

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2'06-31.09:305(043.3)

БАШКИРОВА ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА

ДИСЕРТАЦІЯ
ГЕНДЕРНІ ХУДОЖНІ МОДЕЛІ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ

10.01.06 – теорія літератури

10.01.01 – українська література

Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О.М. Башкирова

Науковий консультант – Бондарева Олена Євгенівна, доктор
філологічних наук, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Башкирова О.М. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури і 10.01.01 – українська література. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України;

Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2019.

Актуальність теми дисертації зумовлена необхідністю системного дослідження шляхів художньої репрезентації гендерної ментальності в сучасній українській романістиці. Вперше у вітчизняному літературознавстві індивідуально-авторські художні моделі світу, позначені гендерною інтенційністю, вивчено з позицій як іманентних закономірностей творення й функціонування художнього тексту, так і екстралітературних соціокультурних чинників.

Наукова проблематика, заявлена в дисертації, коло теоретичних питань і специфіка досліджуваного матеріалу зумовили використання відповідної методології. Структурно-семіотичний підхід дав змогу розглянути художній твір як знакову систему, поєднану ієрархічними зв'язками. Принципи постструктуралістського аналізу дозволили увиразнити динамічний аспект функціонування художнього тексту / літературного твору, виділити в його структурі сталі «ядро» й історично мінливу «периферію». Міфологічний та психоаналітичний методи були застосовані з метою виокремлення в образній системі роману констант, які відповідають глибинним ментальним уявленням (архетипам), і з'ясування їх психологічного змісту. За допомогою порівняльного та порівняльно-історичного методів було здійснено зіставлення художньої рецепції певних образних домінант на різних етапах розвитку національного письменства.

У дослідженні конкретизовано поняття художньої моделі. Визначено, що художня модель є узагальненням художньої картини світу, репрезентованої літературним твором, і характеризується багаторівневістю своєї будови. Її глибинні пласти втілюють архаїчні ментальні уявлення; жанрові особливості, архітектоніка, система персонажів та сюжетних зв'язків, нарративні стратегії становлять динамічні рівні буття художнього цілого, більшою мірою корелюючи з панівним стилем і особливостями літературного процесу певної доби. Стать і гендер представлені в дослідженні як фундаментальні характеристики людського буття, що утворюють найглибший шар численних творів сучасної романістики і виявляють свою складність і суперечливість на рівні сюжетотворення й нарративних стратегій. В дисертації уточнено фактори, що визначають гендерну ментальність і корелюють з основними модусами її художньої репрезентації в літературі: тілесність як фізіологічна даність; соціальні норми «чоловічої» і «жіночої» поведінки, що існують у конкретному суспільстві; взірцеві культурні установки, представлені в міфології, художній творчості, масовій культурі, які продукують ідеальні образи фемінності й маскулінності. У центрі дослідження перебувають світоглядно значущі художні моделі, які відображують складну взаємодію цих компонентів і тісно пов'язані з позатекстовою реальністю, виконуючи два типи функцій: рефлексивні, інтерпретаційні (спрямовані на осмислення й репрезентацію симптоматичних суспільно-культурних тенденцій) і прогностичні, перспективні (пов'язані з моделюванням бажаного і «належного» стану речей).

У дисертації визначено характер кореляції між провідними принципами моделювання індивідуально-авторських картин світу і основними жанрово-стильовими векторами розвитку сучасної української романістики. Доведено, що, поруч із постмодерністською естетичною системою, в національному письменстві початку XXI століття зберігають своє значення романтична, барокова, реалістична системи, а також народницька традиція. Окреслено основні шляхи жанрової динаміки сучасного роману: з одного боку –

орієнтація на ризому, децентрацію, ігрові стратегії, властиві постмодерністському письму; з іншого – на класичну романну традицію (роман як модель життя).

Досліджено основні художні сценарії подолання постколоніальної травми, що розвиваються в полі гендерної проблематики. На прикладах із сучасної романістики продемонстровано співіснування двох провідних стратегій самоідентифікації постколоніального суб'єкта: перша здійснюється через заперечення батьківського досвіду («негативна ідентичність»), долучення до кола аутсайдерів, карнавалізацію гендеру й сексуальності; друга реалізується завдяки моделі ініціації й передбачає конфлікт із батьками, подорож, тимчасову смерть, воскресіння у новому статусі.

Вивчено характер трансформації жіночих архетипів у сучасній українській літературі. Узагальнено семантику материнського архетипу, особливо значущого для ментальної картини світу українців, проаналізовано його полярні смисли – від сакралізації до творення образу «жахливої матері». На основі зіставлення культурного контексту двох зламів століть – XIX – XX і XX – XXI – виявлено закономірності художнього мислення епохи *fin de siècle*, що активізують увагу до підсвідомих, ірраціональних імпульсів людської психіки і, відповідно, нові інтерпретації архетипів, співвідносних із ними (фатальна жінка, дитина тощо). Досліджено й систематизовано провідні типи маскулінності, представлені сучасною романістикою; особливу увагу приділено художнім стратегіям реабілітації національної маскулінності, що набуває особливого значення в умовах постколоніальної культурної ситуації. Доведено, що ці художні тенденції пов'язані з романтичною традицією національної літератури і найповніше представлені у пригодницькій та історичній романістиці. Проаналізовано альтернативні типи маскулінності (метросексуал, філософ, майстер та ін.) у їх зв'язках з культурною традицією та сучасним соціокультурним контекстом. З позицій деконструктивістської теорії представлено типи «лузера», «чоловіка в кризі» та «чоловіка-чужинця». На прикладі цих персонажів сучасної романістики продемонстровано кризові

тенденції у сприйнятті стереотипів маскулінності, передусім погляд на соціальну і культурну роль чоловіка як історично зумовлений ментальний конструкт. З'ясовано роль жіночого письма у формуванні нових уявлень про маскулінність: сталий комплекс ознак, традиційно приписуваних чоловікові (сила, раціоналізм, агресивність), доповнюється в сучасній літературі «м'якими» цінностями (доброта, відданість, турботливість).

Простежено загальні тенденції та присутні гендерні відмінності художньої репрезентації тілесності в сучасній українській романістиці. Доведено, що полярними виявами естетичної рецепції людського «буття-в-тілі» є тіло-перформанс, співвідносно з ігровими стратегіями розбудови художнього світу, і тіло-мікрокосм, що корелює з тенденціями реміфологізації у світовій літературі. Граничним виявом фемінного тілесного буття є вагітність і дітонародження, маскулінного – двобій і фізична зраненість. Ці символічні події в сучасній літературі здбувають значення, відповідно, жіночої і чоловічої ініціації. На основі масштабних узагальнень особливостей індивідуально-авторських художніх картин світу визначено гендерну символіку просторових образів (кордон, ліс, дім); виявлено фундаментальні відмінності у трактовці цих образів відповідно до фемінної чи маскулінної (само)репрезентації. Особливу увагу приділено гендерним аспектам художнього переосмислення таких констант національної культурної свідомості, як село і місто. На матеріалі сучасних романів окреслено комплекси уявлень, пов'язаних із моральною тематикою, що дозволяють простежити ряд присутніх відмінностей між фемінним і маскулінним способами досягнення дійсності.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані в процесі викладання навчальних курсів з теорії та історії літератури, спекурсів, присвячених проблемам українського письменства кінця ХХ – початку ХХІ століття; під час написання підручників, посібників, монографій; для подальшого вивчення жанрово-стильових аспектів української великої прози, гендерної та постколоніальної літературознавчої проблематики.

