

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Факультет філології й журналістики  
імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

з української літератури  
на тему:

**«ДИСКУРСИВНІ МОДЕЛІ ЖАНРОВИХ ФОРМ УКРАЇНСЬКОЇ  
ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ 1990-Х – 2000-Х РОКІВ»**

здобувача ступеня вищої освіти магістра  
спеціальності 035.01 Філологія.

Українська мова і література

**Климчук Юлія Олександрівна**

Науковий керівник – канд. філол. наук

**Крупка В. П.**

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_

Оцінка ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(прізвище та ініціали)

Члени комісії

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(прізвище та ініціали)

\_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_

(прізвище та ініціали)

У роботі дотримано принципу академічної доброчесності \_\_\_ Климчук Ю. О.

м. Вінниця – 2018 рік

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Проблема дослідження жіночої прози 1990-х – 2000-х років.....	7
1.1 Жіноча проза як літературне явище.....	7
1.2 Специфіка феміністичного дискурсу в історії літератури.....	15
1.3 Рецепція жіночої прози 1990 – 2000 років в сучасному літературознавстві.....	22
Розділ II. Художня своєрідність малих і середніх жанрових форм жіночої прози.....	27
2.1 Жанр оповідання і новели в літературознавстві.....	27
2.2 Мотиви відчуження жінки в малій і середній прозі Світлани Йовенко.....	29
2.3 Жінка як втілення екзистенційного і профанного в повістях Оксани Забужко.....	43
2.4 Драматизм зображення жіночих образів в повістях Марії Матіос.....	51
Розділ III. Поетика великих жанрових форм жіночої прози.....	57
3.1 Нетиповість жіночого характеру в романах Теодозії Зарівної.....	57
3.2 Концепція жінки і міста в романі «Землетрус» Софії Майданської.....	62
Висновки.....	67
Список використаних джерел.....	72

## ВСТУП

У другій половині ХХ століття владно зазвучав жіночий голос. Він проголошував фемінізацію людської культури, з якої віками викреслювалося жіноче існування у вигляді незалежної особистості. Йдеться про повернення жінок до історії, політики, мистецтва, літератури, повернення не в якості об'єкта, а в якості суб'єкта. Фемінізм як вияв жіночої самосвідомості прагне змінити обличчя суспільства, голосно заявляючи про проблеми стосунків між статями, дискримінації жінки в патріархальному світі як про одні з найважливіших у ХХ столітті.

Українська жінка кінця ХХ століття виявляє незадоволення своїм становищем, прагне самореалізації, активної участі в усіх сферах життя, навіть тих, які раніше були переважно прерогативою чоловіків (політика, державне управління). З'являється жіноча еліта, що активно виголошує власне світобачення у сфері філософії, науки, культури. Художня література відображає зміну традиційних жіночих ролей, і феміністичні дискусії в сучасному суспільстві. Водночас література сама є засобом філософствування про жінку в сучасному світі. В українському письменстві кінця ХХ століття зазвучало «жіноче слово». Яскравими представниками в прозі є Г. Гордасевич, Л. Демська, І. Жиленко, Т. Зарівна, О. Забужко, М. Ільницька, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданська, М. Матіос, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинська.

Н. Зборовська стверджує, що замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність із міфами патріархальної культури.

Варто підкреслити, що більшість із письменниць (О. Забужко, С. Майданська, С. Йовенко, М. Матіос, Г. Тарасюк) свій шлях у літературі розпочинали з поезій. Концентрування згаданих письменниць на прозі має певне підґрунтя. Прозові жанри несуть у собі «невичерпні можливості». Проза здатна передати складність нашого часу в цікавих поворотах. Це жанр,

який дозволяє фіксувати поведінку людей і одночасно роздумувати над нею, тобто можливий синтез і аналіз.

У магістерській роботі розглянуто прозу, авторами якої є жінки, тому вжито термін «жіноча проза». Дефініція даного поняття не є суперечною. Акцент на статевій приналежності автора іноді викликає насторожене й упереджене ставлення до самого твору, а то й вважається ярликом «неповноцінності».

Взагалі, щоб визначити художню цінність твору, неважливо яку статтю має автор, головним залишається сам твір, важливо дослідити який вплив справляє він на читача. Окремі літературознавці надають перевагу вивченню якогось одного із аспектів творчості письменниць. На особливостях висвітлення чорнобильської тематики С. Йовенко наголошують Н. Зборовська, М. Зобенко, Г. Тарасюк. Л. Таран розглядає специфіку романів С. Майданської, а С. Філоненко, аналізуючи творчість названої письменниці разом із творчістю О. Забужко, С. Йовенко, в центр ставить проблему апокаліпсису, розроблену сучасними прозаїками.

**Актуальність теми** дослідження зумовлена недостатнім осмисленням жіночої прози 1990-2000-х років ХХ століття в історії української літератури. Спорадично охарактеризовано художню своєрідність цього літературного явища зазначеного періоду та творів, що були написані протягом цих років.

**Метою** дослідження є вивчення дискурсивних моделей жанрових форм української жіночої прози 1990-2000 років.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- опрацювати комплекс літературознавчих праць, які обґрунтовують та окреслюють жіночу прозу як явище в художньому дискурсі;
- визначити ключові проблеми, що пов'язані з еволюцією української жіночої прози в українському літературному процесі;
- з'ясувати художні домінанти функціонування жіночої прози у літературному контексті 1990-2000-х років;

- виявити специфічні риси «жіночого письма», традиції і новаторство прозового доробку авторок, простежити жанрові модифікації прозових форм;
- дослідити особливості творення жіночих образів у прозі С. Йовенко, О. Забужко, Т. Зарівни, С. Майданської, М. Матіос;
- узагальнити наукові погляди, оцінки та висновки літературознавців щодо жіночої прози 1990-2000-х років.

**Об'єктом** є малі, середні і великі прозові твори Оксани Забужко, Світлани Йовенко, Софії Майданської, Марії Матіос, Теодозії Зарівни.

**Предмет** дослідження – художні особливості жіночої прози, пов'язані із специфікою художнього мислення, жіночого погляду на світ, «жіночого письма», виявленого на рівні тематико-проблематичного кола, жанрово-стильових модифікацій, образної та наративної систем у використанні специфічних художніх способів і прийомів створення жіночих образів.

**Теоретико-методологічною основою магістерської роботи стали праці** В. Агеевої, М. Богачевської-Хом'як, В. Вульф, Т. Гундорової, І. Жеребкіної, Н. Зборовської, Т. Качак, О. Корабльової, М. Крупки, С. Павличко та ін.

Мета та окресленні завдання магістерської роботи зумовили використання певних **методів та прийомів**, що ґрунтуються на системному підході до об'єкта вивчення, що передбачає органічне поєднання історико-типологічного, порівняльно-історичного та описового методів. Типологічний підхід, що розглядає художні явища у синхронній площині, значною мірою є продуктивним при зіставленні тематико-проблематичних, жанрово-стильових та образно-наративних характеристик. Порівняльно-історичний метод простежується у виявленні конкретно-історичних зв'язків та аналізі генези літератури (зокрема так званого «жіночого дискурсу»).

**Наукова новизна** полягає у спробі узагальнити та систематизувати українську жіночу прозу 1990-2000-х років. Виокремити і охарактеризувати

типологію жіночих образів та принципів характеротворення, що ілюструють специфіку жіночої творчості.

**Апробацію** основних положень дослідження здійснено у виступі на II Інтернет-конференції молодих учених «Актуальні проблеми сучасної мовної та літературної освіти в середніх навчальних закладах» (18 травня 2017 р., м. Вінниця), За даними дослідження підготовлено та опубліковано статтю: «Особливості розвитку жіночої прози кінця XX століття» (Збірник наукових праць «Філологічні студії» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, Випуск, 2017 рік), «Драматизм жіночих образів у повістях Марії Матіос» (планується до друку у збірнику наукових праць «Філологічні студії» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, Випуск, 2018 рік).

**Структура і обсяг роботи.** Магістерська робота (повний обсяг – 80 с.) складається зі вступу, трьох розділів («Проблема дослідження жіночої прози 1990-х початку 2000-х років», «Художня своєрідність малих і середніх жанрових форм жіночої прози», «Поетика великих жанрових форм»), висновків, списку використаних джерел, що нараховує 83 позицій.

## РОЗДІЛ I. ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ 1990-Х – ПОЧАТКУ 2000-Х РОКІВ

### 1.1 Жіноча проза як літературне явище

Термін «жіноча література» (споріднені з ним «жіноча проза», «жіноча поезія», «жіноче письмо») є неоднозначним у трактуванні. У працях багатьох дослідників, як і у висловлюваннях самих письменниць, звучить думка про неможливість поділу літератури за статевою ознакою. Причиною неприйняття терміна «жіноча проза» є насамперед традиційно закріплене в патріархальній культурі значення «жіночості» як «меншовартості». Протягом багатьох віків у Європі жінки були підпорядкованими чоловікам, які мали право керувати ними й карати їх, що вважалося нормою в той час. У своєму житті жінки були обмежені лише двома сферами – або домашнє господарство, або монастир. І в тому, і в іншому випадку вони підлягали контролю.

Серед класиків світової прози та класиків національної літератури бачимо, зокрема, таких представниць жіночої статі, як Дж. Остін, Жорж Санд, Дж. Еліот, Е. Ожешко, С. Лагерлеф, С. Унсет, Б. Немцова, В. Вулф, А. Зегерс, М. Домбровська, А. Мердок, Ф. Саган, Н. Саррот, Н. Гардинер, Т. Моррісон, О. Кобилянська, Леся Українка, Марко Вовчок, Н. Кобринська. Уже з цього переліку імен зрозуміло, що «жіноча проза» є явищем, що виникло вже давно, найбільш інтенсивно розвивалося в ХІХ ст., але не має єдиної дискурсивної ознаки, адже в означеному списку бачимо і романтиків, і реалістів, й авангардистів. У переліку жанрів, що використані прозаїками, бачимо новели, соціальні романи, психологічні романи, хроніки. Далеко не всі з цих авторок віддавали перевагу зображенню саме жіночих переживань, не всі з них ставили в центр художнього космосу своїх творів жінку-героїню.

Концепт жінки зазнав вагомих змін у добу Просвітництва, зокрема під впливом теорії Ж. Ж. Руссо, який обстоював ідеал «природної» людини та доводив важливість закладених природою відмінностей статі. Цим французький учений показав громадськості, що жіноче питання, яке вже на той час було досить актуальним з огляду на суспільно-економічні реформи в Західній Європі, спонукало до зміни традиційної ролі жінки. Суперечливість історичної ситуації XIX ст. полягала в тому, що, з одного боку, вона давала жінкам шанс на поступове здобування більших прав, але, з іншого, патріархальне суспільство досить уміло застосовувало ідеї емансипації, адаптуючи їх до своїх потреб, маніпулюючи ними. Адже суспільно-педагогічні інституції надалі готували жінку до традиційної ролі в соціумі, а консервативно налаштована література пропагувала традиційний ідеал жіночості.

Тільки мистецтво протягом тривалого часу лишалося для жінки єдиним шляхом до самореалізації. Таким мистецтвом стала література. Жіноча проза зайняла нішу «легкого», сентиментального письма, яке вдало доповнювало чоловічий дискурс, проте загалом не виходило за його рамки. Жінка, що пише, сприймалася як бунтарка, котра намагалася переглянути патріархальні суспільні норми, як неприборкана особа, що нав'язливо прагне змінити традиційні засади моралі й естетики.

Та вже у другій половині XIX ст. частина жінок прагне вирватися з такої обумовленості. Цю тенденцію добре засвідчують художні твори Лесі Українки, Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської. Сексуальна революція в розумінні Кейт Мілет трактується як спроба жінки поліпшити свій суспільний статус, досягти рівноправності. Поняття революції розглядається в контексті сміливого опанування жінками тих фахів, які раніше вважалися суто чоловічими, зокрема літературної творчості.

Великого впливу «жіноча» літературна традиція зазнає зі сторони феміністичного руху, що зародився у Західній Європі XIX століття як суспільно-політичне явище. Цей рух знайшов своє відображення в



соціальному, політичному, економічному та культурному житті суспільства, не залишивши осторонь і літературну традицію. Фемінізм послугував початку самоідентифікації та самореалізації жінки в усіх сферах життя, зокрема в літературі. Саме тому в цей період постає проблема дефініції «жіночої літератури», так званого «жіночого письма».

Радикальні зміни в ідеях та гуманітарних методологіях новітньої доби дозволили зовсім по-іншому оцінити роль жінки як суб'єкта розвитку культури. Це дозволило подивитися на проблематику жінки в цілком інакшому світлі, а головне – дозволило жінці відмовитися від традиційної ролі та спробувати себе в ролі активній, тобто в ролі повноправного суб'єкта культурної творчості.

На межі XIX та XX століть творчість жінок уже складається в достатньо самобутнє явище. Вона не лише представлена більшою кількістю авторів, але й виразно диференційована, з огляду на естетичні категорії та стилі. До числа старших жінок-письменниць долучається гроно молодих талантів. Це Христя Алчевська, Надія Кибальчич, Наталія Романович-Ткаченко, Галина Журба, Галина Комарова. По суті, в новому літературному поколінні жіночий голос звучить на повну силу, хоча за мірою таланту ці постаті різномасштабні. Виявляється і стильове розрізнення жіночого письма в орієнтації на реалістичну та психологічно-імпресіоністичну манеру. Творчість згаданих цих засвідчує перехід жіночої літератури в нову епоху, її тісну співдію із чинниками модернізації культурної традиції. Провідні представниці жіночої літератури О. Кобилянська та Леся Українка серйозно вплинули на новітні орієнтації національної літератури і слушно стали в ній ключовими постатями.

Наталю Кобринську по праву називають піонеркою жіночого руху та першою українською феміністкою, тому що саме завдяки її діяльності в Україні зародився жіночий рух. Вона стала першою з українських жінок, які намагалися надати жіночому рухові не тільки філантропічний характер, а й деякий елітарний рівень, зосередивши його роботу в літературно-

інтелектуальній сфері [28, с. 34]. Про Наталю Кобринську Іван Франко зауважив: «В Галичині на перший план виступає Наталя Кобринська, що кладе собі метою розворушити наше жіноцтво, працює не тільки на полі белетристики, але організовує жіноче товариство, агітує за подання петицій в цілі поширення жіночої освіти й жіночих прав, навязує зносини з жінками інших національностей, одним словом силкується втягти наше жіноцтво у сферу інтересів передового європейського жіноцтва» [35, с. 189].

Жіноче питання виникає вже в літературному дебюті Н. Кобринської – оповіданні «Пані Шумінська» (1883 р.), пізніше перейменованому на «Дух часу». Більшість науковців вважають, що саме з цього оповідання започатковується феміністична традиція української літератури. Головна тема оповідання – боротьба старих традицій патріархального суспільства «вікового порядку» проти нового, що входило у життя. У ньому відтворено сумління і душевний неспокій, викликаний нестримним наступом нових віянь, ідей та стремлінь, характерних для української інтелігенції того часу. Характерним також було те, що головною героїнею твору була жінка, і це була спроба показу жіночої точки зору, жіноча перспектива на нове, що входило в життя жінки. Вибір саме такої перспективи був новаторським явищем [28, с. 236].

Наталя Кобринська вважала, що головними підходами до організації громадської діяльності жіноцтва була перш за все просвітницька робота через літературу, залучення до цієї роботи жінок вищого класу, без яких вона не сподівалась домогтися бажаних і ефективних змін у суспільстві [35, с. 65]. Н. Кобринська – феміністка не у вузькому розумінні, лише як захисниця формально рівних суспільно-політичних прав жінок, а в широкому – як поборниця глибоких соціально-психологічних змін патріархального суспільства.

Тип нової жінки – активної, діяльної, талановитої й одважної – стає популярним на межі століть, хоча нерідко він також є предметом гострих дискусій. Нова жінка як тема європейської літератури вперше зауважена

Лесею Українкою. Письменниця слушно стверджувала, що нові жіночі якості не сприймаються однозначно, адже вони викликають у суспільстві «старі тіні», тобто за давніми стереотипи сприйняття жіночості, з якими суспільству зовсім непросто попрощатися. Активна присутність жінки в літературі та культурі кінця XIX та початку XX століття спонукає суттєву зміну багатьох акцентів. Культурна праця жінок призводить до значного розширення обговорюваних спільно (чоловіками й жінками) актуальних проблем. У поле зору жінок-письменниць потрапляли складні морально-психологічні конфлікти людини свого часу. Жінка-митець вже не є виключенням в суто «чоловічому» світі літератури та мистецтва, вона утверджує себе в цьому світі, відтворює своє власне бачення, що неодмінно призводить до переосмислення уявлень про роль жінки у сучасному суспільстві та про її призначення в мистецтві, культурі, літературі. При цьому на передній план виносилися зазвичай такі жіночі особистості, хоча її можна також розглядати як вияв екзистенційної парадигми, притаманної епосу взагалі. Характерне відстеження психологічних глибин людського Я, роздвоєності між зрадою та порядністю, між переконаннями та вчинками, між відвагою та страхом, між хвилими емоціями та глибокими почуттями.

Дійові особи Лесі Українки часто дивують нас цілковитою зміною очікуваної від них поведінки (дотримання гендерної ролі) [22, с.37]. В захоплююче саркастичному діалозі «Прощання» письменниця змінює традиційно очікувану «чоловічо-жіночу» поведінку. «Вона» – логічна і спокійна, «Він» – нерациональний та емоційний. У драмах Лесея Українка користується такою формою зміни багато разів.

У деяких п'єсах Лесея Українки «жіноче» переважає над «чоловічим». До цієї категорії належать «Блакитна троянда», «Лісова пісня», «Камінний господар» і «Бояриня» [22, с.38]. В усіх чотирьох драмах жінки домінують над своїми товаришами-мужчинами. Проте слід зазначити, що не завжди ці жінки в моральних чи будь-яких інших аспектах вищі від чоловіків, з

котрими поділяють життя. По суті, однією з визначальних характерних особливостей жінок у творчості Лесі Українки є їхня здатність помилятися.

На думку С. Павличко, героїні Лесі Українки та Ольги Кобилянської, чільних представниць українського модернізму, були «сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству» [26, с.163]. В унісон цій тезі звучить думка Я. Поліщука про жінку як «альтернативного героя» української літератури цього періоду: новий жіночий образ творився на протигагу поширеному типові чоловіка в літературі – слабкого, стомленого і розчарованого життям, часто звідчаєного» [29, с.57].

