Dolezel at the colloquium «Fiction and Worlds»*. – Toronto: University of Toronto, 1990.
144. Prince G. *A Grammar of Stories. An Introduction*. – Paris: Mouton, 1973. – 106 p.

145. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. – Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.
146. Prince G. *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. – Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1981. – 184 p.
147. *Recent Trends in Narratological Research. Papers from the Narratology Round Table / Ed. By John Pier*. – 1999. –
148. Reynolds K., Humble N. *Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art / Kimberley Reynolds, Nicola Humble*. – New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. – 197 p.
149. Rich A. *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. – New York-London: W. W. Norton & Company, 1995. – P. 186
150. Riffaterre M. *Fictional Truth*. – Baltimor, London: The Johns Hopkins University Press, 1990. – 137 p.
151. Rimmon-Kenan Sh. *A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures and the Structuralist Study of Fiction // Poetics and Theory of Literature. Vol. 1. P. 33-62*.
152. Rimmon-Kenan Sh. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. – London, New York: Routledge, 2002. – 192 p.
153. Robinson, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. New York: State University of New York Press, 1991.
154. Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
155. Showalter Elaine. *Feminist Criticism in the Wilderness // Writing and Sexual Difference / Abel E.-L. (ed.)*. - Chicago, 1982. - P. 78-92.
156. Showalter Elaine. *Towards a Feminist Poetics // Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. Ed. K. M. Newton. - New York: St. Martin's Pres, 1998. – P. 216-220.

157. Showalter, Elaine. Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism // *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Vol. 3, Nos. 1/2 (Spring/Fall 1984). – P. 29-157.
158. Showalter Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. - Princeton: Princeton University Press, 1977.
159. Stanzel F. *A Theory of Narrative* / Transl. by Charlotte Goedsche. – Cambridge: Cambridge University Press, 1982. – 309 p.
160. Sternlieb Lisa. *Ruth Textual power. Female narration in the British novel Thesis ... Ph.D., Princeton University, 1997.* – 245 p.
161. Sturges Ph. *Narrativity: Theory and Practice*. – New York: Oxford University Press, 1992. – 322 p.
162. *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia / Opracowanie i przekład Ryszard Handke.* – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. – 372 s.
163. *The Holy Bible. The new King James Version.* American Bible Society, – New York, 1990 – 1206 p.
164. Todorov Tz. *Introduction to Poetics* / Transl. by Richard Howard. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. - 83 p.
165. Warhol, Robyn R. *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot* // *PMLA* 101 (1986): 811-18.
166. Wellek R., Warren A. *Theory of Literature*. – New York: A Harvest Book, 1956. – 375 p.
167. *What is Narratology. Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* / Ed/ by Tom Kindt, Hans-Harald Müller. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003. – 368 p.