Ключові слова: гендер, художня модель, роман, жанр, фемінність, маскуліність, постмодернізм, постколоніалізм, ідентичність, тілесність, сексуальність, архетип.

Bashkyrova O. Fictional Gender Models Of Contemporary Ukrainian Novels. – Manuscript.

Thesis for the Doctor of Philology Degree. Speciality 10.01.06 – Theory of Literature and 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Borys Grinchenko Kyiv University, Ministry of Education and Science of Ukraine;

Borys Hrinchenko Kyiv University. – Kyiv, 2019.

The thesis topicality is determined by the lack of a comprehensive exploration of gender mentality representation in contemporary Ukrainian fiction. Individual authorial gender-intentional fictional world models have been investigated both from the viewpoint of inherent text generation and functioning patterns, and extra-fictional, sociocultural factors for the first time in national Literary Studies discourse.

The area of academic expertise, delineated in the thesis, the scope of research questions and the specific features of research material have presupposed the application of a specific methodology. Structural and semiotic combined approach has been instrumental to identify a work of fiction as a hierarchical semiotic system. Poststructuralist analysis maxims have facilitated the determination of a fictional text dynamic functionality, identification of the stable nucleus and the historically bound fluctuating periphery within its structure. Mythological and psycho-analytical methods have been implemented in order to identify the constants of novel imagery that correspond to the groundwork mental constructs (archetypes), and to discover their psychological content. Comparative and comparative-historical methods have been instrumental to juxtapose aesthetic reception of certain imagery dominants at different stages of a national literature development.

The study specifies the notion of a fictional model. A fictional model is determined to be a generalization of a fictional world-view, embodied by a work of fiction, and is a multilayered in structure. The model deeper layers embody the archaic mental constructs; genre features, architectonics, system of characters and plot connections, narrative strategies comprise the dynamic layers of a piece of fiction, in prominent correlation with the style and literary process dominants of a certain time period. Sex and gender are featured in the study as fundamental dimensions of human existence, comprising the bedrock of modern fiction. These categories exhibit complexity and controversy in plot construction and narrative strategies. The thesis specifies the factors that determine gender mentality and correlate with its primary modes of representation in fiction: corporeality as a physical entity; norms of “male” and “female” behaviors, pertaining to a certain society; exemplary cultural guidelines, featured in mythology, literary output, mass culture, that generate feminine and masculine ideals. The study focus is on worldview-relevant fictional models that represent the complex correlation of these components and are interwoven with extra-textual reality. These models perform two types of functions: reflectory, interpretative (processing and representation of indicative socio-cultural trends) and prognostic (modeling of a desired or “mandatory” state of the things).

The thesis describes the correlation nature of the leading principles in modeling of the individual author's worldview with the main genre-stylistic vectors of contemporary Ukrainian novel fiction development. It is proved that, along with the postmodern aesthetic system, in the national writing of the beginning of the 21st century romantic, baroque, realistic systems, as well as populist traditions retain prominence. The main ways of the genre dynamics of the modern novel are outlined: on the one hand – orientation on rhizome, decentralization, game strategies, inherent in postmodern writing; on the other hand - orientation on the classic novel writing tradition (a novel as a model of life).

The main fictional scenarios for overcoming of the postcolonial trauma that are developing through gender perspective, are investigated. Examples of modern

novel fiction indicate the coexistence of two leading strategies for self-identification of a postcolonial subject: the first one is through denial of parental experience ("negative identity"), inclusion in the circle of outsiders, carnivalization of gender and sexuality; the second one is actualised through the initiation model and involves conflict with parents, travel, temporary death, resurrection in a new status.

The nature of female archetypes transformation in modern Ukrainian literature is explored. The semantics of mother's archetype which is specially significant for the mental picture of the world is generalized, its polar senses – from sacralization to the creation of "terrible mother's" image – are analyzed. On the base of comparison of the cultural context of two boundaries of centuries – XIX – XX and XX – XXI – the regularities of artistic thinking of the epoch *fin de siècle* are revealed: they intensify an attention to the subconscious, irrational impulses of human psychics and, in accordance, new interpretations of archetypes (*femme fatale*, child and so on) correlating with them. The leading types of masculinity, represented by modern novel fiction, are researched and systematized. The special attention is paid to the artistic strategies of rehabilitation of national masculinity which gets the important meaning in conditions of post-colonial cultural situation. It's proved that these artistic tendencies are connected with the romantic tradition of national literature and the most completely represented in adventure and historical novels. The alternative types of masculinity (*metrosexual*, philosopher, master and others) are analyzed in their connections with cultural tradition and modern sociocultural context. From the positions of the deconstructivist theory the types of "looser", "the man in crisis" and "the man-stranger" are represented. On the example of these characters of modern Ukrainian novels the crisis tendencies in the reception of masculine stereotypes, above all the view on the social and cultural man's role as the historically predetermined mental construct, are demonstrated. The role of the female writing in the formation of the new ideas of masculinity is found out: the constant complex of features (power, rationalizm, aggressiveness) is

complemented in modern literature by the “soft” values (kindness, devotion, caring).

The general tendencies and essential gender differences of artistic representation of corporality are traced. It's proved that the polar manifestations of aesthetic reception of human “being-in-body” are the body-performance connected with the game strategies of the development of an artistic world and the body-microcosm which correlates with the tendencies of re-mythologization in the world literature. Extreme manifestation of a feminine bodily existence is pregnancy and childbirth and masculine one – duel and physical injury. In the modern literature these symbolic events get the meanings, in accordance, of the female and male initiation. On the base of the large-scale generalizations of the peculiarities of individual authors' artistic pictures of the world the gender symbolics of the space images (border, forest, house) are determined; the fundamental differences of interpretation of these images according to the feminine or masculine (self)representation are revealed. The special attention is paid to the gender aspects of artistic rethinking of such constants of national cultural consciousness as village and city. On the material of modern novels the complexes of ideas connected with the mortal theme which allow to trace some essential differences between feminine and masculine ways of comprehension of reality are outlined.

The practical significance of the dissertation is that the results of the investigation can be used in the process of teaching the courses on the theory and history of literature, special courses devoted to the problems of Ukrainian literature of the end of XX – the beginning of XXI centuries; for the writing of tutorials and monographs; for the further studying of the genre and stylistic aspects of the Ukrainian novels, gender and post-colonial literary problems.

Ключові слова: gender, fictional model, novel, genre, femininity, masculinity, postmodernism, postcolonialism, identity, corporeality, sexuality, archetype.

**НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

Монографія

Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. Київ, 2018. 352 с.

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Башкирова О.М. Архетип дитини в гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Львівський філологічний часопис. Науковий журнал.* № 3. Львів: Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, 2018. С. 20–25.
2. Башкирова О.М. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної ідентичності в сучасній українській романістиці. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна.* Випуск 67. Частина 1. Львів: Львівський університет імені Івана Франка, 2018. С.72–83.
3. Башкирова О.М. Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці (на матеріалі твору Марини Гримич «Егоїст»). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. Серія «Філологія».* № 76. Харків, 2017. С.176–182.
4. Башкирова О.М. Концептуалізація мистецтва в сучасному українському жіночому романі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки).* № 8. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. С. 3–11.
5. Башкирова О.М. Літературна традиція як основа моделювання художнього світу в романістиці Володимира Лиса (на матеріалі твору «Соло для Соломії»). *Синопсис: текст, контекст, медіа: Електронний фаховий журнал,* № 3 (15), 2016. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/211>
6. Башкирова О.М. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці: Науковий журнал [Серія «Філологія. Літературознавство»].* Т. 289. Вип. 301. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. С. 106–112.
7. Башкирова О.М. Образ чоловіка-чужинця в сучасній українській романістиці. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки».* Вип. 162. Кропивницький: Центральноукраїнський педагогічний університет імені В.Винниченка, 2017. С. 50–61.

8. Башкирова О.М. Повстання проти «влади батьків» як ініціація в сучасній українській романістиці (на матеріалі трилогії Люко Дашвар «Биті є»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 9. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. С. 10–19.
9. Башкирова О.М. Постать фатальної жінки в сучасній українській романістиці. *Султанівські читання*. Вип. VII. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2018. С. 167–178.
10. Башкирова О.М. Принципи художнього моделювання жіночого світу в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Актуальні проблеми філології та перекладознавства: Збірник наукових праць*. Вип.11. Хмельницький: Хмельницький національний університет, 2016. С. 20–26.
11. Башкирова О.М. Тілесність як простір смерті й відродження у романістиці Любка Дереша. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки)*. № 10. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. С. 10–17.
12. Башкирова О.М. Тілесність як експеримент і перформанс у романі Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли». *Синопис: текст, контекст, медіа: Електронний фаховий журнал* /, № 2 (22), 2018. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/296>.
13. Башкирова О.М. Український роман на зламі століть: літературна традиція та структурні модифікації (Спроба теоретичного узагальнення). *Кременецькі компаративні студії*. Вип. VII. Том 1. Кременець: Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, 2017. С. 15–28.
14. Башкирова О.М. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі. *Наукові праці: Науковий журнал [Серія «Філологія. Літературознавство»]*. Т. 295. Вип. 283. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. С. 9–13.
15. Башкирова О.М. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс. Збірник наукових праць*. Вип. 7. Хмельницький: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2018. С. 21-32.
16. Башкирова О.М. Художня семантика кордону в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки»*. № 1. Книга 1. Черкаси, 2018. С. 3–8.

17. Башкирова О.М. «Чоловік у стані кризи»: світоглядні та естетичні виміри художньої моделі (на матеріалі сучасної української романістики). *Південний архів (Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Філологічні науки)*. № 71. Херсон, 2017. С. 150–154.

Статті в іноземних наукових виданнях:

1. Башкирова О. Дискурс народництва в сучасній українській романістиці. *Spheres of culture: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*. Volume XVI. Lublin, 2017. S. 335–345.

2. Башкирова О. Місто та село у гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Spheres of Culture: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*. – Volume XV. – Lublin, 2016. S. 289–296.

3. Башкирова О. Мортальна тематика в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Slavica Wratislaviensia CLXVIII. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* / red. E. Tyszkowska-Kasprzak, G. Durdev-Małkiewicz, M. Świetlicki, D. Żygadło-Czopnik. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2019. S. 151-164.

4. Башкирова О. Фемінне «буття в тілі» й утвердження гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці. *(Nie)literackie przygody ciała* / Pod red. M. Brackiej i M. Żmudzkiej. Tom IV serii „Problemy współczesnej humanistyki”. – Gdańsk–Kijów: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2018. S. 95-108.

5. Башкирова О.М. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Science education a new dimension. Philology*. VI (48). Issue: 161. Budapest, 2018. S. 15–19.

Зміст

ВСТУП	15
РОЗДІЛ I. Теоретико-методологічні параметри	
гендерної художньої моделі	26
1.1. Теоретико-літературна дефініція «художня модель».....	26
1.2. Гендер: культурологічні модуси і категоріальне обґрунтування	61
Висновки до I розділу	94
РОЗДІЛ II. Жанрово-стильові особливості розвитку сучасної української	
романістики: естетичні та світоглядні аспекти	97
2.1. Українське письменство на новому зламі століть: своєрідність естетико-світоглядної парадигми	98
2.2. Основні вектори жанрово-стильового розвитку сучасних романів	122
Висновки до II розділу	164
РОЗДІЛ III. Постколоніальна травма і гендерна ментальність: художні шляхи	
відновлення ідентичності	167
3.1. Постколоніальний суб'єкт: ресентимент і розчарування у батьківському авторитеті	168
3.2. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної й гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці	181
Висновки до III розділу	208
РОЗДІЛ IV. Фемінність і маскулінність: художня репрезентація	
в романі початку XXI ст.	210
4.1. Традиційні виміри жіночості: процеси «пригадування» та «перекодування»	216
4.2. Фемінне історіюписання: деміфологізація і поетика повсякденного	239
4.3. Типи маскулінності в сучасній романістиці: гендерні стереотипи і пошуки нового конструктиву	249
4.3.1. Гегемонна маскулінність	257
4.3.2. Альтернативні типи маскулінності	269

	14
4.3.3. «Лузерство». «Чоловік у стані кризи»	279
4.3.4. Чоловік-чужинець	292
Висновки до IV розділу	300
РОЗДІЛ V. Онтологічні виміри в художніх моделях сучасної української романістики: гендерний аспект	304
5.1. Тілесність у дзеркалі сучасної романістики: перформанс і мікросвіт	304
5.2. Простір маскулінний і фемінний: конфлікт і відновлення гендерного паритету	347
5.3. Село і місто в гендерних художніх моделях сучасної романістики.....	378
5.4. Мортальна тематика і ревізія гендерних стереотипів	390
Висновки до V розділу	408
ВИСНОВКИ	412
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	422
ДОДАТКИ.....	459

ВСТУП

Своєрідність розвитку сучасної української літератури зумовлена складною взаємодією цілого ряду факторів – особливостями соціокультурної ситуації межі ХХ – ХХІ століть; характером засвоєння й творчого переосмислення західної художньої практики, передусім постмодерністської естетико-світоглядної парадигми; трансформацією національної літературної традиції й наближенням її до інтелектуальних та естетичних запитів сучасника. Українське письменство початку ХХІ століття, передусім роман як найбільш репрезентативна по відношенню до безпосередньо-емпіричної даності особистісного існування сучасника літературна форма, чутливо реагує на мінливі тенденції суспільного життя, характер самоусвідомлення українців як учасників світового діалогу культур. До важливих аспектів такої художньої репрезентації належить гендерна ментальність та інтенційність, що у вітчизняному соціокультурному контексті складно пов'язана з особливостями постколоніальної свідомості, проблемами національної ідентичності.