С. Павличко назвала Ольгу Кобилянську та Лесю Українку «першими модерністами» (хоч це заперечують окремі літературознавці, зокрема Ярослав Поліщук). Вона писала: «Жінки – письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували в національній культурі ХІХ століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе – від існуючих суспільних норм – до лінгвістичної традиції» [27, с.330].

Поява терміну «жіноче письмо» пов'язана із творчістю та діяльністю французьких літературознавців Елен Сіксу та Ксав'єра Готьє. Первісною характеристикою цього терміна була неоднозначність, але пізніше він почав набувати різних обґрунтувань та коментарів, які здебільшого виникали в американській літературній критиці і надали цьому терміну нове звучання у вигляді терміну «women's writing» [76, с. 4 ].

«Жіноча проза» в українській науці про літературу та літературній критиці з'являється порівняно недавно з початком ґрунтовних досліджень феміністичної літературної традиції у 90-х роках минулого століття. Вивченням проблем жіночого письма плідно займаються українські дослідники В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Кривенко, С. Павличко, Л. Таран та інші науковці та письменники, які розглядають

поняття жіночого письма не тільки як наслідок теоретичних концепцій, але й як результат розвитку певної літературної практики.

Т. Шарова зауважує, що вживання поняття «жіноча проза» вказує перш за все на визнання факту існування цього літературного феномену, а його виокремлення здебільшого обмежується своєрідністю біологічної статі авторки [82, с. 167]. Українська письменниця М. Кривенко пропонує вважати жіночою прозу, написану жінкою [59, с. 112]. Жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланту та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані одним єдиним чинником – статтю автора [78, с. 84.].

Складність і суперечливість феномена жіночої прози виявляється у тому, що об'єкт досліджень безперервно розширюється, чим стимулює розробку критеріїв ідентичності, в якій головну роль грає не біологічна основа автора, а гендер і художня своєрідність його творів. Відсутність чітких критеріїв у дефініції цього явища зумовлена як ідеологічними, так і власне літературними факторами. Визнання принципової різниці між чоловіком і жінкою веде до розуміння того, що самопізнання, самовираження жінки у літературі відмінне від чоловічого, проте актуалізує ряд дискусійних питань, пов'язаних з гендерною ідентифікацією, як неunikним етапом соціалізації самих письменниць та мірою і способом її вираження у літературній діяльності. Питання «чоловічого» і «жіночого» стилю письма впливає з розуміння та міри вираження «фемінного» і «маскулінного» прояву у творчій манері письменниць (і письменників). Фемінність у культурі з гендерним підходом визначається як маргінальна щодо існуючого символічного порядку, у якому маскулінність виступає як норма.

Еволюція процесу самоідентифікації жіночого літературного дискурсу, повторюючи тенденції розвитку хвиль феміністичного руху, презентує парадигму даного феномену на основі протиставлення, виокремлення та поєднання з традиційним «чоловічим» стильовим, художньо-образним та жанровим літературним мейнстримом, що дозволяє говорити про наявність

диференціації у межах жіночого літературного дискурсу різних типів творчості. Фемінність і маскуліність як опозиція і дихотомія гендерної свідомості пронизує і художню літературну діяльність, виражаючись у змістовній суті образів літературних героїв, внутрішніх конфліктах та поетиці творів в цілому. Існування жіночого начала як «космічного, циклічного принципу», його орієнтація на «духовно-тілесну цілісність» впливає зі взаємозв'язку між свідомістю та організмом жінки, ця диференціація представлена і закріплена у культурі через архетипічну символіку жіночого начала і може бути декодована у конкретному культурно-історичному контексті.

Проблематичним також у сучасній літературознавчій науці є розрізнення жіночої та феміністичної літератури. У розгляді цих термінів виділяється насамперед тенденція їх взаємного зближення (інколи ототожнення). Таку точку зору висловлює Х. Стельмах, визначаючи «феміністичність» роману польської письменниці Ясмiни Тешанович «Сирени» таким чином: «жінка перестає бути зображуваною, вона зображує себе сама...» [76, с.321].

Полярну позицію займає білоруська дослідниця А. Усманова, яка подає приклад суворого, «жорсткого» тлумачення феміністичного мистецтва. Вона вважає, що говорити про феміністичність художніх творів можна лише тоді, коли жінка-автор у позамистецькій дійсності висловлює чітку феміністичну позицію, – тоді в її мистецтві фемінізм буде усвідомлюватися «як маніфест, як програма, як ідеологія, котра потім кодується в художніх формах» [79, с.45]. Якщо така маніфестація фемінізму відсутня, то творчість цієї авторки треба трактувати не як феміністичну, а як жіночу. Аналогічним є погляд і російського лінгвіста І. Сандомирської: феміністичною є «...та література, яка сприяє соціальному визволенню жінки» [74, с.243].

За висловлюванням американської вченої Г. Еріксон, жіночими можна назвати твори, які «написані авторами-жінками, де представлена жінка як протагоніст». Проте цього не достатньо для визначення специфіки цього

явища. Влучну думку висловила українська дослідниця М. Крупка: «Відмінною рисою жіночого письменства є зосередження уваги саме на проблемах статі» [60 с.147]. Аналізуючи вище згадані висловлювання дослідників, ми приймаємо точку зору, згідно до якої «жіночість» літературного твору визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні.

Також варто розмежовувати терміни «жіноча література» та «жіноче письмо». У своєму виступі на засіданні Творчого об'єднання критиків Київської організації НСПУ Н. Зборовська називає такі «...основні параметри жіночого письма: 1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету; 2) рефлексії особистого досвіду жінки у контексті досвіду жіночого життя; 3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості; 4) сам стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність подій тощо» [80, с.6]. Поняття «жіноче письмо» стосується феномена текстуальності, тобто суто словесної тканини літературного твору, а «жіноча література» – художнього твору в цілому, включно з уявним художнім світом. Жіноча проза прагне артикулювати в культурі світ жіночої суб'єктивності в усій повноті. Найчастіше жінка-прозаїк звертається до тексту власного життя, відповідаючи на питання: «Ким (чим) є жінка? Яка її сутність? Яке її буття?» Концепція особистості жінки в «жіночій літературі» – це художня інтерпретація письменником жіночої суб'єктивності в образі жінки, чия гендерна ідентичність проблематизується.

## **1.2 Специфіка феміністичного дискурсу в історії літератури**

Загальновідомо, що текст є процесом і результатом мовленнєвої діяльності людини. Об'єктом наукового вивчення він став лише в другій

половині ХХ століття. Мовознавці виокремлюють широкий та вузький підходи до вивчення тексту. Вузьке тлумачення передбачає виокремлення одиниць тексту, типів міжфразного зв'язку, вивчення композиції, структури тексту. У широкому значенні під текстом розуміють цілісну знакову форму організації мовлення. Дослідники вказують, що з урахуванням певних умов, текст є дискурсом. О. Переломова зазначає: «Лінгвістичне вивчення тексту, завданням якого є виявлення не лише мовного інвентаря, але й співвідношення власне мовних і позамовних чинників у створенні того чи іншого мовного твору, різноаспектне. Один із напрямів такого аналізу – теорія дискурсу» [72, с. 2 ].

Одним із перших термін «дискурс» ужив З. Харріс, який в 1952 р. опублікував статтю «Аналіз дискурсу». В цей же час поняття дискурсу сформулював Ю. Хабермас. Під дискурсом дослідник розумів специфічний діалог, в основу якого покладений неупереджений аналіз реальності.

У 70-х рр. терміни «дискурс» і «текст» ототожнювалися. Під впливом концепцій Е. Беневіста та Т. ван Дейка (кінець 70-х – початок 80-х рр.) з'являються тенденції до розмежування цих понять. Так, Е. Беневіст під поняттям «дискурс» розумів мовлення, невіддільне від мовця. Т. ван Дейк стверджував, що текст – це абстрактна конструкція, а дискурс – різні види її актуалізації, які розглядаються з урахуванням екстралінгвістичних чинників.

Традиційно під терміном «дискурс» розуміють текст, що є результатом цілеспрямованої соціальної дії і текст як сукупність мовних, мовленнєвих, соціокультурних, прагматичних, когнітивних та психічних факторів [9, с. 136-137].

Так, П. Серіо розглядає такі типи дискурсу: 1) еквівалент поняття «мовлення» (будь-яке конкретне висловлювання); 2) дискурс – це те, що є предметом дослідження «граматики тексту», яка вивчає послідовність висловлювань; 3) у рамках теорії висловлювання дискурсом називають «ситуацію висловлювання», під якою розуміють суб'єкта висловлювання, адресата, момент і місце висловлювання; 4) дискурс означає бесіду, яка



розглядається як основний тип висловлювання; 5) дискурс – це мовлення; б) термін «дискурс» вживають для позначення системи обмежень, які накладаються на висловлювання.

Вивчаючи твори художньої літератури, ми маємо справу з художнім дискурсом, який насамперед виявляється у малій прозі українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дослідники зазначають, що саме цей період є часом появи нових літературних течій, напрямків, пошуків нових принципів організації тексту. Велику увагу письменники зосереджують на доборі й використанні мовних засобів. Основною ознакою малої українську постмодерністської прози є домінування мовної форми над змістом.

О. Переломова зазначає: «Художній текст призначений для комунікації особливого роду. Він розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними. Тому питання про художній дискурс інколи набуває дискусійного характеру, більше того, навіть часом висловлюється думка проте, що художній текст як специфічне утворення не має дискурсу, бо створення художнього тексту і його сприйняття не можна уявити як безпосередні складники одного комунікативного акту. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби впливу на слухача чи читача. Створення тексту не є спонтанним і невимушеним. Автор також керується певними настановами, а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата» [72, с. 5].

Специфіка художнього твору полягає в мовленнєвій діяльності мовця. Йдеться про дискурсивну діяльність мовця, що виходить за межі власне тексту й уможливорює тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу. Крім мовця потрібно зважати й на чинник читача, роль якого полягає у сприйнятті художнього тексту. Тому художній дискурс можна визначити як процес взаємодії тексту й читача. Художній текст є одним із компонентів акту художньої комунікації, представляючи особливу художню

реальність, яка, поєднуючись із дискурсами автора та читача, створює новий тип дискурсу – художній.

Якщо розглядати дискурс жіночої прози, то можна зробити висновок, що найактивніший розвиток українського жіночого письменництва виникає у добу популяризації модерністських віянь [27, с.234]. Причин, що зумовили появу феміністичного дискурсу в літературі, є кілька:

- суцільний патріархат, який панував у мистецтві (частково винятком є творчість Марка Вовчка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки);
- концепція фалогоцентризму (філософії, заснованої на чоловічому типі мислення (раціоналізмі), на традиціоналізмі культури);
- опозиція: чоловік – жінка;
- бажання жінки самоствердитися інтелектуально і творчо (подолати явище «маргіналізації жінки») [27, с.237].

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 зробили вагомий внесок у розвиток українського фемінізму. Дівчата переважно з інтелігентних родин, доньки священників, учителів, дрібних урядовців, літераторів, приносили нові теми, нові типи героїв, зверталися до жіночої психології й акцентували увагу на жіночих цінностях [33, с.255].

До генерації письменників модернізму належала й Наталя Кобринська. Цю славетну національну активістку по праву називають піонеркою жіночого руху та першою українською феміністкою, тому що саме завдяки її діяльності в Україні зародився жіночий рух. Вона стала першою з українських жінок, які намагалися надати жіночому руху не тільки філантропічний характер, а й деякий елітарний рівень, зосередивши його роботу в літературно-інтелектуальній сфері [28, с.34]. Про Наталю

Кобринську Іван Франко зауважив: «В Галичині на перший план виступає Наталя Кобринська, що кладе собі метою розворушити наше жіноцтво, працює не тільки на полі белетристики, але організовує жіноче товариство, агітує за подання петицій в цілі поширення жіночої освіти й жіночих прав, нав'язує зносини з жінками інших національностей, одним словом силкується втягти наше жіноцтво у сферу інтересів передового європейського жіноцтва» [35, с.189].

На жіночу прозу були скеровані погляди вже в літературному дебюті Н. Кобринської – оповідання «Пані Шумінська» (1883 р.), пізніше перейменованому на «Дух часу». Більшість науковців вважають, що саме це оповідання започатковує феміністичну традицію української літератури. Головна тема оповідання – боротьба старих традицій патріархального суспільства «вікового порядку» проти нового, що входило у життя. У ньому відтворено сумління і душевний неспокій, викликаний нестримним наступом нових віянь, ідей та прагнень, характерних для української інтелігенції того часу. Характерним також було те, що головною героїнею твору була жінка, і це була спроба показу жіночої точки зору, жіноча перспектива на нове, що входило в життя жінки. Вибір саме такої перспективи був новаторським явищем [32, с.236].

Н. Кобринська вважала, що головними підходами до організації громадської діяльності жіноцтва була, перш за все, просвітницька робота через літературу, залучення до цієї роботи жінок вищого класу, без яких вона не сподівалась домогтися бажаних і ефективних змін у суспільстві [33, с.65]. Вона – феміністка не у вузькому розумінні, лише як захисниця формально рівних суспільно-політичних прав жінок, а в широкому – як поборниця глибоких соціально-психологічних змін патріархального суспільства.

«Як суспільна практика і як поведінка, фемінізм передбачає шляхи визволення – емансипації» [25, с.213]. Утвердження модерної культури, модерного світогляду не мислилося без емансипації жінки на всіх рівнях суспільного життя. Дійові особи Лесі Українки часто дивують нас

цілковитою зміною очікуваної від них поведінки (дотримання гендерної ролі) [22, с.37]. У захоплюючому саркастичному діалозі «Прощання» письменниця змінює традиційно очікувану «чоловічо-жіночу» поведінку. «Вона» – логічна і спокійна, «Він» – нераціональний та емоційний. У драмах Леся Українка користується такою формою зміни багато разів.

У деяких п'єсах Лесі Українки «жіноче» переважає над «чоловічим». До цієї категорії належать «Блакитна троянда», «Лісова пісня», «Камінний господар» і «Бояриня» [22, с.38]. В усіх драмах жінки домінують над своїми товаришами-мужчинами. Проте, слід зазначити, що не завжди ці жінки в моральних чи будь-яких інших аспектах вищі від чоловіків, з котрими поділяють життя. Однією з визначальних характерних особливостей жінок у творчості Лесі Українки є їхня здатність помилятися. У «Боярині», наприклад, Оксана добре розуміє, що вона відповідальна за своє падіння, яке відбувається через засліплену любов до Степана і через власний страх перед конфліктною ситуацією.[57, с.85].

На думку С. Павличко, героїні Лесі Українки та Ольги Кобилянської, чільних представниць українського модернізму, були «сильними жінками, спроможними на самотній виклик суспільству» [56, с.163]. В унісон цій тезі звучить думка Я. Поліщука про жінку як «альтернативного героя» української літератури цього періоду. «Новий жіночий образ творився на противагу поширеному типові чоловіка в літературі – слабкого, стомленого і розчарованого життям, часто звідчаєного» [73, с.57]. Леся Українка цікавилася переважно філософськими питаннями, проте вона включає до своїх п'єс щоденні проблеми, які стоять перед жінками.

Зігнорували важливість статі, традиційна українська літературна критика виявилася неспроможною всебічно охопити багатство творчості Лесі Українки і, що гірше, дещо неправильно інтерпретувала її. І хоча спричинену хворобою ізоляцію Лесі Українки можна використовувати для пояснення почуття самотності, що лежить в основі її творчості, ця самотність ніколи не розглядалася як наслідок її становища як жінки, котра пише у світі, де жінки

та їхні проблеми не вважаються важливими. Варто звернути увагу на відоме широкому колу твердження І. Франка, що Леся Українка, «ся хвора, слабосильна дівчина – трохи чи не самотній чоловік на всю новочасну соборну Україну» [34, с. 208 ].

С. Павличко назвала Ольгу Кобилянську та Лесю Українку «першими модерністами». Дослідниця писала: «Жінки-письменниці цього переломного часу не тільки відкинули, зруйнували патріархальні образи імперсональних жінок, які домінували в національній культурі ХІХ століття, але й зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе – від існуючих суспільних норм до лінгвістичної традиції» [69, с.330].

Кожній жінці-літераторці притаманний неповторний, індивідуальний авторський стиль, але існує низка його творчих ознак, які варто об'єднати не за тематикою або жанром, а за першоджерелами, викликаними приватними прагненнями та інтимними хвилюваннями. «Жінки-письменниці, здається, часто гостріше відчували застійність літературного процесу й усієї духовної атмосфери (і це можна пояснити, крім всього іншого, ще й могутнішим впливом зужитої традиції на них, більшою залежністю, тіснішими рамками, в які завжди заганяє жінку патріархальне суспільство) – так само, як і необхідність ціннісної переорієнтації. Вони були незрідка сміливіші й радикальніші за метрів-чоловіків, хоча на жінок сильніше тисли патріархальні обмеження й табу» [2, с. 203].

Вчені називають цілу низку різних параметрів (зокрема, концепцію жіночої особистості, «фемінний» стиль письма, омовлення жіночого досвіду, переважання певного типу образності тощо), які увиразнюють гендерну своєрідність літературної творчості. Для прикладу, американська дослідниця Г. Еріксон вважає, що жіночими можна назвати твори, «написані авторами-жінками, де представлена жінка як протагоніст» [30, с.76].

Погляди науковців на особливості жіночої літератури уможливають виокремлення двох підходів до визначення цієї специфіки. Перший

ґрунтується на припущенні, що відмінність жіночої прози визначається специфічним жіночим досвідом, що виповідається авторкою на рівні проблематики, тематики та ідейного спрямування твору. Прихильники другого підходу схильні вбачати специфіку жіночої прози у особливому звучанні «жіночого голосу» у тексті, тобто на рівні письма.

### **1.3 Рецепція жіночої прози 1990 – 2000 років в сучасному літературознавстві**

У період з моменту проголошення незалежності України аж до теперішнього часу постає дуже помітним явище справжнього кількісного «вибуху» обсягів літературно-художньої продукції авторів-жінок. З'явилося, зокрема, багато нових імен, надзвичайно строкатий вигляд має також ідейна, тематична, проблематична, жанрова, дискурсивна основи текстів, створених письменницями. Саме в цей період з'являються романи М. Гримич «Варфоломієва ніч», «Магдалинка», О. Думанської «Ексклюзив», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Т. Зарівни «Каміння, що росте крізь нас» та «Солом'яний вирій», С. Зоріної «Наїзд», З. Ігіної «Обличчя», О. Компанієць «Назустріч», Є. Кононенко «Ностальгія» та «Зрада», С. Короненко «Мертва кров», С. Майданської «Землетрус» та «Діти Ніоби», М. Меднікової «ТЮ!», Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка», С. Пиркало «Не думай про червоне», І. Роздобудько «Мерці» та «Ескорт у смерть», Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська», Л. Холодюк «Браслет із знаком лева», А. Хоми «Репетитор», серія романів Л. Романчук «Не залишай...», повісті та оповідання О. Забужко, С. Йовенко, М. Матіос, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко.