Гендерні дослідження, які сьогодні становлять значний комплекс наукових дисциплін, спрямованих на вивчення найрізноманітніших аспектів соціальної статі, дають багатий матеріал для глибшого розуміння особливостей художнього мислення нового зламу століть та закономірностей репрезентації в сучасній літературі таких фундаментальних понять, як фемінність і маскуліність. Початок гендерних досліджень пов'язують з виникненням феміністичної критики у 60 – 70-ті роки, хоча основи їх були закладені вже Сімоною де Бовуар, яка у своїй праці «Друга стаття» (1949) формулює поняття «інакшості» та «автентичності» жіночої особистості. Дослідження Ю. Крістєвої, Л. Ірігерей, Г. Сіксу та ін., що представляють напрям феміністичної критики, багато в чому послуговуються постструктуралістським та деконструктивістським науковим інструментарієм, ідеями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дерріди та ін. Теоретичні викладки названих

науковців пов'язані з тенденціями відмови від традиційної ієрархії культурних та світоглядних цінностей, від цілісного розуміння людської особистості й утвердження натомість погляду на людину як на фрагментованого, суперечливого, діалогічного за своєю суттю суб'єкта. По суті, цим ідеям сучасна гендерна теорія завдячує усталеним поглядом на гендер як соціокультурний конструкт.

Попри слушність і цінність теоретичних положень, висунутих феміністичною критикою, дослідження в царині гендеру починають сприйматися як цілісний літературознавчий комплекс тільки у 1980-ті роки, причому очевидним залишається його фундаментальний зв'язок з постструктуралізмом. Здійснюється посутній перегляд попереднього досвіду феміністичної критики. Так, Е. Шовалтер протиставляє феміністичному аналізу гінокритку, яка, на відміну від першої, зосереджується не на дослідженні жіночого сприйняття чоловічих текстів, а на діяльності жінки-письменниці; закликає відійти від ревізії літературних традицій, що полягає у специфічно жіночому «перепрочитанні» художніх текстів, створених чоловіками, і виробити власну методологію.

Наприкінці ХХ ст. в літературознавстві усталюється дефініція «гендерні дослідження» замість означення «феміністичні». Тоді ж починається активне засвоєння здобутків західної літературознавчої думки в цій царині вітчизняними дослідницями. Однак поняття гендеру, асоційованого із соціальною статтю на противагу біологічній, що в західній практиці утверджується як спроба усунення жорсткої дихотомії «чоловіче / жіноче», на українських теренах найчастіше співвідноситься зі специфічно жіночою картиною дійсності й типом творчості. Водночас українські дослідниці, зокрема С. Павличко, акцентують на універсальності відповідного напрямку літературознавчих студій, який охоплює і чоловіче, і жіноче письмо, виявляючи характер відмінностей між ними. Провідна роль у формуванні української гендерології належить працям В. Агеєвої, Н. Зборовської, М. Моклиці, С. Павличко та ін. Феміністична критика сприяє оновленню

наукового інструментарію вітчизняної гуманітарної науки, пропонуючи ґрунтовну ревізію попередньої літературної традиції, передусім модернізму, розкриваючи закономірності творення актуальної української літератури в посттоталітарному контексті.

«Студії маскулінності», що мають коротшу наукову традицію, ніж феміністична критика, виникають як теоретичний напрям у 70-ті роки минулого століття. Деконструктивістський напрям феміністичної критики, найбільшим досягненням якого є відкриття соціокультурних конвенцій, що слугують передумовою формування гендеру, підводить теоретиків *masculine studies* до фундаментальної ревізії тих традиційних стереотипів і установок, які ідентифікують і суттєво обмежують чоловіка в сучасному соціумі. Соціо- та культурологічні праці, присвячені маскулінності (Р. Бреннон, Р.В. Коннел, Дж. Херн, І. Кон, М. Светліцкі, А. Матусяк та ін.), дозволяють скласти досить повне уявлення про соціокультурні механізми, що упродовж століть визначали специфічно чоловічі моделі поведінки, суттєво редукуючи цілий масив психологічних проявів, і комплекс проблем, з якими стикається чоловік на сучасному етапі його «буття-в-культурі». Тривале ототожнення чоловічого із загальнолюдським спричинило «невидимість» чоловічої позиції в культурі. Як показує сучасна художня практика, в літературі відбуваються складні процеси перевідкриття не тільки жіночого, маргіналізованого попередньою культурною традицією, а й чоловічого.

Як уже було зазначено, сучасні гендерні студії становлять складний комплекс дисциплін, що враховує здобутки антропології, культурології, політології тощо. У царині літературознавства гендерна теорія дозволяє виявити механізми оприявлення в художньому творі панівних суспільно-політичних дискурсів, визначити характер зв'язків художньої практики з екстралітературною даністю, як це бачимо в працях В. Агевої, О. Забужко, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко та ін. Водночас актуальною залишається потреба в працях синтетичного характеру, що запропонували б

комплексний поетологічний аналіз творів сучасної великої прози, в яких найбільш повно представлено гендерну проблематику.

Як видається, такий погляд на проблему художньої репрезентації гендеру могло б забезпечити поняття художнього моделювання, що передбачає застосування комплексної наукової методології. Поняття «модель» у сучасній науці характеризується універсальністю, оскільки широко використовується в найрізноманітніших галузях знань. Однак у царині художньої творчості, на відміну від наукової сфери, воно набуває глобальності, оскільки передбачає узагальнення цілісної картини світу, сформованої на естетичних засадах, а отже, виступає носієм фундаментальних світоглядних і ментальних характеристик. Розуміння літературного твору як моделі дійсності, що реалізується в процесі комунікації, лежить в основі структуралістсько-семіотичних літературознавчих концепцій. Семіотика художньої літератури, розвиток якої пов'язаний з іменами К. Леві-Строса, Р. Барта, В. Проппа, Л. Виготського, М. Бахтіна та ін., в останні роки перетворилася на поліметодологічну дисципліну (Л. Кавун, Н. Астрахан), про що свідчить поява праць синтетичного характеру, які інтегрують попередні наукові підходи до вивчення складного багаторівневого феномену художнього тексту. Науковий інструментарій структурно-семіотичного підходу, безумовно, не вичерпує всіх присутніх аспектів буття літературного твору і вже в середині минулого століття зазнав критики як такий, що зосереджує увагу на статичних вимірах художнього цілого. Постструктуралістська літературна теорія (Р. Барт, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістева та ін.) увиразнює динамічні модуси побутування художнього тексту як комунікативного утворення, зміщує акцент до вивчення культурних контекстів (явище інтертекстуальності; метафоричні означення Тексту (Р. Барт) і Книги (Ю. Крістева), що втілюють «розімкненість» літературного твору в простір інтерпретацій і прочитань).