Ці твори відрізняються надзвичайно розгалуженою системою жанрових ознак, де можемо виділити такі жанри, як соціально-психологічний роман, інтелектуальний роман, виробничий роман, химерний роман з рисами міфологізму і фантастики, роман-хроніку, документальний роман, комічний роман, роман-трагіфарс, посмодерністський детектив, готичний та

пригодницький роман, трилер, роман-мелодрама й «жіночий роман», «бойовик-екшн», квест, а також цілий ряд малих прозових жанрових форм – повість, оповідання, новела, вірш прозою. Певна кількість цих жанрів є не тільки синтетичними за своїми ознаками, але й не має загальновизнаних назв у вітчизняному літературознавстві: для їх визначення часто користуються запозиченнями (англіцизмами й американізмами) чи термінологічними новаціями оказіонально-авторського плану.

Характерною ознакою названих творів є інтегральний для них чинник розстановки персонажів: за нечисленними винятками «жіноча» проза має в своєму центрі жінку-героїню, яка вирішує разом з універсальними екзистенційними проблемами специфічно тендерні питання буття. Це й дозволяє в динаміці вирізняти «жіночу» прозу як масив літературного процесу що має як свої базові ознаки не тільки і не стільки авторство прозаїка-жінки, але й особливий «жіночий» погляд на світ, особливий інтерес до певних сторін екзистенції, заломлених через соціально-психологічні риси фемінного гендеру.

Варто зауважити, що феномен «жіночої» прози досліджений недостатньо повно чи проаналізований лише в деяких своїх аспектах. Під цим кутом зору слід насамперед згадати певні тези досліджень В. Агеєвої «Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму», Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» та «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків». Окремих шарів теми торкаються також статті О. Вайнштейн «Рожева белетристика: вчора й сьогодні», М. Крупки «Художнє моделювання проблеми материнства і творчості в анти-романі Ніли Зборовської «Українська Реконкіста», Є. Максимової «Фольклорний підтекст дамського роману», М. Рюткєнен «Гендер і література: проблема «жіночого письма» і «жіночого читання», О. Соловей «Бестселери для «елітаріїв», Т. Тебешевської-Качак «Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект)», Г. Улюри «Коронована сила жіночої

руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» та ще ряду інших літературознавчих і критичних студій.

Крім жанрово-тематичних аспектів, у межах аналізу сучасної української «жіночої» прози звертають на себе увагу також питання поетикальної специфіки творів цього літературного масиву. Це, перш за все, проблема ідіостилю прозових текстів, авторами яких виступають жінки, а також проблема моделей і наративних стратегій, які застосовують письменниці, щоб розкрити ідейно-тематичну сутність своїх творів. Відзначено, що для української літератури постмодернізм до певної міри втрачає ті ознаки, що акцентовані в назві стилю: у нас він позначає не творчість «після модернізму», а літературу «після соціалістичного реалізму». Затиснута в лещата жорсткої ідейної диференціації радянської доби, національна модерна проза з захватом засвоїла вихідні положення постмодернізму:

- 1) гру без правил;
- 2) тотальні іронію та гротеск;
- 3) не менш тотальне зображення абсурду;
- 4) сприйняття своєї епохи як «присмерку цивілізації», «кінця історії», як часу, коли поступ людства спинився чи рухається по колу;
- 5) наскрізний прийом, що виникає як вираження «кінця стилю» – повторення вже зроблених сюжетних ходів, пародіювання та стилізація дискурсів, варіації на теми вже створених образів.

У діахронії постмодернізм виглядає як цілком закономірне явище зміни літературних епох, що відповідає подібним же процесам трансформації ренесансного гуманізму в бароко, класицизму в сентименталізм, готику та романтизм, реалізму в модернізм. З точки зору форми постмодернізм базується на таких прийомах, як пастиш, інтертекстуальність, масоване залучення в інтелектуальну прозу мотивів «низових» жанрів.

Модерна українська проза, в тому числі «жіноча», істотно переймається також мотивами екзистенціалізму. Центральною проблемою,



на якій зосереджена увага екзистенціалістів, є питання взаємин людини і суспільства, що взаємно відчужені одне від одного.

Самосвідомість стає відчутною в українській жіночій прозі лише в 90-х роках ХХ століття. Н. Зборовська стверджує: «Замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність із міфами патріархальної культури» [43, с.28]. Показовою в цьому аспекті є й назва статті С.Павличко, яку вона присвятила окресленню феномену жіночої творчості в сучасному українському письменстві: «Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі» [70, с.181-187]. Завданням жіночої прози було (й залишається) не лише творче продовження й переосмислення традицій літературного фемінізму межі ХІХ-ХХ століть, але й те, що можна назвати «артикуляцією жіночого досвіду», промовлянням колишньої «Великої Німої» (за висловом С.Василенко).

Один із провідних чинників появи сучасної самосвідомої жіночої прози в Україні – це бурхливий розвиток феміністичної критики. Вона виникла на вітчизняному ґрунті лише на початку 90-х років ХХ століття і представлена іменами В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Павличко, Н. Шумило. Значення української феміністичної критики 90-х років ХХ століття полягає в оновленні літературознавчої методології, пов'язанні її з філософією, західними феміністичними теоріями; реінтерпретації класичної української літератури з жіночого погляду, зміні модерністського канону через визнання значущості творчості жінок-модерністок, порушення питання про відображення сексуальності в літературі. Значення української феміністичної критики 90-х років ХХ століття полягає в оновленні літературознавчої методології, пов'язанні її з філософією, західними феміністичними теоріями; реінтерпретації класичної української літератури з жіночого погляду, зміні модерністського канону через визнання значущості творчості жінок-модерністок, порушення питання про відображення сексуальності в літературі. Крім цього, слід згадати ще два досягнення

феміністичної критики, які, на наш погляд, сприяли самоусвідомленню української жіночої прози. Насамперед це реконструкція феміністичної традиції української літератури. До появи феміністичної критики не розкривалася гендерна проблематика творчості, не йшлося про усвідомлене жіноче авторство, про дискримінацію жінки-письменника в патріархальному світі.

## РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ МАЛИХ І СЕРЕДНІХ ЖАНРОВИХ ФОРМ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

### 2.1 Жанр оповідання і новели в літературознавстві

Сучасний літературний епос має досить розширену ієрархію жанрів. Класифікація жанрів, співвідносних з епічним родом літератури, може ґрунтуватися на різних принципах їх розподілу: за часом виникнення, особливостями мовної організації (прозаїчної чи віршової). Найчастіше епічні жанри групують за ознакою обсягу їхньої тематики, тобто більшої чи меншої повноти охоплення дійсності. Залежно від масштабів зображення подій і розрізняють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді роман-епопея) і роман, до середніх – повість, малі жанри репрезентують новела, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенда, притча, казка. Кожна літературна епоха позначається на розвитку жанрів. Межі між ними є досить рухливими, кожен літературний твір вносить щось своє в жанрову еволюцію.

Напоширенішими серед малих літературних жанрів є оповідання та новела, а також серед. Визначна риса оповідання – настанова на достовірність зображуваного. Прагнення до посилення ефекту достовірності привело до еволюції жанру оповідання. Ця еволюція, зокрема, пов'язана з манерою викладу матеріалу: первісні форми такого викладу – від автора або від оповідача; надалі в оповіданні з'являється герой-розповідач, від особи якого організовується розповідь про певний випадок, що відбувся в житті розповідача. Це створює ілюзію більш безпосереднього, «живого» переказу, посилює правдивість зображуваного, адже розповідає про подію сам учасник цієї події. Походження оповідання як жанру пов'язують із сагами, нарисами, історичними оповідними творами античності, із новелами. Свого часу оповідання відмежувалося від жанру новели, і саме процес відмежування зумовив певні особливості оповідання. Як самостійний жанр оповідання

оформилось у XIX ст. У російській і в українській літературах це був в час утвердження «натуральної школи». Власне, термін «оповідання» ввела в українську літературу Марко Вовчок, яка видала свої твори під назвою «Народні оповідання» (1857 р.). Майстрами оповідного жанру виявили себе також І. Нечуй-Левицький, І. Франко («Добрий заробок», «Олівець»), В. Винниченко, І. Тургенєв, Л. Толстой, А. Чехов (у літературній класиці); М. Хвильовий, Гр. Тютюнник («Печена картопля»).

Іноді новелу ототожнюють з оповіданням або вважають новелу різновидом оповідання. Однак, маючи багато спільного, новела суттєво відмінна від оповідання. Як жанр, новела вирізняється наявністю стійких жанрових компонентів, вилучення яких і перетворить її на оповідання. Сюжет новели однолінійний. Новела зосереджена на одній події. Подія ця – невеличка, час дії – короткий, але часто виникають раптові повороти цієї дії. Розвиток дії у новелі максимально напружений. У розвиткові дії яскраво виражений переломний момент – кульмінація. Описувана подія завершується нетрадиційно, не так, як звичайно, тобто новела містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки. Слід зауважити, що напруженість дії і несподіваний фінал – жанротворчі компоненти новели. Саме вони мусять залишатися за будь-яких змін, аби новела залишалася новелою. Кількість персонажів новели – обмежена. У новелі найчастіше йдеться про життя одного чи кількох людей, інші можуть залишатися «спостерігачами». Розвитку характерів немає, персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили у незвичайні життєві обставини. Автор у новелі концентрує увагу на змалюванні їх внутрішнього світу, переживань і настроїв. Отже, все «зайве» у новелі відсікається. Новелі властиві лаконізм, виразність і влучність художніх засобів. Це досягається завдяки активному використанню художніх деталей, насиченню тексту яскравими тропами, стилістичними фігурами.

Так як повість – середній жанр, її особливості постають завдяки порівнянню з оповіданням та романом. Так, широта охоплення життєвих

явищ, глибина їх розкриття у повісті займає проміжне місце між романом і оповіданням. У повісті сюжет більш розгорнутий, ніж в оповіданні, більше охоплення подій з життя головного персонажа, більша кількість персонажів другорядних. Повнішою є характеристика персонажів. Наявні поширені описи. Суттєвою ознакою повісті є її особлива ліричність, яка зумовлена передусім виразною присутністю автора у творі. Зокрема це виражається у наявності значної кількості авторських відступів, часто ліричних. Як правило, текст повісті викладається від оповідача або розповідача, а це дозволяє надавати твору особливої емоційної напруги. Повість має окремі жанрові різновиди. Вона може бути історичною, соціально-побутовою, політичною, пригодницькою, фантастичною.

## **2.2 Мотиви відчуження жінки в малій і середній прозі Світлани Йовенко**

Яскравим представником малих жанрів є С. Йовенко. Одним із головних у прозі письменниці є мотив відчуженості героїв, що осмислюється на побутовому, психологічному рівнях, як ознака стану світу. Їх життя змальовується як тягар, що викликає біль і втому. У відтворенні такого стану концептуальним є хронотоп. Простір зображених подій і дій героїв, їх побутування найчастіше локалізований, замкнутий і обмежений (квартира, гараж), що з одного боку, потрібно письменниці для того, щоб максимально зосередити увагу на переживанні персонажа, а з іншого – виразити ідею замкнутості, відмежованості, відокремленості героїв від інших. Як просторовий образ квартира – замкнений, відгороджений мікросвіт екзистенції героїв, якому протистоїть зовнішній світ. Квартира, гараж – це своєрідний світ справжнього життя, стиснутий простір, де дія замкнена в максимально вузькі, локальні межі, що дає можливість розкрити сутність життя й психологію героя в її соціальних модифікаціях. Авторка до мінімуму зводить побутові реалії та риси інтер'єру, уникає багатобарвності. В

оповіданнях «Таємниця самотника», «Привіт Мальчишу» окремі побутові деталі функціонально навантажені як знак психологічного світу героїв. Квартири Актриса («Канте хонде»), Юлії («Юлія»), Інни («Жінка у зоні»), Марти («Хіба ти вбивця?!») – мікрокосм бажаного родинного затишку, де проявляються природні інстинкти жінки. Цей «домашній» простір найчастіше означений такими деталями як книги, квіти, музика, що створюють атмосферу інтелектуального життя. У зовнішній схемі конфліктів згаданих творів С. Йовенко відчутний легкий мелодраматичний відтінок (Вона закохується, а Він виявляється негідником). Інна, Марта, Юлія – усі вони мріяли про лицаря, підсвідомо чекали на нього, і їх трагедія в тому, що вони роздавали роль омріяного героя людям, котрі були випадкові у їхньому житті (Юлію міг оперувати інший лікар, Олесь міг пройти повз Інну, Максим міг не запросити Марту на концерт). Випадковість таких стосунків в оповіданні «Хіба ти вбивця?!» виражена через зображення людського життя як броунівського руху.

Мотив випадковості, започаткований у сцені першої зустрічі Марти з Максимом, з розвитком сюжету набуває символічного значення: в тій сцені, де вона спускалася сходами в гурті жінок. У духовному досвіді людства сходи визначають передусім співвіднесеність між небом, землею і пеклом – добропорядністю і гріхом. Використовуючи хронотоп сходів, авторка запрограмує майбутнє «моральне падіння» героїні, яка погодиться на стосунки з одруженим чоловіком.

У повісті «Жінка у зоні» випадковість стосунків Інни й Олесья заявлена в епізоді їх зустрічі на станції метро. Станція – перехрестя доріг, долі, вона поєднує в собі відоме сьогодні з невідомим завтра. Інна потрапляє в складну ситуацію в місці найбільшого скупчення людей, але з усього натовпу лише одна людина подає їй допомогу – Олесь. Образ станції метро як символу самотності в повісті доповнений образом гуртожитку, в якому героїня зустрічається зі своїм коханцем, що теж символізує безпритульність, нестабільність і хиткість їх взаємин.

У своїй творчості С. Йовенко надає значення образу чорнобильської зони як моделі світу, що йде до загибелі. Це ми можемо спостерігати у поемі «Вибух», повісті «Жінка у зоні», оповіданні «Не лякай мене, крихітко!». Драматизм світу зони у названих творах виражено через ситуації, образи-символи, реалістичні деталі, психологічно насичений пейзаж.

У центр зображення катастрофічної ситуації С. Йовенко ставить образи зони і жінки в ній як такої, що найбільше страждає від руйнування світу. У поемі «Вибух» аварія на ЧАЕС постає як планетарна катастрофа, зміст якої розкривається через персоніфіковані образи Землі і Неба, які просять захисту. Світ у поемі – це спустошений край, знівечений край мертвих, драматизм якого підкреслено контрастними деталями («весна цвіте» – смерть, «яблука квітнуть» – руїна), одухотвореними образами («грунт пручається, голосить», «мертві криниці у целофанових капшуках», «зла трава», «мертвий сік», «мертве поле»). Картина руїни, хаотичного руху на місці колишнього міста викликає почуття болю у ліричної героїні, яка переживає моральний занепад українського народу, але вірить у його відродження, оновлення. Трагедія народу в поемі інтерпретується як боротьба й очищення. На першому плані у творі постає образ пожежі, який із знаку реальної події перетворюється на символ караючої длані, символ очищення в суспільстві.

В оповіданні «Не лякай мене, крихітко!» в образі пожежі втілена трагедія руйнування роду, особистості, духовності, що й призвело до катастрофи. У зіставленні образів обгорілих могил, території, обпаленої Чорнобилем, і «завороженої» могили матушки доля зони постає як кульмінація буття людини у світі без віри в Бога, а полум'я, що пройшло по могилах, викликає асоціації з пекельним вогнем, який пожирає грішників. У розкритті драматизму світу зони в оповіданні функціонально значимим є прийом зіставлення колишнього й теперішнього Чорнобиля («поліський рай» і «мінне поле невидимої війни») через психологічно насичений пейзаж

(«сосни на прощання кивають верхами», «кладовище на пагорбі обгорілими хрестами востаннє нам в очі заглядає»).

Світ чорнобильської зони в повісті С. Йовенко «Жінка у зоні» подається через сприйняття головної героїні як маленька держава в державі зі своїм новим побутом, звичками, мораллю. У цьому образі поєднано дві окремі просторові площини, які існують поряд із героями, це – місто Чорнобиль з тридцятикілометровою зоною відселення і саркофаг. Світ зони має ще одне обличчя. Це та її частина, що призначена для відвідування, створена ліквідаторами для заспокоєння екскурсантів – журналістів і делегацій. У цій «живій», «чистій» зоні ростуть перед саркофагом троянди, розкішні рясні кульбаби в яскравій соковитій травичці, ретельно «промитій і винюханій дозиметрами», що ніби аж сміються «своїми жовтими сонечками». Створюється враження, що в цій «чистій» зоні кінець світу вже минув і починає будуватись новий світ, в якому немає місця людям. Так виникає система образів Україна – Чорнобиль – зона. Чорнобиль – це Україна в майбутньому, те, до чого вона йде. Зона – попередження для людей, щоб вони зупинились у своєму бездумному русі в прірву. Змальовуючи світ у творах про Чорнобиль, С. Йовенко наближається до екзистенціалістського розуміння існування людини як абсурду, її відчуженості від природи й людини як частини цієї природи. Письменниця також висуває гостру проблему чорнобильців у суспільстві людей, які не зазнали ураження радіацією. В поемі «Вибух», де епізодично йдеться про вагітну онуку, яка не хоче прихистити свою бабусю, бо та заражена радіацією, проблема в оповіданні «Не лякай мене, крихітко!» набуває філософського узагальнення. Головній героїні оповідання здається, що в хаті забуті не фотокартки, а «весь рід залишений напризволяще». Руйнація і спустошення хат, порушення звичної течії життя веде до деформації душ: страх за власне здоров'я стає сильнішим за родинні почуття й обов'язки. У зв'язку з цим у повісті «Жінка у зоні» розгортається мотив духовної кризи, носіями якої постають образи чоловіків з Прип'яті. Комплекс «жертви»,



«приреченості», що запанував в їхніх душах, вмотивовує думку героїв про недоцільність всього того, що входить до поняття «нормальний життєвий шлях» (освіта, професія, створення сім'ї, народження дітей). Наскрізним у характеристиці такого стану є образ смерті, зміст якого поглиблюється шляхом повтору епітета «мертвий», яким означається світ природи, цивілізації, стан людини (мертве сонце, мертвий сніг, мертве місто, мертва трава, мертвий сон).