Узагальнення цих концепцій, здійснене в літературознавчих дослідженнях останніх років, зокрема в праці Н. Астрахан, дозволяє виділити

основні параметри художнього тексту як семіотичної системи: він становить складний знак, сформований ієрархією знаків, де кожен елемент набуває значущості тільки у зв'язку з іншими і всією структурою в цілому; демонструє багаторівневість свого значення й може прочитуватися різними читачами по-різному; його актуалізація передбачає складну взаємодію кодів автора і реципієнта, тобто, по суті, є перекодуванням; він неминуче несе в собі діалогічний потенціал, оскільки в процесі актуалізації породжує текст-обрамлення (рефлексії, критичні відгуки, коментарі). Актуалізація тексту забезпечує його існування як структури, відкритої у перспективу прочитань та інтерпретацій і водночас – тісно пов'язаної з культурною традицією, такою, що тяжіє до збереження структурних ознак, властивих текстам певного типу.

Відповідно, художня модель дійсності, репрезентована літературним твором, демонструє водночас світоглядні константи національної культури і мінливість та множинність їх інтерпретацій у діахронічному аспекті. Такими константами є, зокрема, «чоловіче» й «жіноче», в яких виокремлюється певне значеннєве «ядро», що відображує архетипні, загальнолюдські уявлення про статі, та рухома «периферія», що репрезентує історичну мінливість та культурну конкретику цих фундаментальних понять. Відповідно, на сучасному етапі видається продуктивним залучення до літературознавчого аналізу здобутків психоаналітичного та міфологічного підходів, які дозволяють виявити світоглядні константи, оприявлені на найглибших рівнях організації художнього цілого. У зіставленні зі значеннєвим «ядром» цих констант наочнішою стає соціокультурна динаміка рецепції фемінного і маскулінного в сучасній літературі.

Отже, **актуальність** теми дисертації зумовлена необхідністю комплексного літературознавчого дослідження шляхів художньої репрезентації гендерної ментальності й інтенційності в сучасній великій прозі з урахуванням як іманентних закономірностей творення й функціонування художнього тексту, так і екстралітературних соціокультурних чинників.

Метою дослідження є визначення ейдологічних, сюжетних, наративних модусів гендерних художніх моделей у сучасній українській романістиці.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання ряду **завдань**:

- конкретизувати поняття гендерної моделі в художній літературі;
- проаналізувати індивідуально-авторські художні моделі у творчості сучасних українських письменників і визначити на їх основі світоглядні домінанти, що репрезентують гендерну ментальність та інтенційність;
- виявити в цих моделях значеннєве «ядро» та семантично рухому «периферію», що представляють архетипні, загальнокультурні та загальнонаціональні й індивідуальні образні уявлення;
- означити яскравих репрезентантів показових для українського письменства гендерних художніх моделей;
- встановити характер кореляції між художніми моделями й стильовими типами письма.

Об'єктом дослідження в дисертації є романи сучасних українських письменників (Галини Вдовиченко, Любові Голоти, Марини Гримич, Люко Дашвар, Лариси Денисенко, Оксани Забужко, Ліни Костенко, Марії Матіос, Ірен Роздобудько, Наталі Тисовської; Володимира Даниленка, Любка Дереша, Сергія Жадана, Олеся Ільченка, Макса Кідрука, Володимира Лиса, Євгена Положія, Олеся Ульяненка, Сашка Ушкалова, Василя Шкляра та ін.). Критеріями відбору художніх текстів для аналізу стали: вираженість гендерної проблематики (кризові аспекти (само)репрезентації фемінної і маскулінної гендерної ідентичності; моделювання сценаріїв відновлення гендерного паритету; художнє оприявнення глибинних ментальних уявлень про чоловіче і жіноче); стильова різноплановість творів (постмодерністські, неоромантичні, неореалістичні, необарокові художні тенденції, які створюють досить повне уявлення про основні вектори розвитку сучасної великої прози); жанрова приналежність, що виразно корелює з гендерним чинником (пригодницький, психологічний, соціально-побутовий, готичний, любовний роман; жанрові форми, такі як роман-щоденник, роман у листах тощо). До

критеріїв відбору матеріалу слід зарахувати також генераційний чинник, що дозволяє простежити динаміку змін стереотипних уявлень про чоловіче і жіноче, кола проблем, до яких звертається українська романістика початку ХХІ ст. (зауважимо, що саме творча генерація як основний чинник розвитку літературного процесу опиняється в центрі досліджень Т. Гундорової, Н. Лебединцевої та ін.).

Предметом аналізу в дисертації стали система художніх образів, сюжетні моделі, наративні стратегії сучасної української романістики, що виразно репрезентують гендерну проблематику.

Методи дослідження. Мета і завдання, заявлені в дисертації, коло теоретичних питань і специфіка досліджуваного матеріалу зумовили використання відповідної методології: загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення); структурно-семіотичного підходу, що дав змогу розглянути художній твір як знакову систему, організовану завдяки ієрархічним зв'язкам; принципів постструктуралістського аналізу, що дозволили увиразнити динамічний аспект функціонування художнього тексту / літературного твору, виділити в його структурі стале «ядро» й історично мінливу «периферію»; міфологічного та психоаналітичного методів, застосованих з метою виокремлення в образній системі роману констант, які відповідають глибинним ментальним уявленням (архетипам), і з'ясування їх психологічного змісту; порівняльного та порівняльно-історичного методів, за допомогою яких було здійснено зіставлення художньої рецепції певних образних домінант на різних етапах розвитку національного письменства.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали праці з теорії літератури С. Аверинцева [2], П. Баррі [20], М. Бахтіна [30, 31, 33, 34, 35], Н. Бернадської [64; 65] Н. Білецької [66], Г. Блума [67], Т. Бовсунівської [68, 69, 70], М. Бондаренко [76], Ю. Борєва [77], В. Виноградова [89], В. Вуліса [97], М. Гіршмана [103, 104], Л. Грицик [122], І. Денисюка [151, 152], В. Жирмунського [171, 172], М. Зубрицької [188, 189], І. Качуровського [204], Л. Кисельової [207], А.Компаньона [220], Н. Копистянської [223], Д. Лихачова

[256], А. Михайлова [293], М. Моклиці [296], С. Павличко [319], П. Рікера [334], А. Ткаченка [358], Ц. Тодорова [361, 362], Б. Томашевського [363], В. Тюпи [367], Б. Успенського [376], Л. Уеллека та О. Уоррена [377], В. Халізева [385], Н. Шляхової [400], Р. Якобсона [417], Б. Ярхо [418] та ін.; семіотики, структуралізму й постструктуралізму Р. Барта [21, 22, 23, 24, 25], У. Еко [166, 404, 405], Л. Кавун [201], Г. Косикова [224], Ю. Крістевої [229, 230] К. Леві-Строса [241], М. Лотмана [263], Ю. Лотмана [265, 266, 268, 270, 271], З. Мітосек [294], Ю. Степанова [352], Ц. Тодорова [362], С. Урманова [373], Б. Успенського [375] та ін.; психоаналізу (К.Г. Юнга [409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416], М.-Л. Франц [382]); міфопоетики (О. Бондаревої [73, 74, 75], Ю. Вишницької [91], Л. Воєводиної [92], Д. Козолупенко [219], Дж. Кемпбелла [238], К. Леві-Строса [242], Н. Лисюк [253], Ю. Лотмана [267], Є. Мелетинського [284, 285, 286], А. Нямцу [308], Ю. Шатіна [395] та ін.); праці, присвячені теоретичним аспектам постмодернізму (О. Богданової [71], Т.Гундорової [126], І. Ільїна [194], З. Краснодембського [227], М. Липовецького [246], Н. Маньковської [275], Г. Мережинської [288, 289], О. Палій [324], І. Скоропанової [346, 347] та ін.; дослідження в царині гендерної теорії та сексології Т. Бурейчак [82], Б. Ворника [94], Є. Ільїна [191, 192], І. Карагаполової та О. Поспелової [202], Є. Кащенко [205], О. Кісь [211], І. Кона [221], С. Мелкова [287], А. Усманової [374], Н. Хамітова [386, 387, 388] та ін.; праці, присвячені гендерним аспектам художньої літератури, В. Агєєвої [5, 6], Т. Воробйової [95], Т. Гундорової [128], О. Забужко [174, 178], Н. Зборовської [182, 183], М. Крупки [232], А. Матусяк та М. Светліцкі [281, 282, 283], С. Павличко [315, 317], Г. Улюри [370, 371] та ін.; дослідження з історії літератури, історії літературознавства та компаративістики В. Агєєвої [4], Д. Варми [425], Г. Грабовича [112, 113, 114], М. Наєнка [302, 303, 304, 305], Л. Скорини [345], Р. Ткаченка [359], Н. Шумило [402] та ін.; розвідки, дослідження, рецензії, що висвітлюють важливі питання сучасної української і світової літератури, Я. Голобородька [109], Т. Гребенюк [115], В. Даниленка [134], Н. Зборовської [181],

О. Кирильчука [206], О. Клепикової [212, 213], Л. Кулакевич [234], О. Лілік [257], Н. Ліхоманової [261], А. Матусяк [282] та ін.

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що вперше в українському літературознавстві запропоновано комплексне дослідження шляхів художньої репрезентації гендерної ментальності й інтенційності у великій прозі початку ХХІ століття з урахуванням соціокультурного контексту означеного періоду, провідних тенденцій світового письменства та іманентних закономірностей розвитку національної літератури. Вперше визначено й теоретично обґрунтовано елементи індивідуально-авторських художніх моделей (типи персонажів, просторові константи тощо), які виявляють стійку гендерну семантику і формують гендерний дискурс сучасної української романістики. Уточнено теоретичне поняття художньої моделі. З'ясовано провідні жанрово-стильові особливості української великої прози початку ХХІ століття. Набуло подальшого розвитку вивчення сучасної української літератури з позицій гендерної та постколоніальної теорії.

Теоретичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні та апробації на конкретному літературному матеріалі поняття гендерної художньої моделі; визначенні кореляції принципів художнього моделювання і жанрово-стильової своєрідності творів сучасної української романістики. Результати дослідження можуть бути застосовані для подальшого наукового осмислення закономірностей розвитку літературного процесу межі ХХ – ХХІ століть; стати підґрунтям для теоретичних узагальнень у царині жанрології.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані під час викладання навчальних курсів з теорії та історії літератури, спецкурсів, присвячених проблемам українського письменства кінця ХХ – початку ХХІ століття; написання підручників, посібників, монографій; для подальшого вивчення жанрово-стильових аспектів української великої прози, гендерної та постколоніальної літературознавчої проблематики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 1 від 30 серпня 2018 року).

Ключові положення дисертації викладено в публікаціях у періодичних вітчизняних та іноземних виданнях, оприлюднено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна; 10 – 11 листопада 2016 р.); Міжнародному філологічному семінарі «Теоретичні і методологічні проблеми літературознавства» (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; 20 грудня 2016 р.); VIII щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київський університет імені Бориса Грінченка; 7 – 8 квітня 2017 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львівський національний університет імені Івана Франка; 27 – 28 квітня 2017 р.); II міжнародній науковій конференції «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили; 21 – 22 квітня 2017 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили; 28 квітня 2017 р.); XIII міжнародній науковій конференції «Великі теми культури у слов'янських літературах. Танатос» (Вроцлавський університет; 11 – 12 травня 2017 р.); X Міжнародних Чичерінських читаннях: Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст. (Львівський національний університет імені Івана Франка; 12 – 13 жовтня 2017 р.); IX щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київський університет імені Бориса Грінченка; 6 – 7 квітня 2018 р.); II Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Філологія початку XXI сторіччя: традиції та новаторство» (Інститут

філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; 24 – 25 квітня 2018 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Філологія і лінгвістика в добу цифрових технологій» (Society of Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe; Будапешт, 31 березня 2018 р.); Міжнародному науковому симпозиумі «Діалог славістів на початку XXI ст. (VII)» (Університет Бабеш-Бойяї, Клуж, Румунія; 17 – 19 травня 2018 р.).

Публікації. Основні результати дослідження викладено у монографії та 22 одноосібних публікаціях автора, з них 17 – у провідних фахових виданнях України, 5 публікації – в іноземних.

Обсяг та структура дослідження визначаються його метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів (тринадцяти підрозділів), висновків та списку використаних джерел (425 позицій). Загальний обсяг роботи – 464 сторінки, з яких 421 становить основний текст.

РОЗДІЛ I

Теоретико-методологічні параметри гендерної художньої моделі

1.1 Теоретико-літературна дефініція «художня модель»

Проблема художнього моделювання мусить стати предметом комплексного поліметодологічного дослідження, з огляду на складність і розмаїття сучасної художньої практики, враховуючи різноспрямованість новітніх теоретичних досліджень, а також природу виникнення й побутування літературного твору, що завжди постає як художня іманентність, але і як продукт певної епохи, тісно пов'язаний з суспільно-культурним контекстом.

Розуміння літературного твору як моделі дійсності, що реалізується в процесі комунікації, лежить в основі структуралістсько-семіотичних літературознавчих концепцій. Застосування понять «модель» і «моделювання» в літературознавстві починається «з розвитком методології структурального аналізу [...]. Загальнонауковий метод побудови абстрактної моделі досліджуваного об'єкта міг бути перенесений у літературознавство тільки після аналогічної методологічної екстраполяції в галузі лінгвістики, «після Соссюра» (Ю. Лотман)» [15, с. 3].