У повісті «Жінка у зоні» через сприйняття героїв (чоловіків-ліквідаторів) відчутно постають, з одного боку, проблема несумісності жінки й зони, а з іншого – розуміння того, що відсутність жінки, яка є берегинею і продовжувачкою роду, веде до загибелі. Їх сюжетне розгорнення в зображенні стосунків чоловіка й жінки «в зоні». У повісті образ жінки постає у двох іпостасях: дочорнобильська – дружина, мати, хранителька роду і постчорнобильська – «хижа трава». С. Йовенко зображує емансиповану жінку, яка прагне вижити як особистість в умовах зони, де мати не потрібна, бо жінка в ній є предметом побуту. Її героїня повісті прагне знати правду і цим врятувати людей. Створюючи художню модель чорнобильського світу і прагнучи максимальної достовірності зображеного, С. Йовенко включає до своєї повісті документальні елементи. Їх наявність можна пояснити й відносною часовою близькістю самої події, і професійним досвідом авторки, і надзавданням героїні – журналістки Інни – пошуком жінкою правди про Чорнобиль і правди про світ. С. Йовенко не приховує документальної основи свого твору: «Повість «Жінка у зоні» складається з тих реальних розмов з реальними людьми, що з ними я мала змогу й честь спілкуватися вісім років тому, будучи у другому відрядженні в зоні» [53, с.70]. Художній вимисел та документальність (відтворення реальних подій, фактів) органічно сплавлені в повісті С. Йовенко. Загалом, тенденція використовувати документалістику не в чистому вигляді, а розширюючи межі цього «жанру», художньо експериментуючи з ним (тенденція епічного синтезу) характерна для жіночої літератури.

В оповіданні «Не лякай мене, крихітко!» чорнобильська трагедія втілена на рівні в переживань головної героїні, крізь призму «подій» в її родині. Тема твору, на перший погляд, побутова, але з розвитком сюжету вона набуває концептуального значення. Зіставлення героїнею «хатньої війни», що відбувається в сім'ї, й чорнобильської «невидимої війни», як і протиставлення людського горя мізерності сімейних чвар, підпорядковане з'ясуванню причин чорнобильської аварії, а не сімейного лиха. Подаючи паралельно епізоди життя окремої родини та світ зони, авторка устами героїні означає їх спільним знаменником «війна» і таким чином, проектуючи долю сім'ї на долю зони, стверджує, що «хатня» і чорнобильська «війни» мають спільного винуватця. У літературі, де трагедію найчастіше розглядали як результат збігу обставин, розбещеності та корумпованості керівництва, С. Йовенко чи не найпершою ще в поемі «Вибух» заговорила про те, що в чорнобильській трагедії винен кожен громадянин суспільства. І якщо героїня оповідання «Не лякай мене, крихітко!» намагається виправдати своїх дітей зовнішніми обставинами, то для себе вона не знаходить виправдання – вона винна, бо не навчила їх протистояти лиху, не навчила слухати світ і людей. Письменниця на прикладі життя однієї родини показала, що кожен несе відповідальність за те, що відбувається у світі.

В оповіданні «Привіт Мальчишу» також прослідковується мотив самотності, що реалізований через опозицію людина – суспільство. Пташечка, як і більшість героїв С. Йовенко, самотній, не зважаючи на те, що він постійно оточений людьми. Він є своєрідним взірцем, який акумулює в собі прагнення до діяльності на благо інших, готовність заради цієї мети зректися власних інтересів. При цьому Пташечка не скаржиться на поневіряння, яких зазнає на своєму шляху: щира його допомога постраждалим від землетрусу Чорнобильського вибуху сприймається його оточенням як нікому непотрібний подвиг. Присутня іронія в оповіданні, що спрямована на заперечення Пташечки й знецінення ідеалів, які він сповідує.

Іронічність зіставлень підкреслює несумісність таких як Пташечка зі своїм часом.

Також мотив самотності наявний і в інших творах. В оповіданні «Таємниця самітника» самотність героя викликана не стільки матеріальною знедоленістю чи професійною нереалізованістю, скільки неможливістю виявити своє природне призначення чоловіка: бути опорою, лицарем, бути єдиним для своєї коханої. Надуманий ним образ жінки вибудований на сприйнятті живого як мертвого і мертвого як живого. Деталі його зображення набувають символічного змісту: живі жінки (актриска, коханка) – це ляльки, а ляльки, яких він підбирає на смітниках, – справжні жінки. Накреслений ним ідеал жінки є запереченням того світу, в якому його, за переконанням героя, немає. Образ ляльки як втілення несправжнього механічного життя, яке може стати іграшкою в чужих руках, – ознака суспільства, де немає місця справжнім почуттям, де панує відчуженість людини від іншої, їй подібної, від світу.

Феномен жіночої самотності в прозі С. Йовенко потрібно трактувати не з позицій фемінізму як відсторонення від цілісного світотворення, а як наслідок соціальних обставин. У її творах немає приниження чоловіка і возвеличення жінки, бунту проти шлюбу, родини, критики заміжжя як єдиної запоруки повноцінного існування жінки. Письменниця сповідує взаємозалежність статей і виражає тугу героїнь за справжнім душевним світом – ідеальним коханням, що може дати відчуття внутрішньої гармонії. Зображуючи життя героїнь, світу, в якому вони побутують, письменниця виділяє як домінуючу рису абсурдність, осмислюючи її як основу драматизму долі жінки, відчуженої від світу, що руйнується. Герої прозових творів письменниці трагічно самотні, не дивлячись на те, що вони постійно оточені людьми. Розгортаючи мотив самотності героїв С. Йовенко створює тип «несвоєчасної людини». Герої думками, життєвою спрямованістю прив'язані до духу романтичної епохи, до високих ідеалів, знецінених безжалісним наступом цивілізації. Стан їх самотності зумовлений також

зміною їх суспільної свідомості. Герої прози С. Йовенко – типи вчорашніх романтиків, яким не місце в сучасному житті. У ньому такі люди, як Інна, Марта, Юлія, Актриса, Пташечка, Самітник виявляються непотрібними, несумісними із часом, вони почувають себе зайвими, незрозумілими, нездатними пристосуватись, а отже – приреченими. Акцентуючи суспільну бездуховність, С. Йовенко вірить, що все ще може змінитися, тому її герої, зазнавши глибокої поразки в житті, не вмирають (як це мало б бути згідно з філософськими канонами екзистенціалізму).

Драма героїв С. Йовенко має загальнолюдський характер. Письменниця розглядає швидше не специфічну національну проблему, а філософську, метафізичну. Фінал повістей і оповідань письменниця залишає відкритим. Таке закінчення характерне для багатьох творів сучасних письменників, які вже не хочуть бути провидцями і віщувати майбутнє. Відкритість фіналів свідчить про багатоваріантність вираження трагічного і драматичного відчуттів самої авторки. Неадекватність художнього трактування світу й людини в різні періоди творчості С. Йовенко зумовлені передусім розвитком філософської та естетичної її позиції і соціально-економічним та політичним станом суспільства. Герої прозових творів письменниці трагічно самотні. Розгортаючи мотив самотності письменниця створює тип “несвоєчасної людини”. Її герої думками, своєю життєвою позицією прив’язані до духу романтичної епохи, до високих ідеалів, але вони знецінені безжалісним наступом цивілізації, бездуховності. Зображуючи їх, С. Йовенко творить тип вчорашніх романтиків, яким не місце в сучасному житті. Акцентуючи суспільну бездуховність, С. Йовенко вірить, що все ще може змінитися, її герої, зазнавши глибокої поразки в житті, не вмирають (як це мало б бути згідно з філософськими канонами екзистенціалізму).

Полеміка як важливий композиційний компонент повісті С. Йовенко «Юлія» виявляє характер героїні твору. Протистоять позиції двох подруг (Юлії і Жанни), які сповідують протилежне ставлення до чоловіків і кохання. Кожний епізод у розвитку сюжетної лінії Юлія – Марко «віддзеркалюється»

в розмовах двох подруг. Головна героїня, з її бажанням «високого», «чистого» кохання, виступає в полеміці як романтик, Жанна – яскравий тип прагматика. Письменниця наголошує, що дві жінки – і подруги, і ворогині водночас; характеристики, повторювані кілька разів у повісті, акцентують контраст між ними: *«небесна і земна»* [55, с.73], *«сатанинське й ангельське начало»*, *«різні, як чорна і біла троянди, бо в усьому були полярні: чорнява й русява, одна яскрава, вибухова, різка на слові, демонстративна, друга – м'яка, пластична, аж ніби пастельна, довірливо-осаяна в усміху, але здебільшого печальна і затаєна в собі»* [55, с.60]. С. Йовенко зображує дружбу жінок, скріплену потребою мати *«опонента, другий голос в діалозі»* [55, с.61]. Позиції героїнь у полеміці нерівні: Жанна одягає «маску» проповідника, вчителя, який мусить повернути Юлію обличчям до жорсткої правди сучасного життя, опустити «на грішну землю». Це виражено великою кількістю «поблажливо-іронічних» прикладок-«діагнозів», якими Жанна як «лікар» характеризує Юлію (*«Джувльєтто»*, *«крихітко»*, *«безкорислива овечка»*, *«рафінована пані»*, *«мертва царівно»*, *«академік в спідниці»*, *«блаженна»*, *«віршомазко»*, *«девушка пела в церковном хорі»*, *«ретро»*); імперативними інтонаціями в голосі Жанни, сформульованими нею *«афоризмами»*, які втілюють примітивну життєву банальність, хоч і видаються за *«здоровий глузд»*: *«У наш раціональний час любов – це серйозне захворювання, на щастя, рідкісне. Як тиф...»* [55, с.60], *«Усе наше життя – і пошлість, і цинізм, і велика нудьга. Треба вміти влаштувати у цьому фальшивому театрі хоч маленькі свята»* [55, с.61], *«Мужики – господарі життя. Однаково твого розуму не визнають. Жінка їм – що дурніша, то краща!..»* [55, с.62], *«Любити у сучасній фразеології означає спати!»* [55, с.71]. Юлія здебільшого в розмовах небагатослівна, іноді навіть мовчазна. Лише в останній дискусії героїня активно стверджує свою позицію, свою інакшість. Письменниця підкреслює це, зображуючи її поведінку: *«підвелася і стала проти подруги»* [55, с.72], *«вони стояли мовчки одна проти одної...»* [55, с.73]. Життєві істини, проголошені обома жінками в

їхніх суперечках, своєрідно співвідносяться з розвитком сюжету. Частина «прагматичних» міркувань Жанни передує оповіді про історію кохання Юлії і Марка: саме життя випробовує проголошену Жанною тезу про неможливість кохання в наш час. Висловлювання Жанни у фінальній дискусії з Юлією мають переможну інтонацію, адже примітивні істини таки підтвердилися зрадою Марка. Позиція романтика Юлії, коли втілюється в життя, терпить поразку, однак це не призводить до зміни її світогляду: вона не вірить у жорстоку правду Жанни (яка навчає подругу, як, по суті, торгувати власним тілом), а гнівно, з криком і сльозами, захищає свою правду: *«Я ніколи не буду такою, як ти. Я люблю свою самотність»* [55, с.72]. Цими словами виражена позиція стоїка, духовної «спартанки», для якої страждання є дорожчим за фальшиву насолоду. Таким чином, саме в полеміці розкривається особистість героїні, стверджується її принципова життєва позиція, високі етичні принципи, непохитність віри в ідеал.

Полемічна спрямованість творів жіночої прози розкриває таку істотну рису особистості «нової жінки», як загострене переживання несправедливості і схильність до правдошукацтва. Р. Брайдотті називає таку якість «радикальною етичною пристрастю, тобто вимогою справедливості й чесності», що характерна для феміністських текстів [16, с.16]. «Фанаткою правдолюбства» іменує головну героїню повісті «Жінка у зоні» С. Йовенко, і це означення можна поширити на багатьох героїнь сучасної жіночої прози. Авторка твору зіштовхує між собою полярні позиції у ставленні до чорнобильського лиха: Іннине загострене бажання знати правду, якою б вона не була (*«неоднозначна, не тиражована, не усвідомлена поки що суспільством»*) [53, с.21], і ставлення до трагедії урядовців, держави, яке визначене жахливо-бездушною формулою: *«нагородження непричетних, покарання невинних»* [53, с.24]. Письменниця наголошує, що жінка є небажаною в зоні саме через правдолюбство, що сприймається чоловіками як порожня цікавість. Це виражене через порівняння героїні з лисицею, в епізоді, коли він раптово зустрічає Інну на атомній станції. У міркуваннях

героїні виникають міфологічні образи жіночої цікавості, що призвела до лиха: скриня Пандори, дочки Лота, які оглянулися на Содом і стали соляними стовпами. Але в роздумах Інни про призначення жінки вони розглядаються як чоловічий стереотип, за яким, на думку героїні, прихований страх чоловіка перед жіночою інтуїцією, бо вона може чітко визначити, де праведне, а де грішне: *«...вона забагато бачить і чує. Стільки не треба. Сезам, закрійся!»* [53, с.51]. Розкриттю характеру героїні в повісті С. Йовенко підпорядкована тема «знання як любові»: Інну насамперед цікавлять у Чорнобильській зоні людські долі, які вона пропускає через серце; її не задовольняє «дозоване» й сухе знання про аварію, яке пропонує голова інформаційного відділу, знання, виражене в цифрах, що урядовцю здаються «поємою». Контрастом до такого «байдужого знання» виступає вічний імператив християнської любові, через яку тільки й можливе пізнання людей і ідеалом якої є сам Господь. Протиставлення «байдужого знання» і «знання як любові» має в повісті гендерний аспект: контрастують чоловічий і жіночий погляди на трагедію. Така антитеза наявна і в поемі «Вибух», написаній С. Йовенко «по гарячих слідах» Чорнобильської аварії, у травні-грудні 1986 року: в дев'ятому розділі першої частини цього твору авторка передбачає появу в майбутньому двох правд про катастрофу: це – *«документальний кадр – злий привілей мужчини»* і *«жіночий зойк»* [52, с.425-426].

Загострене відчуття справедливості в героїні сучасної прози сполучене з чутливістю щодо будь-яких проявів сексизму, спроб принизити її як жінку. У цьому ракурсі особливо показовий епізод повісті «Жінка у зоні»: Ігор, роздратований незалежною поведінкою Інни, кидає їй таку фразу: *«Тільки не забувай – це зона, а не ботанічний сад. А ти баба, тобі родити треба»* [53, с.17]. С. Йовенко майстерно відтворює реакцію героїні – крайній ступінь обурення виражений психологічною портретною деталлю: *«Схоже, що коли б я стояв ближче, вона спалила б мене свинцево-синіми блискавками тут же, на місці. Без суду і слідства»* [53, с.17]. Гостра реакція Інни художньо

мотивована образливим просторічним і брутальним словом «баба» і безцеремонним втручанням Ігоря в її особисте життя. Письменниця показує, як миттєво героїня з підлеглої перетворюється на господарку ситуації, наділяє її високим почуттям людської гідності.

Сучасна жіноча проза свідомо підкреслює таку рису характеру героїнь, як здатність до «пряmostояння», людську гідність: їх прояви – переживання права поважати себе, неможливість шахрувати, принижуватися, терпіти образи чи ображати інших, бути «вульгарною» чи дозволяти іншим так себе поводити. Вміння героїні миттєво сконцентруватися і зреагувати на брутальні репліки дотепом виражено С. Йовенко в повісті «Жінка у зоні» в епізоді, коли до Інни й Ігоря біля профілакторію чіпляється гуляща Антоніна. Письменниця акцентує, як Інна легко «схоплює» сутність ситуації, відчуваючи образу і зніяковілість супутника, і «пришпилює» кривдницю своєю реплікою: *«У вас тут свій цирк, Ігоре?.. А в Києві клоунеси на кілька порядків дотепніші»* [53, с.31]. Гідність Інни розкривається в авторському коментарі до її слів через яскраве порівняння: *«...без усмішки недбало кинула так, як кістку собаці...»* [53, с.31].

Гідність як обов'язкова риса характеру героїні сучасної жіночої прози органічно споріднена з гордістю, відчуттям власної вартості, здатністю опиратися принизливим обставинам, натовпу, сірості, зберігаючи власне обличчя. Притаманна героїні гордість часто проявляється як спроможність протистояти спокусі «золотого тільця». Юлія, героїня однойменної повісті С. Йовенко, відмовляється від нібито зручних і вигідних стосунків із сучасним мільонером Юхимом, не приймає від нього подарунків, бо останні означали б для неї відвертий торг тілом і суцільне приниження (для Юхима *«жінка – це річ інтер'єра»* [55, с.53]). Гордість Юлії – це і її «спартанство», аскетизм у побуті.

Духовна сила героїні розкривається в сучасній жіночій прозі і через конфлікт рівновеликих жіночих характерів. Хоча в таких випадках не йдеться про боротьбу статей, однак гендерний аспект усе ж присутній: часто



протиставляються різні жіночі ролі в патріархальному світі – «бунтарська» і «традиційна», а конфлікт характерів – це конфлікт «нової» і «патріархальної жінки» (тобто такої, що повністю приймає правила гри в чоловічому світі). Подібний конфлікт наявний у повісті С. Йовенко «Юлія», героїня якої прагне рівності у стосунках, чистих і відкритих взаємин, її ж подруга Жанна, не менш сильна вдачею, приймаючи свою меншовартість як жінки, водночас використовує чоловіків для задоволення матеріальних і фізіологічних потреб, не прагне порушити суспільної ієрархії цінностей, не протестує.

Сучасна жіноча проза осмислює парадоксальну двоїстість жіночої особистості: поруч з «ною жінкою» в душі героїні існує «патріархальний образ», причому усвідомлюваний як спокуса пасивністю. У повісті С. Йовенко «Жінка у зоні» героїня, займаючи активну життєву позицію, повстаючи проти несправедливості всього світу, все ж відчуває страх, вряди-годи її навідує бажання бути «по-жіночому» беззахисною: *«хотілося бути слабкою, вродливою жінкою, яку чоловіки, як лицарі, мають захищати й поцінувати»* [53, с.51]. Прагнення героїні повернутися до патріархальної ролі в повісті С. Йовенко «Юлія» передано через портретну характеристику героїні: намагаючись створити собі імідж «таємничої жінки», вона досягає цього *«...романтичним стилем вбрання – цими безконечними шарфами, ланцюжками, браслетами, персями, завжди іншими до кожного вбрання»* [55, с.51]. Такий одяг є «знаковим» для Юлії – він визначає не її справжню особистість, а лише прагнення виглядати благополучною жінкою, загадковою, готовою до кохання і пригод. Романтичні вбрання є частиною «скляної стіни», яка відгороджує мікрокосм Юлії від агресивного зовнішнього світу. Образ «романтичної жінки» набуває гротескних рис, бо Юлія потерпає від принизливого й невлаштованого радянського побуту: *«...бігала в цих шарфах із черги в чергу «там за рибою, там за ковбасою, там за борошном...»* [55, с.51]. Конфлікт «сильної» і «слабкої» жіночих ролей у душі Інни («Жінка у зоні») С. Йовенко майстерно виражає через портретну характеристику героїні, «пропущену» крізь призму чоловічого

сприймання (Ігоря). У її портреті риси ніби «двояться»: *«Проходив повз кімнату шефа і побачив її профіль: вираз чи то розгубленості, чи впертості...»*, гордовита незалежна постава сполучається з дитячістю (*«бачив тоді тільки довгу шию, якесь невиразно-кругле дитяче підборіддя і пухкі губи, ніби в нецілованих п'ятикласниць»* [53, с.5]).

Дещо осібно в сучасній жіночій прозі в плані вираження естетичного ідеалу стоять твори С. Йовенко. У її героїнях, мабуть, найбільше промовляє патріархальний спадок (особливо це стосується Юлії з однойменної повісті), насамперед через пасивну їх позицію (очікування власної долі в образі Принца). Проте, навіть уже в образі Юлії можна простежити еволюцію характеру до активності, протесту проти міщанського світу, нехай і виявленого відмовою від кохання, обстоюванням світу самотності. Ще послідовніше така еволюція зображена в повісті «Жінка у зоні»: її героїня стає активною, діяльною, здатною до протесту проти суспільної кривди.

С. Йовенко підкреслює, що Інна не ототожнює себе з феміністками, критично ставиться до них (у повісті наявний образ самодостатньої жінки – київської поетеси, і попри схожість переживання ними чорнобильської аварії як державної брехні, Інна не може сприйняти цю жінку «серцем»). Проте героїні властива висока гендерна чутливість, яка виявляється в новому баченні чорнобильського світу, в пошуках жінкою місця в ньому. Письменниця показує складну боротьбу патріархального й емансипаційного начал у свідомості Інни (що простежується і в любовних сюжетних лініях: стосунки Інни й Олеся, який сприймає її слабкою жінкою, поступово змінюються ледь окресленою сюжетною лінією Інна – Ігор, у якій герої рівні у своєму стражданні). Естетичний ідеал особистості С. Йовенко теж будується на високих етичних цінностях – здатність до любові, всепрощення, повага до життя, яку глибоко може зрозуміти лише жінка, яка це життя творить.

## 2.3 Жінка як втілення екзистенційного і профанного в повістях Оксани Забужко

Повість – епічний твір середньої жанрової форми. Частіше за все говорять про її проміжне становище між романом і оповіданням, нечіткість і розмитість жанрових меж. Дійсно, повість має чимало спільного як з романом, так і з оповіданням. У ній розкривається людська доля, взаємини героя з навколишньою дійсністю. Відмінності скоріше мають кількісні, а не якісні параметри.

Якщо в оповіданні найчастіше в центрі якийсь один епізод, одна подія, то в повісті, як і в романі, можуть змальовуватися декілька подій, об'єднаних, як правило, навколо одного центрального персонажа. На відміну від роману, для якого також характерна багатоподієвість, але і яскраво виражена спрямованість до драматичності, замкнутості та цілісності дії, сюжету, повість не має напруженого та завершеного сюжетного вузла, в ній часто відсутня єдність наскрізної дії, а тому «типова», «чиста» форма повісті – це скоріше твори біографічного характеру, різні художні хроніки, наприклад, повість О. Кобилянської «Царівна», написану у формі щоденника, історико-біографічна повість С. Васильченка «В бур'янах». Суттєвою відміною жанру повісті є її потенційна ліричність. Із всіх прозаїчних жанрів повість найближча до лірики. Цей жанр пов'язаний з роздумами, інколи цілком відкритими, прямими, авторськими.

Ці роздуми автор об'єктивує – він їх виражає як голос своєї епохи. Звичайно автори віршованих повістей, власне – поем, виносять дефініцію «повість» у жанровий підзаголовок твору. Подібну тісну співвіднесеність прозаїчних та віршованих жанрів В. Домбровський свого часу обґрунтував теорією розкладу поетичного змісту в прозі. На його думку, подібно до того, як роман у процесі історичного розвитку літератури прийшов на зміну героїчній епопеї, так у свою чергу повість замінила поему.

В літературі Київської Русі повістями називали або літописи («Повість минулих літ»), або життя святих («Повість про Акіра Премудрого»), або воїнські повісті («Історія Іудейської війни» Йосифа Флавія). Співвіднесеність повістєвої форми з розповідями про діяння реальних та легендарних осіб, викладом хроніки історичних подій якнайкраще відповідає етимології самого слова «Повість» — це, власне, «по-вість» (де префікс по – вказує на віднесеність у минулий час, а вість – значить повідомлення, розповідь, тобто – вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося). В такому жанровому розумінні повість повинна була відрізнити всі об'єктивно-розповідні твори (ті, які мали внутрішню авторську настанову на достовірне, об'єктивно-історичне висвітлення фактів життя) від творів, орієнтованих на вимисел. Майже до кінця XVIII століття жанр повісті, який весь цей час плідно розвивається, не використовується в значенні терміна. Свої жанрові, власне літературно-художні, риси повість отримує з розвитком поняття вимислу в літературі, коли документальності її змісту була протиставлена вигадана фабула.

У сучасному розумінні повість існує з першої половини XIX століття («Маруся», «Сердешна Оксана» Г. Квітки-Основ'яненка). Подальша жанрова еволюція повісті пов'язана з творчістю Марка Вовчка («Інститутка»), Т. Шевченка («Художник», «Музикант»). Майстрами цього жанру виявили себе І. Нечуй-Левицький («Микола Джеря»), Б. Грінченко («Серед темної ночі», «Під тихими вербами»), І. Франко («Захар Беркут»), М. Коцюбинський («Fata morgana»), О. Кобилянська («Земля»). У літературі 20 – 30-х років XX століття провідне місце посідали повісті М. Хвильового («Санаторійна зона»), В. Підмогильного («Третя революція»).

В сучасній літературі важливе місце посідає у творчості О. Гончара, Г. Тютюнника, Б. Харчука, В. Шевчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Яворівського. Як і роман, вона може мати жанрові різновиди: історична, соціально-побутова, політична, пригодницька, фантастична.

Оксана Забужко вирізняється своїм своєрідним художнім мисленням, що заглиблене у внутрішній світ людини. Письменниця у своїх творах піднімає гострі проблеми сучасного світу, її проза тематично різноманітна. Працюючи над художнім втіленням образів персонажів своїх творів, О. Забужко використовує усе багатство української мови, спираючись на широкий масив художніх форм традиційної поезики та конструюючи індивідуальні творчі прийоми. За виразом В. Скуратівського, «Оксана Забужко не схожа на колег», вона має індивідуальні прийоми «ліричного наближення до обраних художником предметів. Відповідно всі табу, ті чи інші умовності, раніше літературним цехом укладені, «голосні» чи й «мовчазні», відкидаються» [34, с.11]. У творах письменниці можна побачити не лише надбання постмодернізму як художнього напрямку, а і його недоліки. Основною концепцією поезики О. Забужко є фемінізм, філософізм і національне бачення історії. Фемінізм у творах розкривається через художні прийоми, що підкреслюють емансипацію жінки.

Героїня Оксани Забужко постає перед читачем як яскрава, вільна, емансипована жінка, що діє в експериментальних обставинах, вона в певній мірі самодостатня в професійному й інтелектуальному плані й утверджується в сучасному світі як незалежна особистість («Польові дослідження з українського сексу», «Я, Мілена», «Інопланетянка», «Дівчатка»). Також героїням властива складність внутрішнього світу, вимогливість до себе й оточення. Письменниця змальовує жінку у складному переплетенні духовного й тілесного компонентів її особистості. Головні героїні є українками. О. Забужко показує читачу як усе, що відбувається в українській історії, її жінки пропускають крізь своє серце. Це, як правило, підсилює напругу внутрішнього конфлікту та надає філософської спрямованості усім творам Оксани Забужко.

У повісті «Дівчатка» зображений гострий конфлікт двох жіночих характерів. Головна героїня – дванадцятилітня школярка, що бажає мати абсолютну владу над іншою людиною, розчинити її в собі. Це прагнення

реалізується в стосунках із подругою, в яку дівчина закохується, – Ленцею. Повість має ускладнений хронотоп. Власне, на першому плані – спогад головної героїні про своє підліткове романтичне захоплення однокласницею. Цей спогад становить давніший часовий шар у творі. Другий шар – епізод зустрічі вже дорослих однокласників з нагоди ювілею їхнього випуску – має важливе композиційне значення в повісті. Героїня переосмислює з «дорослої» точки зору події своєї юності, з'ясовує їх сенс, а також це дає змогу простежити подальше життя підлітків до певного межового часу. Зустріч однокласників – це завжди якийсь життєвий підсумок для кожного з її учасників: *«...то немовби ще один екзамен, цим разом на успішність життєвську...»* [31, с.412]. О.Забужко зображує стосунки між героїнями за моделлю ідеальної жіночої комунікації: духовна близькість між дівчатками підкреслена метафоричним образом «відчинених дверей», дверей, які потім, після розриву між подругами, наглухо зачиняються. Справжня причина конфлікту характерів – різноспрямованість поривань дівчаток. Якщо Ленця не може «насититися», втамувати прагнення безмежності тільки в дружбі з Даркою, то остання, зі свого боку, прагне вмістити кохану людину в себе цілком, не залишаючи їй шансів на якесь інше життя, обмежуючи її свободу. Письменниця художньо мотивує неминучість, обов'язковість розриву між героїнями, який описує як подвійну зраду: «темна» сторона Ленчиного життя (інтимні стосунки зі старшокласниками) лишається таємницею для Дарки, яка згодом відхрещується від їхньої дружби на піонерських зборах, виступаючи із різким, злостивим осудом поведінки колишньої подруги. О.Забужко підкреслює, що Дарка зраджує і саму себе, бо діє не на власний розсуд, а поступаючись бажанню шкільної адміністрації (завуча, класного керівника), підкоряючись масовій свідомості. Цей виступ – помста Ленці за зневажене почуття, за невірність. Письменниця наголошує на різниці поведінки героїнь: Ленця лишилася собою, не розкаялася, Дарка порозумілася з суспільством, але ця зрада мучить її і через багато років. Це перша справжня підлість у житті дівчини, що дала їй урок на все життя.

Моральне падіння Дарки виражене через символічну деталь: під час піонерських зборів *«б'є барабан, ох, як же він бив, аж морозом під шкіру»* [31, с.409]. У свідомості дорослої героїні барабанний бій асоціюється з ритуалом ініціації, народження зі школярки *«справжньої радянської»* людини.

Сцена піонерських зборів – кульмінація в сюжетній лінії, пов'язаній з дитинством героїнь. Конфлікт характерів з реального переростає в уявний: він продовжується у свідомості Дарки. Письменниця розкриває це через внутрішні діалоги героїні з собою, в яких опонентом виступає саме Ленця. Зрештою, трагічна доля останньої свідчить про її життєву поразку, однак Дарка сприймає нещастя подруги як своє, особисте. О. Забужко, завершуючи художній розвиток конфлікту характерів двох жінок, зіставляє життєві результати діянь обох: Ленця у своєму прагненні до абсолютної свободи, до безмежності знищена і розтоптана, Дарка ж, сплачуючи данину суспільним нормам, позбавлена внутрішнього спокою, її існування сповнене турботою, сумнівом. Цікаво те, що в один ряд поставлено події наукового та сімейного життя: *«...сяке-таке ім'я в своїй науці, сяка-така матеріальна незалежність і дві монографії, і один вузівський підручник, і два розлучення, і почесне членство в трьох західних академіях, яке лайна варте...»* [31, с.418].

Фінал повісті розкриває який відбиток залишила Ленчина недоля у свідомості Дарки: героїня стає більш милосердною і чуйною, більше стає у ній *«людини»*. Таким чином, гострий конфлікт двох особистостей, двох яскравих індивідуальностей, покладений в основу сюжету багатьох творів жіночої прози, дозволяє розкрити силу характеру героїні як істотну рису концепції особистості жінки.

У повісті *«Інопланетянка»* в основу сюжету винесено переживання творчої кризи молодою письменницею Радою Д. Головна причина її внутрішньої дисгармонії у тому, що неможливо поєднати два виміри власної особистості – людський і мистецький. Тут простежується відлуння теми внутрішньої роздвоєності душі митця, представлена в українській літературі

у творах М. Коцюбинського таких як «Intermezzo», «Цвіт яблуні». Також ще низка мотивів зближує твори двох письменників: «затруєння людьми», усамітнення, «лікування» змученої душі письменника природою. Головний конфлікт твору розкривається через своєрідний композиційний прийом – обрамлення, коли перше речення повісті («Посланець не сподобався їй відразу»). Художню функцію обрамлюючої фрази в повісті «Інопланетянка» відзначила у своїй рецензії Л. Таран: «Власне, читач – упродовж читання – стає свідком того, як і з чого писалася повість, яку він тримав у руках. Повість про розвиток, динаміку творчого начала в абстрактній людині, пошуки нею своєї автентичності, цілісності, повноти» [77, с.219]. Це дає змогу О. Забужко не просто зазирнула у творчу лабораторію письменника в пошуках «секретів поетичної творчості», але й художньо осмислити роль письменника в сучасному світі, розкрити гендерний аспект літературної творчості.

Автотематизм у повісті є й характерологічним засобом: будучи виявом авторефлексії героїні, він відтворює високий рівень самосвідомості Ради Д., культуру її мислення і його філософічність. Автор повісті простежує, як процес гармонізації душі героїні стає водночас шляхом опанування «мистецтва жити», глибинно мотивуючи творчу діяльність героїні повісті, через яку розкрито її характер: літературна творчість для Ради Д. неподільна від процесу самопізнання й пошуку сенсу власного буття.

Полеміка є композиційним стрижнем повісті «Інопланетянка». Ведуться дискусії з питання людської і мистецької свободи, можливості досягти повноти буття. Л. Таран стверджує, що вихідним пунктом для дискусії є антитеза Ради Д. «люди, але не я». Так митець, який «не зовсім людина», починає свою полеміку-змагання з *«соціумом, загалом, родом, реальністю, т. зв. життям у його зовнішньо-матеріальному вияві»* [77, с.216]. Посланець є складовою частиною особистості самої Ради Д., оскільки озвучує те, що героїня відчуває, але не висловлює сама. Розмова молодій письменниці з ним нагадує скоріше діалог Ради Д. з собою, зі своїм минулим:



Посланець здебільшого мовчить або короткими репліками спрямовує. Героїня ніби осмислює власне життя з точки зору долі: *«...вона не те, щоб відчувала його присутність як щось несупротивне, згідне з собою, вона просто бачила збоку всю себе, на цілому протязі свого життя, – стереоскопічно обійняту отим невловним наскрізним спогляданням...»* [32, с.25].

Злиття професійного й екзистенційного стало предметом художнього осмислення в повісті «Я, Мілена». На передній план винесена праця блискучої тележурналістки Мілени над програмою про покинутих жінок. Мета, яку ставить перед собою героїня – це допомагати українській жінці знаходити себе в нашому складному часі. Уявлення Мілени про власну програму О. Забужко зображує як *«...такі щирі бабські посиденьки, що тягнуться в кухні ледь не до світа на раз ухопленій і вже не впущеній кришталево-співучій ноті углибаючої душевної єдності: сестро, сестро, біль вищухає, ти не одна на світі, діти сплять за стіною, і життя триває, будемо мудрі, будемо терплячі <...> тут і ніжність, і біль, і гордість за мужню й мовчазну стожильність нашу жіноцьку, і якась до сліз невимовна краса...»* [37, с.15]. Розспівна інтонація ритмізованої прози, повтор звертання «сестро, сестро», раптовий перехід до прямої мови, метафоричний епітет «кришталево-співуча нота» і навіть просторіччя «бабські посиденьки» разом творять картину ідеальної жіночої комунікації, абсолютної розкнутості, відкритості душ одна перед одною. У такому образі яскраво проступають риси феміністичної мрії, з її *«пафосом сестринства і жіночої взаємодопомоги»* [48, с.131]. Однак ідеал руйнується під тиском прагнення Мілени надати жіночим трагедіям привабливої зовнішньої форми. О. Забужко показує, як поступово персонажі телепередачі стають для ведучої «живим матеріалом», сировиною. Це виражено метафоричним образом, в основі якого порівняння жіночих трагедій з одягом: *«Була горда з того, що допомагає всім тим жінкам перекраяти й перешити ну принаймні перефастригувати <...> власне горе на такий фасон, коли його вже можна*

*носити, деколи навіть і чепурненько...»* [37, с.7]. «Мета будь-якої моди, якій підкорилася жінка, не піднести її як незалежний індивід, а навпаки, відітнути від своєї трансцендентності, щоб задовольнити нею, як здобиччю, чоловічі бажання», – пише С. де Бовуар [11, с.169]. Відтак, невдача в коханні чи в сімейному житті втрачає для жінки внутрішнє психологічне значення, набуває статусу ознаки жінки як об'єкта, знов виставленого на шлюбному ринку.

Творчість героїні виявляє внутрішню дисгармонію жіночої особистості. Автор показує, як професійна невдача спроектована на особисте життя: Мілена зрештою і сама стає покинутою жінкою. Вказаний поворот сюжету знаходить вираження і в оповідній структурі повісті: на початку твору заявлена відмінність між оповідачкою і героїнею, хоча акцент на авторство зроблено в назві («Я, Мілена»). Оповідач споглядає події з іронічної дистанції, знаючи все наперед і наголошуючи на цьому: *«Мілена загалом була жінка совісна, що б там хто не казав, та й кому, зрештою, знати, як не мені? Отож-бо»* [37, с.8]. Також постійно апелює до життєвого досвіду читачів *«...кожен, хто її чув і пам'ятає на екрані, це потвердив би, так що нічого я не вигадую»* [37, с.5]; *«якщо хто забув, то нагадаю: Мілена розмовляла з покинутими жінками»* [37, с.7]. Лише наприкінці повісті стає зрозумілим, що про історію Мілени розповідає сама ж Мілена, повністю перетворена на екранний образ. Згідно із законами віртуального світу, трагедія самої Мілени стала видовищем – естетичним фактом і лише в такому вигляді набула цінності: повість завершується заспокійливим голосом телеведучої, який знімає гостроту переживання. Гине справжня Мілена, а телевізійна маска залишається: *«Програма триває – не втрачайте свій шанс! Я чекаю на вас – я, Мілена»* [37, с.22]. Показ професійної діяльності героїні дозволяє письменниці розкрити психологічний конфлікт, що домінує в жіночій особистості – протистояння «духу» й «тіла», відтворити дисгармонію внутрішнього світу жінки, через яку феміністична мрія про самоствердження,

самореалізацію у професійній діяльності через творчість зазнає поразки при спробі втілити її в життя.