Розглядаючи художній твір як певну модель дійсності, Ю. Лотман відштовхується від розуміння мистецтва як вторинної моделювальної системи, однієї з систем, базованих на природній мові, що виступає їх основою і прообразом. Особливого значення набуває заувага науковця про те, що модель «не просто замінює певний денотат, а корисно замінює його в процесі пізнання або впорядкування об'єкта» [271, с. 388] (Н. Астрахан відзначає, що, порівняно з поняттям «художній твір», яке акцентує сам процес творення, породження художньої реальності, поняття «модель» «звернене до пізнавальних можливостей мистецтва» [15, с. 98]). Важливою характеристикою моделі у її відношенні до об'єкта, який вона прагне «замінити» (а у випадку художньої моделі таким об'єктом постає онтологічна дійсність у її конкретно-чуттєвій даності), є цілісність. Далі спробуємо продемонструвати й зіставити різні

науково-методологічні погляди на літературний твір як цілість, поки ж обмежимося заувагою про очевидну взаємопов'язаність і взаємозумовленість усіх складових елементів літературного твору (художнього тексту), кожен з яких є значущим, що дозволяє говорити про функціонування системного поєднання таких елементів як цілісного знаку.

Творення цілісної картини дійсності, яке, власне, й відрізняє художнє мислення від наукового, орієнтованого на аналіз, понятійність, однозначність, дає можливість говорити про *моделювання* в художньому творі естетично й емоційно освоєного художнього світу, передусім за допомогою мовних засобів. Анатолій Ткаченко зауважує, що стосовно літературного твору неправомірно вести мову про «змалювання» чи «зображення» життя, що передбачає «вузькоміметичний підхід до *мистецтва слова*» (курсив А.Ткаченка) [358, с. 87]. Традиційне зіставлення науки і мистецтва, у нашому випадку літератури, передбачає протиставлення понятійного, категоріального, і образного мислення.

Відповідно, фундаментальні відмінності існують і між науковою та художньою моделлю. Наукова модель завжди потребує певних інструкцій, коментарів, додаткових описів, винесених за її межі, покликаних забезпечити максимально ефективне використання моделі [15, с. 11]. Художня модель містить ці механізми актуалізації в самій своїй структурі, що дозволяє тим чи іншим чином регламентувати її сприйняття реципієнтом, залучаючи до процесу інтерпретації його естетичний та духовний досвід. Ю. Лотман зіставляє художнє моделювання з моделюванням у науці й грі, чітко розмежовуючи всі ці сфери людської діяльності. Так, науковець «створює модель на основі гіпотези, художник – гіпотезу на основі моделі» [271, с. 388]. Наукове моделювання орієнтоване на опис і пізнання окремого явища дійсності, художня ж модель завжди прагне до творення цілісної картини світу, організованої відповідно до індивідуально-авторських інтенцій, жанрово-стильових та світоглядних домінант певної культурно-історичної епохи. Незважаючи на генетичну спорідненість мистецтва і гри, неодноразово

акцентовану багатьма дослідниками, зокрема в праці Йогана Гейзінги «Ното Ludens» ([102]), фундаментальні відмінності існують і між цими видами людської діяльності: «Гра є оволодінням вмінням, тренування в умовній ситуації, мистецтво – оволодіння світом (моделювання світу) – в умовній ситуації. Гра – “неначе діяльність”, а мистецтво – “неначе життя”...» [271, с. 398]. Таким чином, і від наукової, і від ігрової моделі модель художню відрізняє її універсальність, прагнення до творення окремої естетично-чуттєвої реальності. «Визначальною ознакою художньої моделі є подолання суперечності між об’єктами, які створюються штучно, та органічними об’єктами, що характеризуються самодостатнім існуванням» [15, с. 11]. Такий характер художньої моделі зумовлює її емоційний вплив на реципієнта, етичну та гносеологічну цінність. Очевидно, що теза про подолання розриву між художньо змодельованими і чуттєво даними об’єктами потребує коментаря. Результатом онтологічного мислення, в якому розкривається індивідуальність людини, є певна картина світу. У художньому творі ця картина втілюється в систему емоційно та естетично маркованих образів, орієнтованих на чуттєве сприйняття [15, с. 15].

Очевидно, що поняття художнього образу, попри свою універсальність та майже аксіоматичний вжиток у теоретико-літературних працях, не має єдиного визначення і потребує певної конкретизації. Ігор Качуровський пропонує практичне й максимально наближене до потреб літературознавчого аналізу трактування художнього образу. Науковець вважає, що виклад у літературному творі може бути образним або понятійним. Понятійний виклад передбачає прямий слововжиток і означається, вслід за Борисом Ярхо, вчителем І. Качуровського, терміном «іконічна порожнеча». Художні образи трактуються дослідником як «ті значення слів, котрі викликають уявлення про певні відчуття». Цей ефект означається І. Качуровським за допомогою місткого діалектного слова «змисл», свого часу вжитого у тому самому значенні І. Франком у трактаті «Із секретів поетичної творчості» [204, с. 8–9].

Найзагальніша дефініція «образ», якою послуговуємося й ми в цьому дослідженні, у літературознавстві зазвичай застосовується у двох значеннях – широкому і вузькому. У широкому значенні образом називають особливу форму осягнення дійсності, на відміну від тих способів її репрезентації й осмислення, які характерні для наукової й буденної свідомості. У вузькому розумінні образ становить «специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема» [101, с. 96]. Універсальність дефініції «образ» у мистецтвознавстві зумовлена тим, що будь-який елемент художнього твору в його структурі включається до складних естетичних взаємозв'язків, а отже, також є образним.

Своєрідне дослідження «механізму» породження художніх образів здійснює Н. Астрахан, розглядаючи літературний твір як модель семіозису і спираючись при цьому на праці Абрама Соломоніка. Останній виділяє п'ять типів знакових систем, досліджуючи їх у діакронії, в рухові до поступового ускладнення й формального віддалення від онтологічних референтів (природні, знакові, образні, мовні, системи запису, математичні коди). Базисними знаками цих систем постають, відповідно, природні знаки, образи, слова, ієрогліфи, символи. Літературі, мистецтву, базисним знаком якого є слово, належить особливе місце серед інших мистецтв: «Літературний твір є складною конфігурацією та функціонуванням знаків різного гатунку, знаків, що виступають як базисні для різноманітних знакових систем, приведених до одного знаменника словом....» [15, с. 160]. У літературному творі онтологічне буття людини постає естетично освоєним, тобто специфічні знаки художнього світу співвідносяться зі знаками природними, невід'ємними від своїх референтів, однак таке співвідношення опосередковане словом як матеріальним носієм образності. Поділ літератури на роди, оперуючи категоріями переживання (лірика), події (епос), дії (драма), на думку Н. Астрахан, корелює з онтологічним буттям людини. Опосередковане словесне втілення в структурі літературного твору здобуває також часопросторова параметризація, властива людському буттю. Єдність часу і