Отже, творчість Оксани Забужко віддзеркалює сучасні актуальні проблеми гендерно-феміністичної, екзистенційно-філософської, історико-національної, культурної, релігійно-філософської, морально-етичної та суспільно-політичної спрямованості. Вивчення творчості письменниці дає можливість пізнати світовідчуття та художнє мислення авторки й визначити її внесок у мистецьку ситуацію постмодернізму в Україні.

#### **2.4 Драматизм зображення жіночих образів в повістях Марії Матіос**

Будь-яка концепція творчості позначена авторською суб'єктивністю, що і відображає особливості індивідуального стилю. На матеріалі художнього доробку сучасної української письменниці Марії Матіос ми проаналізуємо особливості презентації жіночого образу у відповідності до стилістичних особливостей її прози. Українська жіноча проза ХХІ ст. характеризується специфічним жіночим типом світосприйняття, який відзначається здатністю в умовах невизначеності та відкритості відображатися у закономірностях формування художньої ціннісної системи. Малі епічні форми М. Матіос – явище цілісне передусім на проблемно-тематичному рівні, тобто є всі підстави говорити про те, що кожен прозовий твір письменниці постає не сам собою, а в межах єдиного художнього організму, де кожен елемент окремого вписується в структуру цілого [60, с.148.].

Образ жінки у прозі М. Матіос вирізняється своїм складним психологізмом, подекуди навіть трагізмом, в основі якого, майже у всіх аналізованих сюжетах, особиста драма пошуку гармонії. Проза М. Матіос допомагає збагнути внутрішній стан героїні у різний період часу, тобто психологічний досвід жінки, набутий нею або у час великих суспільних перемін, або у моменти особистісних криз чи то зламів. Змальовуючи історичні, національні, суспільні сфери буття жінки, авторка зачіпає такі тематично-сміслові опозиції як жінка – держава, жінка – нація, жінка – політика. У проаналізованій прозі Матіос на високий філософсько-екзистенційний

рівень піднесено теми материнства, родинних цінностей, жіночого бунту, жіночої самотності. Стил ь М. Матіос відзначається багатством лексики, яка вміщує найрізноманітніші пласти – від фольклорного до книжного, від публіцистичного до просторічного, від рафіновано літературного до діалектного.

М. Матіос постійно працює у жанрі – сімейна сага; її новели охоплюють життя цілої родини у декількох поколіннях. Основною особливістю творів письменниці можна також вважати часті посилання на історію нашої країни, ті події, що відбувалися у середині ХХ століття та мали доленосне значення для України. Р. Харчук зазначає: «...саме завдяки українській історії, яка є об'єднуючим чинником нації, М. Матіос перетворюється на письменницю загальнонаціональну» [81, с.72]. Як письменниця, вона насамперед прагне дати «своє розуміння людини, ситуації, характеру, обставин» [64, с.18]. Її цікавить проблема впливу «усього того, що відбувається навколо нас, на людську психіку, як відбиваються події нашого щоденного життя на здоров'ї нації?» [64, с.18]. Через призму історії письменниця розповідає нам про життя звичайних людей у звичайних селах, життя яких спотворене війнами та бідами, що випробовують їхні характери.

Я. Голобородько зазначає: «Тексти Марії Матіос ... абсорбують, акумулюють, асимілюють такі величини, як «людина» і «соціум», репрезентуючи їх у доволі звичному поєднанні «людина і соціум», де під соціумом варто розуміти передусім усі нюанси (...) оточення-довкілля, зазвичай найближчого» [19, с.66]. Таким чином, суспільство завжди моментально реагує на дії та рухи окремої особистості, намагається повністю контролювати життя кожної людини, воно не відпускає зі своїх чіпких рук. Суспільство, загальна думка часом намагаються замінити справді вічні непорушні істини на ті, що є вигідними для нього, воно виступає як один організм, павук, що тримає все у своїх руках, і лише справді сильні люди виживають у такій боротьбі інтересів соціуму та власних переконань.

Головний персонаж повісті «Москалиця» Северина з дитинства відчуває вороже ставлення своїх земляків лише через те, що єдиним гріхом було її походження. Згвалтована військовим росіянином, мати Северини, не дочекавшись повернення коханого з війни, загинула, залишивши єдину дочку підростати, на все

життя несучи клеймо «москальського приплоду». Мабуть, через таку страшну трагедію, що пережила Северина у дуже малому віці, її серце навчилося спокійно ставитися до нещастя у житті. Жінка не відповідала жорстоким людям злобою, а навпаки допомагати їм своїми зіллями та відварами, та вони продовжували ображати нещасну. С. Корчагіна зазначає, що жінка відзначається *«якоюсь такою, ну аж нелюдською холоднокрівністю. Наче Северина заразилася нею, ніби холерою, у тих змії, що жили у її домі»* [58, с.2]. Така абстрагованість від суспільних подій свідчить про високий рівень внутрішньої захищеності персонажа. З самого народження душа головної героїні повісті наче обросла певною кіркою, що залишила шрами, але навчила бути сильною.

Авторка звертає увагу, що саме війна була основним винуватцем нещастя народу, *«...велика політика проторохкотіла, як завжди, безжальним возом по землях і людях...»* [67, с.84.]. Якби не вона, то люди жили собі щасливо, не порушуючи звичайний неквапливий плин свого існування. Для маленького закритого суспільства важливим фактором є його недоторканість, певне зречення від усіх подій, що відбуваються поза його межами. І кожна така подія, кожне явище, що втручається у його життя, спричиняє дисонанс, викликає злість, невдоволення, навіть ненависть членів цього суспільства один до одного. Так і в Панській Долині люди пильно стежили за життям сусідів, і коли прийшла війна та залишила після себе нещастя в кожній хаті, мешканці села не стали жаліти друзів, не допомагали їм, всі ніби застигли у своїй безсилій злості та зганяли її на своїх же односельчанах.

Зв'язок з міфологічними віруваннями та близькість із надприродністю додавали особливостей поведженню людей. Все дивне, тобто незрозуміле для їхнього обмеженого закостенілого розуму списувалося на нечисту силу, забобони, казкові персонажі тощо. Страх перед цими створіннями додавав неприязні до людей, нібито замішаних у цьому. *«... на завтра вже й у Панській Долині знали, що таки точно є щезник у Трав'яному. І мама йому – москалиця»* [67, с.14]. Наче натхненна цими образами, Северина дійсно вирішила бути чарівницею. Це допомогло їй навіть зберегти життя під час чергового нальоту окупантів. Сміливо кинувши виклик всім тим, хто звинувачував її у зв'язку із нечистою силою, вона

своїми діями немов зізналася у цьому. Як справжня мольфарка, завела зграю котів, варила зілля та навіть розвела вдома ціле гніздо змій. Відомі своєю поганою репутацією та негативним ставленням до них з давніх-давен, змії для Северини стали справжніми захисницями, єдиними справжніми подругами, що не побоялися віддати своє життя на вівтар дружби. Цікаво, що, як відомо, змія – це символ підступності та зради, але вона одна залишилася із Москалицею, коли всі удавані друзі її покинули.

Суспільство нав'язує свою точку зору людині, і той, хто йому не підкорюється, автоматично стає ворогом. Стомившись отримувати негативні відгуки від оточуючого середовища, Москалиця вирішила позбутися цього штучного нальоту доброзичливості з боку інших. Вона встановила для себе власні правила, яких обов'язково дотримувалася, не зважаючи при цьому на думку інших. Цікаво, що ці ритуали немов очистили її душу, залишивши її такою ж цнотливою, чистою та невинною, якою вона була від початку.

Текст побудовано як цілісне оповідання, але є цікаві відступи, тобто тоді, коли основну частину вже завершено, наступний розділ починається вже з нашого часу, а після нього – знову повертається до часів війни. Здається, що крім Северини, більше у Панській Долині не залишилося нікого. Вона та два її сусіди, колишні «хлопці з лісу», подеколи зустрічаються та спілкуються, а більше немає нікого. Складається враження, що тільки Северині завдяки її великій жертві доля подарувала довге життя та якусь сакральну мудрість. *«Бо інакше б навіщо Господь давав їй такі випробування, коли б не хотів її визнати своєю улюбленицею?»* [67, с.24]. Северина пройшла найцінніше та найважче випробування, найсвятіше очищення, – це очищення часом. І в цьому часі вона не заблукала, не втратила себе, а гідно і гордо увійшла у безсмертя.

Ще одним визначним твором письменниці є «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба». У цій повісті авторкою піднято дуже цікавий аспект проблеми стосунків батьків та дітей, якому раніше не було приділено достатньо уваги. Йдеться про хворого сина та матір, яка намагалася зробити дитину щасливою, навіть поступившись власною честю, моральними засадами, добрим

ставленням суспільства та навіть здоровим глуздом. Незважаючи на загадкове, екзотичне найменування це не пригодницька історія або фантастичний роман. У повісті розповідається про самотню матір, що втратила чоловіка, якого просто боготворила, та залишилася із калікою-сином. Бачити страждання власної дитини – це завжди надзвичайно важко. Але розуміти, що вони ніколи не припиняться – то є важко удвічі. Ця повість немовби пронизана конфліктом особистості та соціуму, їхньої боротьбою. Важливість суспільної думки та взагалі колективного суду є у повісті надзвичайно високою. Жителі маленького села Мишин менше боялися санкцій з боку влади, ніж осуду односельчан, який загрожував перейти у тотальне ігнорування. *«Місцевому люду зрідка можна було не остерігатися навіть порушення писаного закону. А ось публічного людського осуду слід було остерігатися завжди»* [67, с.73]. Для закритого невеликого суспільства будь-які відхилення від прийнятих правил вважалися злочином, і жодного значення не мали підстави для подібного порушення, навіть якщо вони були абсолютно обґрунтованими. Життєрадісна молдованка Маріца не бачила себе без коханого чоловіка і, коли він загинув, вона перенесла безмежну любов і на сина-каліку, поєднавши у своєму змученому серці та розумі образи двох найдорожчих людей – єдиних чоловіків у її житті. Часто здається, що іноді Маріца і сама не розрізняла, хто є її сином, а хто – загиблим чоловіком. Давши синові батьківське ім'я, вона остаточно пов'язала долі двох чоловіків, визначила сакральні механізми, що у майбутньому змінять і її долю, і Христофора-молодшого, і навіть тієї нещасної жінки Одарки, що погодилася допомогти Маріці. Того самого дня, коли народився її син, вона взяла на себе невимовно важкий тягар довічної відповідальності, що межує із самозреченістю, спільною для всіх християн. Для щастя дитини вона була згодна на все, навіть підставити себе під значно болючіші за справжні кулі град суспільного осудження. *«Ця безсоромна молдаванка Маріца живе собі з сином, як з чоловіком, ні сорому, ні совісті не маючи...»* [67, с.42]. Цікаво, що позиції автора ми так і не дізнаємося. Незважаючи на те, що М. Матіос є, безперечно, представником постмодерної прози, а однією з рис цього літературного напрямку є присутність образу автора у тексті, вона жодного разу не показує своє схвалення чи засудження

дій та вчинків персонажів. Читачу пропонується аналізувати прочитаний текст та робити висновки самому.

У повісті «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» ми ж бачимо дуже сильну духовно жінку, яка сама стає ініціатором інцесту, щоб врятувати сина. Фізичного вбивства батька також не було, але складається враження, що син замінив його в уяві матері, ставши більш дорогим створінням для її змученої душі, тобто все одно здійснив вбивство, але моральне. Наявне і Боже покарання, що завжди слідує за цим. Христофор-молодший є калікою з дитинства і бачить світ лише через власне спотворене сприйняття. Марія Матіос у своїх повістях «Москалиця» та «Мама Маріца – дружина Христофора Колумба» яскраво висвітлила конфлікт особистості із суспільством, проблеми, що виникають при цьому. Вона довела, що лише зріла та сильна особистість може опиратися такому впливу, і прикладом можуть слугувати персонажі її творів.

Отже, проза М. Матіос розкриває по-новому образ жінки. Він ввібрав напрацювання письменниць минулих років і завдяки індивідуальному стилю авторки жінка у літературі розглядається під іншим кутом. Письменниця пише не для жінок, а про жінок. Її твори особливі тим, що головним є не час події, а людина у події. Характери героїв творяться під тиском події на особистість, що супроводжується визначним словом у творчості письменниці як «біль». Головне, що тут йдеться не про фізичний біль, а душевний. Тонкий психологізм у її творах спричиняє те, що письменниця дуже обережно ставиться до всього, про що пише.



## РОЗДІЛ. III ПОЕТИКА ВЕЛИКИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

### 3.1 Нетиповість жіночого характеру в романах Теодозії Зарівної

Характер героїні роману Т. Зарівної «Каміння, що росте крізь нас» – реставраторки Слави – розкривається через головний конфлікт твору, пов'язаний зі сферою мистецтва. В основі сюжету лежить мотив, типовий для детективних чи пригодницьких романів, але у творі Т. Зарівної він набуває філософського звучання, витісняючи авантюрну інтригу на другий план: сюжет «полювання» за мистецькою реліквією (портретом князя XIII століття) дозволяє письменниці відтворити хворобу, що заповонила душі людей – продажність. Цьому авторка протиставляє цілісну й шляхетну натуру Слави. Письменниця використовує контраст у зображенні ставлення до пам'ятки героїні і можновладців та їхніх посіпак. Якщо для останніх портрет князя є предметом збагачення чи засобом задоволення егоїстичного «Я», то реставраторка – єдина, хто дивиться на реліквію як на мистецьку цінність, що не стоїть на одному щаблі з матеріальними благами. Це підкреслено зображенням «мук совісті»: Славі, коли вона забирає парсуну в діда, якому вона належала, *«здається, ніби щойно когось обікрала»* [39, с.17], хоч вона віддала власникові набагато більше, ніж він просив. Усвідомлення героїнею завдання справжньої праці реставратора розгорнуто через метафоричний образ: *«...тією мозаїкою проклав стежечку у безвість, у прірву, що має назву час, і на тій стежечці, на тій вузькій кладочці затримався хтось один оденький, якийсь загублений у віках маляр, який мав щастя віднайтися, і він тримається за твою руку, і ти фізично відчуваєш його доторк і готова за нього у ту саму прірву»* [39, с.40].

Т. Зарівна висвітлює глибоку людяність героїні роману в ставленні до мистецьких витворів та їх авторів, властиве їй почуття відповідальності й обов'язку перед вічністю за їх порятунок від забуття. Для героїні роману знайти портрет – справа честі, хоча цей пошук становить небезпеку для її життя. Письменниця

наголошує, що професійне завдання переростає для дівчини в особисте, щось важливіше, ніж просто робота. Цей стан героїні передається через вираження емоційними тропами: *«відсутність поїдженої часом парсуни, котра стала частинкою її життя, частинкою, вага якої зростала із кожним днем, витісняючи усі думки, не даючи спокою...»* [39, с.111], *«за князем плакала, як за живою людиною, вголос і безутішно»* [39, с.21]. Завдяки ставленню реставраторки до мистецької пам'ятки в роман влітається друга сюжетна лінія: життя князя, зображеного на портреті. Введення цієї лінії в розвиток подій у творі вмотивовано тим, що Слава у відчаї знайти портрет, прагне якомога більше дізнатися про самого князя, ставлячи собі нову ціль: *«Відреставруй хоч час, коли нема картини»* [39, с.111].

Історія князя, його родини і художників «оживає» у свідомості героїні роману. Йде відлуння проблем, порушених вже ближчими до нас у часі подіями, зображеними у творі: *«людина і влада, людина і Бог, людина і творчість, матеріальне і духовне, – зреїтою, сама душа, яка може полюбити ворога»* [38, с.4]. В «історичній» сюжетній лінії роману герої «сучасної» лінії отримують двійників: Слава і Зірка, кадебіст Омелян Курінний і князь.

Вагомою є характеротворча функція побудови роману: завдяки історичній сюжетній лінії особистість Слави окреслюється більш рельєфно, «паралельне» розкриття жіночих образів нашої сучасниці й давньоруської художниці Зірки акцентує творчу натуру обох. Паралель наявна і в любовних сюжетних лініях (сучасній і давній): Зірка, закохана у князя, таємно малює його портрет, а через тисячоліття Слава, знайшовши його, впізнає жіночу руку, бо й сама переживає любов до сильного й владного чоловіка. Т. Зарівна наголошує, що саме жіночій душі, збуреній драматичним почуттям, відкривається загадкова історія портрета князя.

Героїчне історичне минуле спроектоване в романі на особисте життя героїні: вона, шукаючи в житті ідеал сильного духом чоловіка, чоловіка-героя, відмовляється прийняти залицяння і шлюбну пропозицію слабкодухого Франя. Тоталітарне минуле входить у художню оповідь і через образ першого коханого

чоловіка Слави – Гордія, який виявився приставленим до неї сексотом. Драма першого кохання міцно сплітається в душі героїні з образом міста, де воно розквітло, що переростає в ненависть до Львова (в романі постійна прикладка, що характеризує Львів, – „місто сексотів»). Болочість цього спогаду для Слави Т. Зарівна розкриває за допомогою метафоричного образу «минулого як тюрми» [39, с.17]. На цьому емоційному тлі в романі окреслюється така істотна риса характеру Слави, як відповідальність перед предками, що є фундаментом шляхетності її душі. Самототожність Слави включає усвідомлення свого національного коріння, обов'язку перед репресованими батьками, що забезпечує цілісність натури й силу її духу.

Т. Зарівна простежує, як любовна ілюзія миттєво змінюється ненавистю до ворога; наростаючу агресію передано градацією: *«їй здавалося, що змете, знищить, роздушить, уб'є»* [39, с.75]. Проте брутальна чоловіча сила нищить романтичні поривання Слави (сцена завершується згвалтуванням). Т. Зарівна осмислює в романі євангельську тему «любові до ворога»: тут можна вбачати відгомін історичної романістики П. Загребельного, зокрема його роману «Роксолана», головна героїня якого мучиться складним почуттям до султана Сулеймана, ненавидячи його як ворога рідної землі, як полонянка господаря, але й кохаючи сильного чоловіка як жінка. Аналогічну суперечливість почуття переживає й героїня Т. Зарівної *«мала два обличчя: одне ненавиділо, а друге хотіло бачити, кожну секунду, кожну мить, кожне засинання і кожне прокидання, коли світ надовкола був тільки на одне ім'я. Неначе цвяшок, в серце вбитий, неначе цвяшок, в серце вбитий...»* [39, с.113], *«Голка гербарію, на котру нахромлюють метеликів, пройшла крізь її груди і солодко некла під вечір»* [39, с.114]. Героїня твору знаходить у собі силу всепрощення, вражена запізнлим каяттям Курінного, тим, що в його душі під шаром бруду ворухнулася совість. Славі здавалося, що чоловік *«ніби підстрелений своїм нахабним вчинком, знищений, розтоптаний більше, аніж вона сама»* [39, с.78]. Згодом ця теза знайде підтвердження в зображенні дії: Курінний перед смертю повертає їй портрет князя і просить у неї вибачення. Духовна сила героїні роману, її моральна перемога виявляється в тому, що її любов торжествує над ненавистю.

Протистояння героїв ще одного роману Т. Зарівної «Солом'яний вирій» тележурналістки Тамари Вельонної й генерального директора телестудії Семаня ускладнене нерівним соціальним статусом: це стосунки начальника й підлеглої. Вибір саме такої ситуації дає змогу письменниці відтворити силу характеру героїні, яка навіть у таких умовах зберігає право бути собою. Конфлікт характерів розгортає проблеми «митець і влада», «свобода митця». Т. Зарівна підкреслює, що саме творча незалежність, небажання опуститися до торгівлі розумом і талантом Тамари дратує Семаня найбільше, бо сам він давно пішов на «угоду з дияволом» заради високої посади. Т. Зарівна протиставляє професійну позицію Тамари Вельонної решті її колег, які працюють над комерційними проектами, радо заробляють під час виборів на політичній рекламі. Усвідомлення героїнею абсурду власного буття в оточуючому світі письменниця підкреслює в описі її ексцентричного вчинку: щоб змити життєвий бруд, відчуття якого викликало зняття з ефіру її програми, героїня в одязі стає під душ. У цьому вияв протесту жінки проти несправедливості. Позиція Вельонної є живим докором директору телестудії. Семань умисно ускладнює героїні кар'єру, чинить усілякі перешкоди, щоб принизити жінку, примусити плазувати: *«Зняв ту контролершу з ефіру ... Зняв і забув. Але все ж у глибині душі вірив – прийде і поклониться – всі приходили. Проти тиждень йшов за тижнем, і ніхто не приходив, так ніби закопувати свою молодість у землю було її насолодою, так ніби нічого для неї не значив ані ефір, ані гонитва за славою... Нічого. Покажеш мені характер – почекай. При першому ж скороченні вистелю доріжку. Добре знатимеш, що бути собою – це казка, небиллиця, сміх, це те, що ніяк не дається людям, бо надто дорого коштує, а злидарям нічим за те платити»* [40, с.115]. Щоб виразити справжні наміри героя, Т. Зарівна майстерно використовує художній прийом – зміну оповідної точки зору: спочатку йде опис поведінки Семаня ззовні, він раптово змінюється невластиво-прямою мовою: герой розкриває глибинні мотиви його вчинків, стає очевидним його емоційний стан – злість, роздратування, тамована заздрість до Тамари. Героїня роману виявляє нечуване в її умовах почуття гідності, стійкість характеру. Протистояння героїв у наступних епізодах переходить у план уявний: Тамара являється Семаню як образ, як ангел-охоронець, коли він

очікує на страту. Т. Зарівна показує, що саме Вельонна є тим уявним співбесідником, перед яким Семань подумки сповідається, аналізуючи все життя; стає «сестрою милосердя», не покидаючи його до останнього моменту. Однак треба зауважити, що названа сюжетна лінія не доведена письменницею до лгічної розв'язки: фінал роману (героїня несподівано від'їжджає до Америки, взявши фіктивний шлюб, а Семань, випадково врятований, надсилає їй услід листа), здається дещо штучним і обірваним. Письменниця, очевидно, прагнула показати духовне переродження чоловіка (останній епізод роману – танець дітей під дощем, за яким спостерігає герой, відчуваючи, що «оживає» [40, с.78], сприймається як певний символ). Отже, Т. Зарівна наголошує, що благородна й чиста жіноча душа є «рятівною соломинкою» для духовно хворого чоловіка, який саме через кохання до сильної, незалежної жінки може відродитися до життя.

Самотність героїні призводить до того, що єдиною своєю співбесідницею стає вона сама. Подібний прийом часто використовує і Т. Зарівна у своїх романах «Каміння, що росте крізь нас» і «Солом'яний вирій». Він художньо увиразнює розщеплення особистості героїні на безліч голосів, внутрішню полемічність особистості жінки, схильність героїнь до авторефлексії, що дає можливість поглянути на себе збоку, але й розкриває розрив жіночої сутності та жіночого буття, відчуження жінки від свого способу буття, який переживається нею як неавтентичний.

Таким чином, наділення героїні жіночої прози незвичайною професією, показ її фахового становлення дозволяє не тільки виявити нетиповість зображеної жіночої натури, але і її прагнення до самореалізації у творчій діяльності. Загалом, орієнтація героїні на творчість як на важливу життєву цінність органічно пов'язана з її сутністю як «людини культури». Такий зміст концепції жіночої особистості виявляється через наступні риси: ерудованість, освіченість, особлива інтелігентність. Героїні є справді «аристократками духу», як і жіночі постаті, зображені у творах Ольги Кобилянської, Лесі Українки.

### 3.2 Концепція жінки і міста в романі «Землетрус» Софії Майданської

Сучасна жіноча проза розкриває душу своїх героїнь, висвітлює їхній пошук «справжньої України». Це яскраво простежується в романі С. Майданської «Землетрус», який вміщує епізоди мандрівок Анни до Буковини. Письменниця підкреслює, що для Анни Буковина – це початок її життя, відповідно образи народної поезії є символами світотворення, початку. Це яскраво репрезентує епізод, коли героїня згадує спів стародавньої колядки з космогонічним мотивом – *«Як ще не було ні неба, ні землі, а лиш був жовтий пісок...»* [65, с.41], а власна родина уявляється їй вертепчиком: *«Провінція, старий дім із верандою в сад ... на шворці сохнуть пелюшки, терпко зітхає гірка черешня, тепла метушня біля ванночки, в якій купають дитину... шальвія мліє у банячку, і ...колиска – тихі ясельця у моєму далекому вертепі, де є все: і тесля – мій батько, і три царі – мої брати...»* [65, с.98]. Біблійний образ пропущено через народнопоетичну традицію (вертеп і свята родина – образи і народної драми, і релігійних колядок. У цьому образі виражене містке художнє узагальнення специфіки національного характеру українців: ліричності світосприймання, сентиментальності, естетичної домінанти, що переважає над вольовим компонентом.

Варто сказати, що у цьому романі яскраво представлений образ буття жінки в посттоталітарному, пострадянському, посткомуністичному, постколоніальному світі. Автор відтворює розпад радянської імперії. Зображена Москва часів перебудови, де героїня вчиться на Вищих сценарних курсах. Образ Москви вибудований на антитезі для того, щоб передати усі тонкощі творення цього образу. Місто апокаліптичне, хворе, недуже, постає в картинах «неможливий», жахливий побут перебудовної Москви, що

протиставлена «чистому», «затишному» патріархальному побуту буковинців, який виникає у спогадах Анни про минуле.

Московський побут конкретизується художніми деталями: *«важкий задушливий чад»*, *«понура черга за помаранчами і цитринами»*, *«змійний язик ескалатора»*, *«розгалужена утроба велетенської підземної гідри»*, *«ліверна кишка вагона»*, *«алкогольний чад, змішаний з матірною лайкою...елітарного ресторану»*, пацюки в душі, кабінки в душових без дверей, а самі душові спроектовані як громадські вбиральні, *«розпанахана вулиця»*, *«запльований хідник»*. Таке детальне зображення має домінуюче значення і уособлює «нечистоти» і «тваринність». С. Майданська характеризує ставлення Анни до такого побуту, вдаючись до прийому гри слів-паронімів у внутрішньому монологі героїні: *«...створення постійно екстремальних, ні, екскрементних умов для вірнопідданих «отчества»* [65, с.98]. Натомість буковинський побут: *«білі камінці на доріжці, що веде до сходів дому, наче великодня кладка з теплих дівочих та хлоп'ячих рук»*, *«кімнати пахнуть чеканням зустрічі»*, *«великий овальний стіл»*, *«біла скатертину»*, *«тихо дзвенить старе столове срібло»* [68, с.17-18], *«на просторій галявині, серед ялиць, наче в казці, виростає великий цегляний будинок під червоною черепицею»* [65, с.39]. Загалом, ці описи протиставлені за значеннями передать відчуття людини на чужині та батьківщині.

У романі піднімається урбаністична тема буття жінки у великому місті, досить поширена в жіночій прозі. Місто героїня порівнює з *«велетенською масною і смердючою калюжею солярки»* [65, с.20]. С. Майданська в романі створює образ Москви як Вавилону, грішного міста, де «вежею» є гуртожиток, населений представниками найрізноманітніших націй і культур, що в сукупності творить дивну суміш.

Мешканці гуртожитку нагадують потворні гротескні маски. З іронією автор змальовує персонажів, заражених «великоросійським шовінізмом». Це передається за допомогою «істинно російських» імен: Псіхея Федосєєвна, Глафіра Іванівна, Серафіма Флорівна, поетеса Анастасія. У зображенні цих

персонажів С. Майданська використовує контраст «високого» – «низького»: претензії на родовитість, шляхетність, повсякчасне підкреслювання приналежності до російського дворянства протиставлені мізерній сутності. Їх характеристика вибудовується за контрастом: так, аристократка Псіхея Федосєєвна, не соромлячись, розповідає в ресторані про цілющу силу уринотерапії; «богомольна» Анастасія, одержима релігійним екстазом, «встигла облапати <...> всіх хлопців» [65, с.35], світські дами Глафіра Іванівна й Серафіма Флорівна на літературному вечорі з цікавістю розглядають у лорнет голого поета-авангардиста, зовсім не епатовані його поведінкою, оскільки вбачають у ній «дух часу».

Таке навмисне «зіштовхування» С. Майданською духовного і брутално-натуралістичного дозволяє виявити фальш у поведінці персонажів, їхню духовну порожнечу. Іронія стосовно російської офіційної культури звучить і в епізоді, де авангардист читає вірші, що виражають дух перебудови, формулюючи свій культурний канон: «*Століпін, Солженицін і Собчак*» [65, с.115], за ним на сцені з'являються поети-класики, які, відхрещуючись від епатуючого вибрику самозваного поета, повторюють ті ж знакові імена-символи російської культури, і єдина різниця між двома канонами (неофіційним та офіційним) – у порядку називання прізвищ (тепер «спочатку Собчак, вже потім Солженицін і лише в кінці Століпін» [65, с.115]).

Таким чином, виявлено сутність пострадянської (по суті, ще радянської) культури, однаково бездуховної в усіх поколіннях. Отже, Москва як художній образ символічно позначає простір душевного бруду, втрати справжніх цінностей. Контрастує з ним український природний селянський простір. С. Майданська, відтворюючи життя героїні в новому Вавилоні, наголошує на його абсурдності, однак осмислено воно не в грайливому дусі, а як глибинна трагедія жінки, чия сутність відчужена від буття. Письменниця підходить до розкриття гендерної проблематики з позиції гуманістичних цінностей (кохання, людяність, обов'язок), зображуючи тугу героїні за



справжнім душевним зв'язком – ідеальним коханням, яке одне може дати їй відчуття внутрішньої гармонії.

Героїня роману сприймає трагедію «землетрусу» крізь призму одкровень Іоанна Богослова, як справжній Апокаліпсис, у якому чітко простежується ідея провини людства *«Ми були мудримися лише у власних очах <...> нам солодким став хліб неправди <...> з висоти глупота керувала нами...»* [65, с.104]) і Божої карі за це. Біблійний текст, введений у романну оповідь, надає образу землетрусу космічного масштабу. Образ катастрофи як екзистенційного феномена С. Майданська розкриває через міркування героя – кіносценариста Даніеля про майбутній фільм: *«Це не просто фільм про геофізичні зрушення земної кори, це ще страшніший поштовх, що руйнує кожного з нас ізсередини і розсипає в пил <...> коли залишається лише гора механічних уламків людської волі, в якій свище вітер. Це апокаліпсис у самій людині, він моторошний, страшніший від біблійних легенд, створених для напучення і залякування неслухняних дітей, так, на той час людство було сосунцем землі, а тепер, тепер воно – мов рецидивіст, що, вернувшись з каторги, вбиває стару матір, щоб забрати в неї сховану для нього ж останню копійку»* [65, с.179]. Символом, який виражає «внутрішній апокаліпсис» як розрив духовних зв'язків між людьми і саморуйнування людини, є в романі С. Майданської образ розколини: будинок вірменського сценариста Даніеля, коханого Анни, що після землетрусу розколовся навпіл; шанець, уздовж якого біжить героїня, заблукавши в лабіринті московських задвірків; глибокий рів, що з'являється у спогадах Анни про дитинство *«Чому я тоді зупинилася?.. Дорогу мені перетнув глибокий рів. Хтось викопав його на моєму безжурному, неперервному шляху»* [65, с.31], крижина з людьми, яку відірвало від берега *«На крижині було близько тисячі людей. Усіх врятували, крім однієї дитини. Вона потрапила в льодяну розщелину»* [65, с.33]. Розколина із символу – характеристики світу переростає у символ – характеристику персонажу: героїня роману має «розколоте, роздзерте ество», що унеможлиблює для неї щасливе кохання й материнство.

Героїня роману, спрямована у своєму коханні до народження світу з любові, опиняється в центрі загального хаосу й руйнування близьких стосунків між людьми, межовий стан цього – в сцені загибелі дитини (в тому числі й ненароджених Анною близнят).

Драматизм жіночого існування в абсурдному світі розкривається насамперед через зображення «світу кохання», показ метаморфоз чистого й світлого почуття. Любовні стосунки розпадаються через неповноцінність і духовну ущербність чоловіцтва: так, у романі С. Майданської «Землетрус» ідеться про інфантильність чоловіка (Даніель). Зображуючи розрив нормальних стосунків між близькими людьми у романі Анна свідомо розриває взаємини з Даніелем, давши обіцянку Господу спокутувати гріх перелюбу. С. Майданська відзначає моральний стоїцизм героїні, проте показує й негативний вплив її рішення на долю коханого чоловіка: без живлющої сили любові Анни Даніель гине.

В українській жіночій прозі мрія про щасливе материнство орієнтована на образ гармонійного світу. Наприклад, у романі С. Майданської «Землетрус» зачаття дитини усвідомлюється й Анною, і її коханим Даніелем як зачаття нового гармонійного світу, породженого любов'ю. Тому не випадково авторка звертається до образу близнят (чоловік упевнений, що в його коханої мають бути близнята) – символу нероздільного, міцного єднання двох народів-племен (асоціативно при цьому простежується зв'язок із міфами про близнюків як основателів, зачинателів племен, міст – наприклад, Рем і Ромул у римській міфології). Із зачаттям близнюків і Анна, й Даніель пов'язують щасливе, прекрасне спільне майбутнє, бо це плід взаємного кохання. Але вагітність героїні переривається, вона втрачає дітей. Момент падіння (втрату близнят) Анна переживає як катастрофу. У вираженні цього стану героїні С. Майданська вдається до паралелей з технологічними і природними катаклізмами. В уяві Анни з'являються асоціації з Чорнобилем і вірменським землетрусом: для неї обидві трагедії тісно зв'язані із загибеллю маленьких та ще не народжених дітей.

## ВИСНОВКИ

Твори українських письменниць кінця ХХ століття – об’єкт гострих дискусій і численних досліджень. Українська жіноча проза 1990-2000-х років ХХ ст. являє собою надзвичайно цікавий феномен і відзначається актуалізацією гендерної проблематики, осмисленням нової концепції людини, яка зумовлює такі риси поетики, як філософічність, інтелектуальність, суб’єктивізація наративу. Поняття «жіночої прози» почало активно використовуватися в літературознавстві й критиці в 80-90-ті роки ХХ століття, коли відбувається реконструкція феномену феміністичної традиції української літератури (праці В. Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської, С. Павличко).

Саме в ці роки про себе заявляють письменниці, які починали друкуватися на десятиліття раніше. Складність визначення феноменів маскулінності-фемінності в культурі, стійкість культурних стереотипів детермінують проблеми визначення впливу статі на літературну творчість. Оскільки представниці феміністичних студій традиційно визначають такі складові феміністичної критики, як жіноча література, читання, письмо і автобіографія, то закономірно виникає проблема співвідношення цих складових у конкретному тексті, оскільки репрезентації жіночої суб’єктивності не завжди є першочерговим завданням. Саме тому аналіз світоглядних принципів дав можливість більш глибоко проаналізувати специфіку жіночого мислення в українській жіночій прозі кінця ХХ століття на основі виявлення типових і відмінних рис.

Індивідуально-авторські картини світу досліджуваних авторів виявляють типологічну схожість передусім у тенденції пошуку аксіологічних координат, у межах яких можливе винайдення певних констант, які б протидіяли всезагальному хаосу в ситуації помежів’я віків. Історична закономірність розвитку української літератури в межах «патріархального» дискурсу виступила передумовою формування стереотипів, які відображають андроцентричний погляд на світ, проте трансформація сучасної світоглядної

парадигми, процеси демократизації, зростання особистісного самоусвідомлення і процеси гендерної стратифікації наприкінці ХХ століття сприяють формуванню альтернативної світоглядної парадигми, яка закономірно відбивається в художній картині світу в творах, написаних жінками.

Особливість «жіночого» погляду на світ має культурно-історичні й психобіологічні передумови, які закріплені в досвіді соціальної історії людства, передані з покоління в покоління моделі поведінки в контексті національних, суспільних корелянтів. Відповідно до жіночої сутності й психології моделювання картини світу відзначається тим, що осмислення трансцендентного відбувається водночас не тільки в масштабах вічності й Всесвіту, а й крізь розгляд власне людського в реальному світі, що й мотивує увагу до конкретних деталей, предметно-побутових явищ. У творчості С.Майданської, М.Матіос текст являє суцільне плетиво семіотичних кодів (орнітологічного, вегетативного, аніمالістичного), які актуалізують синтез світоглядних моделей християнської та язичницької традиції.

Українська жіноча проза кінця ХХ століття репрезентує своєрідний тип героя, в структурі ідентичності якого реалізуються провідні концепти світоглядної моделі. Така особистість чинить спротив репресуючій соціальності й повсякденню, відзначається глибоко рефлексованим характером. Факт трансформації світоглядної позиції героя й набуття ним нового статусу відтворюється в межових ситуаціях, ініціаційних подіях, в основі яких виокремлюються міфоритуальні структури. Авторки звертаються до свідомої трансформації мотивів та образів Біблії, завдяки яким відбувається художнє дослідження глибинних витоків сучасних процесів і катаклізмів через осмислення уже зафіксованих людством ситуацій і колізій. Переосмислені образи і мотиви творять модель бачення світу і людини і співзвучні сучасній епосі за своїм ідейно-семантичним звучанням.

У творчості українських письменниць кінця ХХ століття наявна альтернативна система цінностей, яка й повинна протистояти процесам

«матеріалізації» суспільства, розчиненню індивідуальності в натовпі. Саме тому ракурс уваги в українській жіночій прозі переноситься на особливості психічної організації людини, суб'єктивне відображення таких категорій, як час і простір у її свідомості.

Аксіологічна система української жіночої прози кінця ХХ століття засвідчує перевагу християнської персоналістичної етики, основний принцип якої полягає в діалектиці людської свободи й любові, драматичній людській долі в історії. Така модель простежується в творах С. Майданської, М. Матіос. Герметичний, позбавлений ієрархій жіночий світ актуалізує рівноцінність феноменів Життя й Смерті, стверджуючи феномен Любові як принцип існування. Криза людських стосунків маркується девальвацією Еросу в раціоналізованому суспільстві, тому сексуальність є модусом бунту в прозі О. Забужко, С. Майданської.

У творах української жіночої прози кінця ХХ століття репрезентований іманентно жіночий кут зору зі специфічними властивими йому фіксаціями переживань і почуттів, пріоритетними аксіологічними орієнтаціями бажанням зміни і впорядкування вже існуючого стану речей, прагненням до стабільності та гармонії. Це величезний пласт творів, які написані в різних жанрових формах, стильовій манері та співвідносних за типами моделювання реальності з існуючими напрямками в мистецтві.

Різноманітні світоглядні моделі реалізуються в стильовій системі української жіночої прози кінця ХХ століття. Екзистенціальна модель виявляється через екзистенціали вибору, самотності, категорії Іншого, детермінуючи онтологізацію художньої дійсності. Своєрідним провідником цієї філософської схеми є творчість О. Забужко. Своєрідна контамінація віталістичної концепції та ідеалізму наявна в творчості С. Майданської. Релігійний світогляд (завдяки наявності есхатології) дозволяє співвідносити історичні події з кінцевим катарсисом, який скасовує недосконалість земного. Таке розуміння історії характерне для творів Г. Гордасевич,

М. Матіос. Синтез язичництва й християнства як світоглядних моделей наявний у прозі М. Матіос.

Вивчення жіночої прози 90-х років ХХ століття дає підстави узагальнити, що в ній по-новому інтерпретується тема жіночої тілесності. Вона спроектована на мотиви відчуження жінки від власного тіла, яке є грішним з погляду патріархального світу, роздвоєння жінки на «тіло» й «душу». Останнє виражено засобом «дзеркальної» образності. Жіноча тілесність усвідомлюється героїнями як згубна для самої жінки («Дівчатка», «Я, Мілена» О. Забужко). Однак паралельно в літературі накреслюється і прагнення героїнь творити свій ідеал краси, відмінний від прийнятого в суспільстві (Г. Гордасевич). Сфера жіночої трансцендентності в сучасній жіночій прозі сповнена драматизму. Письменниці звертаються до зображення власне художньої творчості, висуваючи її жіночу модель («Інопланетянка» О. Забужко), суттєвою рисою якої є залежність творця від особистого щастя, від присутності любові в його житті. Сучасні письменниці торкаються болючого питання взаємодії свободи людини і свободи жінки-митця (згадані твори О. Забужко, романи «Солом'яний вирій», «Каміння, що росте крізь нас» Т. Зарівної), осмислюючи проблему життєтворчості, феміністичного прагнення героїні здобути «авторські права» над власним життям. При цьому у вираженні інтелектуалізму нового типу жінки авторки художньо інтерпретують взаємну підміну у свідомості героїні реального й віртуального світів, що загрожує спотворенням і знищенням жіночності (О. Забужко).

Драматизм жіночого буття в жіночій прозі 90-х років ХХ століття знаходить синкретичне виявлення в образі жіночої долі, центральному в розв'язанні питання свободи жінки (яке значною мірою визначає сутність концепції особистості). Сучасні письменниці наголошують на фатальності жіночого буття, неможливості для жінки вирватися з-під влади долі. Проте зображується і протест героїні проти фатуму (українського, жіночого), заявлений як „відмова” від конформізму, стоїчне прийняття рокованого, вираженого в дусі ідеї „абсурдного героя” (Сізіфа) А. Камю, або як

„мовчання”, традиційного для світової жіночої прози. Українські письменниці стверджують необхідність активної життєвої позиції героїні, створюючи тип жінки як носительки вітальної сили, високих духовних

Феномен жіночої прози 90-х років ХХ століття визначається актуалізацією в ній гендерної проблематики, художнім осмисленням ролей жінки в патріархальному суспільстві та можливостей їх зміни, утвердженням у ній нової концепції особистості жінки, відмінної від тої, що вибудовується в прозі письменників-чоловіків. Образ «нової героїні», що створений у жіночій прозі 90-х років ХХ століття, типологічно споріднений з образами емансипованих жінок у творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської, а також певною мірою – з типом жінки в сучасній зарубіжній прозі, в тому числі й російській. Нова концепція особистості жінки зумовлює такі суттєві риси поетики жіночої прози, як філософічність, інтелектуальність, включення в структуру повістування елементів есеїстики, документалістики, як полемічна заостреність, суб'єктивізація і ліризація оповіді, трансформація міфологічної, фольклорної образності, активне використання засобів фантастики. Сучасна жіноча проза, активізована творчими пошуками Г. Гордасевич, О. Забужко, Т. Зарівної, С. Йовенко, С. Майданської, хоча й не є відверто феміністичною, проте сприяє фемінізації (а отже, й лібералізації) суспільства, привнесенню в нього жіночих цінностей, відкритій артикуляції жіночого досвіду в усій його повноті й неоднорівності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жінка в пожовтневій прозі: парад стереотипів / В. Агеєва // Слово і час. – 1991. – №6. – С. 23–29.
2. Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. / В. Агеєва. – Київ : Факт. – 2002. – С.199–205.
3. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. / В. Агеєва – Київ : Факт. – 2003. – 320 с.
4. Агеєва В. Казка про нежіночий простір / В. Агеєва // Література плюс. – 2000. – №1. – С. 4–5.
5. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія / В. Агеєва. – Київ : Либідь. – 2001. – 264 с.
6. Агеєва В. Філософія жіночого існування // Бовуар Сімона де. Друга стаття / Перекл. з французької Н.Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: В 2 т. / В. Агеєва. – Київ : Основи. – 1994. – Т.1. – С. 5–21.
7. Агеєва В. Хто боїться приви́ду матріархату? / В. Агеєва // Критика. – 1999. – №5. – С. 22–23.
8. Алексієвич С. Чорнобиль: хроніка майбутнього / Перекл. О.Забужко / С. Алексієвич. – Київ : Факт. – 1998. – 194 с.
9. Арутюнова Н. Дискурс / Н. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. – Москва : Большая Российская энциклопедия. – 1998. – С.136–137
10. Бовуар Сімона де. Друга стаття / Перекл. з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: В 2 т. / Сімона де Бовуар – Київ : Основи. – 1995. – Т. 2. – 392 с.
11. Бовуар Сімона де. Друга стаття / Перекл. з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: В 2 т./ Сімона де Бовуар. – Київ : Основи. – 1994. – Т. 1. – 390 с.



12. Богачевська-Хом'як М. Націоналізм та фемінізм – одна монета спільного вжитку / М. Богачевська-Хом'як // Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 3–13.
13. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1984-1939 / М. Богачевська-Хом'як – Київ : Либідь. – 1995. – 424 с.
14. Богачевська-Хом'як М. Тендер навколо гендеру / М. Богачевська-Хом'як // Критика. – 1998. – №3. – С. 21–23.
15. Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності / А. Бондаренко // Слово і час. – 1998. – №11. – С.42–45.
16. Брайдотти Р. Женские исследования и политики различия / Р. Брайдотти // Введение в гендерные исследования. Ч.II : Хрестоматия / Под ред. С.В.Жеребкина. – Харьков : ХЦГИ. – 2001. – С.13–22.
17. Вульф В. Жінки та розповідна література / В. Вульф // Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 78–86.
18. Вульф В. Миф о красоте. Как представления о красоте используются против женщин: Главы из книги / В. Вульф // Иностранная литература. – 1993. – №3. – С. 219–235.
19. Голобородько Я. Буковинська орнаментика Марії Матіос / Я. Голобородько // Вісник Національної академії наук України. – Київ. – 2008. – № 3. – С. 66–73.
20. Гордасевич Г. Любе дзеркальце, скажи... Словесний автопортрет / Г. Гордасевич // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №108. – С. 3–21.
21. Городинський І. Непрочитаний «Чорнобиль» Світлани Йовенко / І. Городинський // Слово і час. – 1998. – №4–5. – С. 31–35.
22. Грыца С. Эндогенная природа фольклора / С. Грыца // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – №7–8. – С.62–80.
23. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало / Т. Гундорова // Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17. – С. 87–94.

24. Гундорова Т. Література і письмо, або Місце нового в українській літературі / Т. Гундорова // Світо-вид. – 1997. – №3 (28). – С. 11–113.
25. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – Київ : Критика. – 2005. – 264 с.
26. Гундорова Т. Погляд на «Марусю» / Т. Гундорова // Слово і час. – 1991. – №6. – С.15–22.
27. Драч І. Лист до калини : Поезії, поеми. – Київ : Веселка. – 1990. – 286 с.
28. Жеребкіна І. Феміністська теорія 90-х років : проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності / І. Жеребкіна // Філософська думка. – 2000. – №6. – С. 56–71.
29. Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії / І. Жеребкіна // Філософська думка. – 1998. – №2. – С. 98–119.
30. Жулинський М. Слово і доля: Навчальний посібник / М. Жулинський – Київ : А.С.К. – 2002. – 640 с.
31. Забужко О. Дівчатка / О. Забужко // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – №119–121. – С.395–419.
32. Забужко О. Інопланетянка : Нефантастична повість / О. Забужко // Сучасність. – 1992. – №8. – С.7–39.
33. Забужко О. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності (До проблеми роду в літературі) / О. Забужко // Радянське літературознавство. – 1986. – №6. – С.31–41.
34. Забужко О. Сестро, сестро : Повісті та оповідання / О. Забужко – Київ : Факт. – 2003. – 240 с.
35. Забужко О. Третє око / О. Забужко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №104. – С. 32–37.
36. Забужко О. Українство як філософська проблема на сучасному етапі / О. Забужко // Слово і час. – 1992. – №8. – С. 29–35.

37. Забужко О. Я, Мілена. Повість / О. Забужко // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – №95–96. – С.5–22.
38. Зарівна Т. Вітаючи проминальність [інтерв'ю/ Н. Поклад ] / Т. Зарівна // Літературна Україна. – 2001. – 21 червня. – С.4.
39. Зарівна Т. Каміння, що росте крізь нас: Роман / Т. Зарівна // Березіль. – 1999. – №9–10. – С.14–116.
40. Зарівна Т. Солом'яний вирій: Роман / Т. Зарівна // Березіль. – 2001. – №5–6. – С.49–134.
41. Зборовська Н. Архетип Сатани в українському модернізмі кінця ХХ століття (за повістю О.Забужко «Казка про калинову соплку» та романом О.Ульяненка «Дофін Сатани») / Н. Зборовська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : Зб. наукових праць Рівненського гуманітарного університету. – Вип. 13. – Рівне : РДГУ. – 2004. – С. 54–61.
42. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму / Н. Зборовська // Слово і час. – 1996. – №8–9. – С. 59–66.
43. Зборовська Н. Перемога плоті / Н. Зборовська // Критика. – 1998. – №10. – С. 28–29.
44. Зборовська Н. Постчорнобильський синдром в українській свідомості (на матеріалі сучасної літератури) / Н. Зборовська // Слово і час. – 1997. – №7. – С. 5–10.
45. Зборовська Н. Психологія і літературознавство : Посібник. – Київ : Академвидав. – 2003. – 392 с.
46. Зборовська Н. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту / Н. Зборовська // Слово і час. – 1996. – №11–12. – С. 34–39.
47. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №125–126. – С. 117-124.
48. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів : Літопис. – 1999. – 336 с.

49. Зверев А. XX век как литературная эпоха / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1992. – №2. – С. 3–56.
50. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навчальний посібник / В. Іванишин. – Київ : Видавничий центр «Академія». – 2010. – С.226–231.
51. Іващенко О. Чи потрібен нам фемінізм? / О. Іващенко // Україна. – 1994. – №9. – С. 2–3.
52. Йовенко С. Безсмертя ластівки : Лірика. Поеми. – Київ : Дніпро. – 1989. – 487 с.
53. Йовенко С. Жінка у зоні : Повість / С. Йовенко // Вітчизна. – 1996. – №3–4. – С.5–68.
54. Йовенко С. Кілька зауважень до бібліографії чорнобильської теми. Про інерцію колишніх курйозів і небажані пошуки ворога. Слово автора до читачів поеми «Вибух» та повісті «Жінка у зоні» / С. Йовенко // Вітчизна. – 1996. – №3–4. – С. 68–70.
55. Йовенко С. Юлія / С. Йовенко // Вітчизна. – 1992. – №11. – С. 51–74.
56. Качак Т. Традиції Лесі Українки у жіночій прозі 80–90 – років ХХ століття // Леся Українка і сучасність. Зб. наук. пр. – Т.2. – Луцьк : Волинська обласна друкарня. – 2005. – С.81–96.
57. Корабльова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі : Дис. канд. філол. н. : 10.01.01 / Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка. – Київ. – 2004. – 187 с.
58. Корчагіна С. Знову сльози : рецензія на «Москалицю» Марії Матіос [Електронний ресурс] / С. Корчагіна. – Режим доступа к журн. : [http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130\\_review\\_mati\\_os\\_korchagina\\_sp.shtml](http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/11/081130_review_mati_os_korchagina_sp.shtml).
59. Кривенко М. Письменниця-домогосподарка : [інтерв'ю / бесіду вела Софія Онуфріїв] // Гендер : Фемінність. Маскулінність. – Львів : Часопис «І». – 2003. – № 27. – С. 103–113.

60. Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі / М. Крупка // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. ІХ. – Рівне : РДГУ. – 2000. – С.145–151.
61. Кулакевич Л. Концепція світу і людини у творчості С. Йовенко : Автореф. дис. канд. філол. н. : 10.01.01 / Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ. – 2005. – 20 с.
62. Кулакевич Л. Мотив апокаліпсису в повісті С. Йовенко «Жінка у зоні» // Актуальні проблеми літературознавства. – Т. 6. Зб. наук. праць / Наук. ред. проф. Н. І. Заверталюк. – Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2000. – 200 с.
63. Лавриненко Н. Гендерні (соціостатеві) ролі та нерівність / Н. Лавриненко // Слово і час. – 1997. – №2. – С.72–78.
64. Мазурін М. Я не хочу, щоб мене читали в метро / Михайло Мазурін // День. – 2001. – № 53. – С. 18–19.
65. Майданська С. Землетрус / С. Майданська // Діти Ніоби. – Київ : Родовід. – 1998. – С. 6–191.
66. Майданська С. Поки мати у тобі жива / С. Майданська // Літературна Україна. – 1990. – №32. – С.3–4.
67. Матіос М. Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. Москалиця / М. Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда». – 2008. – 176 с.
68. Міщенко О. Проблема зображення жінки в українській прозі 20–30-х рр. ХХ ст. : Автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.02 / Київський університет ім. Т. Шевченка / О. Міщенко. – Київ. – 1993. – 24 с.
69. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія / С. Павличко. – Київ : Либідь. – 1999. – 447 с.
70. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко / Передм. В.Агеєвої. – Київ : Основа. – 2002. – 322 с.
71. Павличко С. Чи можливий в Україні фемінізм? / С. Павличко // Art line. – 1998. – №3. – С.62–64.

72. Переломова О. Інтертекстуальність як системо твірна текстово-дискурсивна категорія [Електронний ресурс] / О. Переломова. – Режим доступу: [http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK\\_34\\_10](http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10).

73. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості (Жінка як персонаж української літератури початку ХХ століття) / Я. Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – №5. – С.55–59.

74. Сандомирская И., Кузьминский Б. Пауза и слово, или Есть ли имя у боли: Беседа в редакции / И. Сандомирская // Иностранная литература. – 1993. – №3. – С.236–244.

75. Синицька Н. Інтертекстуальний аналіз романів «Господар» Галини Пагутяк та «Землетрус» Софії Майданської / Н. Синицька // Літературознавчі обрії : Праці молодих учених України. – Вип. 1. – Київ. – 2000. – С.113–115.

76. Стельмах Х. Творчість Ясмiни Тешанович у контексті жіночого письма: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.03 – «література слов'янських народів» / Х. Стельмах // Львів. нац.ун-т ім. І. Франка. – Львів. – 2004. – 18 с.

77. Таран Л. Коли б я володіла мистецтвом жити / Л. Таран // Сучасність. – 1994. – №7–8. – С.215–218.

78. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства / Г. Улюра // Гендерні студії в літературознавстві : [навчальний посібник] / За ред. В. Погребної. – Запоріжжя : Запорізький національний університет. – 2008. – С. 6–20.

79. Усманова А. Беззащитная Венера. Размышления о феминистской критике истории и теории искусства / А. Усманова // Arche. – 1999. – №3. – С.45–48.

80. Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори // Літературна Україна. – 2002. – 6 червня. – С. 6.

81. Харчук Р. Сучасна українська проза : Постмодерний період : [Навч. посіб] / Р. Харчук. – Київ: ВЦ «Академія». – 2008. – С. 68–72

82. Шарова Т. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація / Т. Шарова // Вісник Харківського національного університету імені В. Карабіна. – № 745. – Серія «Філологія». – Вип. 49. – Харків. – 2006. – 214 с.