простору, виражена М. Бахтінім у терміні «хронотоп», може бути потрактована як постійне перебування людини в часі, що у вимірі простору виражається через поступове розширення останнього. Керуючись цими міркуваннями, Н. Астрахан означає фабулу епічного твору як словесно відображену систему природних знаків, «що свідчать про динаміку змін часопросторових позицій суб'єкта чи суб'єктів» [15, с. 160]. «Зауважимо, – продовжує дослідниця, – що література як мистецтво слова апелює не безпосередньо до дійсності, а до природних знаків, до тієї частини дійсності, яка вже включена в процеси семіозису...» [15, с. 160–161]. Образ, базисний знак другої за часом виникнення і рівнем віддаленості від референта системи, репрезентує референт за принципом ізоморфізму (часткової подібності). За А. Соломоніком, саме ці знаки формують парадигму більшості мистецтв – від архітектури до танцю. Словесний образ як специфічна одиниця творення художнього світу в літературі апелює до певних відчуттів («пам'яті відчуттів», за концепцією І. Франка), розширюючи виражальні й пізнавальні можливості слова. «Залежність від слова наче долається на цьому рівні знаковості літературного твору» [15, с. 161]. Далі Н. Астрахан апелює до міркувань Ю. Лотмана, згідно з якими вторинний знак, що виникає з системного поєднання знаків природної мови, уявляється як утворення значно вищого рівня умовності, адже система мовних знаків, незважаючи на їх конвенціональність, поділяється значною спільнотою, а отже, перестає сприйматися як умовна порівняно з іншими знаковими системами. Вторинний знак, що постає в художньому творі, «наділений властивостями іконічних знаків» [270, с. 66], співвідноситься Ю. Лотманом з «“образом” традиційної теорії літератури» [270, с. 66]. Н. Астрахан послідовно звертається і до інших типів знакових систем, описаних А. Соломоніком (мовних, систем запису, математичних кодів), проектуючи їх специфіку на художній текст (літературний твір). Так, спираючись на тезу про художню мову як вторинну моделювальну систему, дослідниця зауважує, що аналогія між природною і художньою мовою, послідовно обстоювана представниками структурально-

семіотичного підходу, дала їм підстави для визначення основних рівнів художнього тексту: фонетичного, лексичного, морфологічного, синтаксичного, стилістичного. Художній текст проявляє себе як система запису (наступна за часом виникнення та віддаленістю від референта знакова система) через своє існування у вигляді організованих словесних мас. Цей аспект художнього тексту пов'язаний із самим процесом текстуалізації, що в загальноісторичному вимірі означає перехід до письмової фіксації літературних творів як завершального етапу їх творення (записи фольклорних зразків, гомерівських поем тощо), а в художній практиці окремого автора – різні текстуальні варіанти (редакції) твору як етапи його еволюції. Нарешті, систему математичних кодів дослідниця пов'язує зі здобутками новітнього літературознавства, передусім «семіотики літератури», що, на думку Ю. Крістевої, мала б застосувати знакові системи математики та метаматематики як ізоморфні організації поетичної мови. Розгорнуте тлумачення літературного твору як моделі семіозису підводить до кількох важливих теоретичних аспектів, що, очевидно, міють бути враховані під час розгляду художніх моделей, репрезентованих сучасною українською романістикою: оцінки здобутків структурно-семіотичного підходу до вивчення художнього тексту та альтернативних теоретико-літературних методологій, зокрема постструктуралізму; конкретизації співвідношення понять *художній текст – літературний твір*; виявлення статичних і динамічних складових художньої структури сучасного роману, які забезпечують його варіативність і водночас – жанрову «впізнаваність». Усі ці аспекти докладніше будуть розглянуті в подальшому викладі, зараз же варто стисло окреслити основні характеристики літературного твору як цілісної моделі дійсності.

Отже, літературний твір становить «єдиний, такий, що динамічно розвивається, і разом з тим внутрішньо завершений світ» [106, с. 70]. У ньому специфічну параметризацію здобувають часові та просторові виміри, розбудовується система персонажів, всередині якої виникають так звані «сюжетні зв'язки» [204, с. 19–26], актуалізуються певні глибинні ментальні

уявлення, втілюючись у конкретну образно-чуттєву форму. Матеріальною даністю існування літературного твору є художній текст.

Згідно з визначенням М. Бахтіна, текст – це «первинна даність [...] усього гуманітарно-філологічного мислення... Текст є тією безпосередньою дійсністю, дійсністю думки й переживання, з яких тільки й можуть виходити ці дисципліни і це мислення. Де немає тексту, там немає і об'єкту для дослідження й мислення» [32, с. 306]. Погляд на художній текст як «складно побудований смисл» [270, с. 24] логічно акцентує увагу на смисловому характері всіх його елементів, що реалізують своє семантичне навантаження у взаємозв'язках одне з одним і всією структурою тексту в цілому. Відповідно, ідейний зміст твору реалізується і може бути прочитаний тільки в цілісній текстовій структурі, яка «завжди є моделлю» [264, с. 13]. Мова, постаючи «будівельним матеріалом» будь-якого тексту, в тексті художньому набуває особливих естетичних і комунікативних властивостей, стає не тільки засобом зображення й вираження, але й об'єктом саморефлексії, в процесі якої відновлюються й увиразнюються первинні образні змісти мовних одиниць, виникають асоціативні зв'язки, покликані, як і в первинному міфологічному мисленні, відтворити цілісність світу. Саме це дозволило М. Бахтіну висловити таке твердження: «Література не просто використання мови, а її художнє пізнання... образ мови, художнє самоусвідомлення мови» [36, с. 287].

Художній текст як фізична «даність» існування літературного твору і передумова будь-якого його аналізу, має певну зовнішню організацію (архітектоніку), що «відображує задум автора і керує читацьким сприйняттям, виділяє найбільш значущі змісти тексту» [306, с. 8]; наділений певними жанровими характеристиками, які зумовлюють як його структурні особливості, логіку композиційного розгортання, читацькі очікування. Наприклад, жанрове позиціонування художнього твору як роману традиційно передбачає значний текстовий обсяг, чітку структурованість (наявність розділів, частин, дискретних текстових фрагментів) і формує визначене коло читацьких очікувань (велика кількість персонажів, представлених у розвитку; значний

часовий проміжок, який мають охоплювати події, тощо). Відповідно, і будь-який аналіз художнього тексту, що має на меті виявлення своєрідності змодельованого автором художнього світу, повинен керуватися певними принципами, зумовленими фундаментальними закономірностями буття літератури. Пропонуючи схему філологічного аналізу, що враховувала б усі значущі рівні художнього тексту (твору), Наталія Ніколіна акцентує на провідних умовах, які мають бути дотримані в ході такого аналізу, сформульованих ще в 1924 році А. Скафтимовим: «повнота перегляду всіх одиниць, що складають твір»; «неприпустимість будь-яких відступів за межі текстуальної даності»; «зосередженість аналізу на точці функціонального сходження значущості всіх елементів» [343, с. 23]. Остання умова видається дослідниці особливо важливою, оскільки саме вона й дозволяє представити художній світ літературного твору в його цілісності й належним чином описати художні принципи, що забезпечують цю цілісність. На основі виділення таких «точок функціонального сходження значущості» Н. Ніколіна формує схему (модель) філологічного аналізу, що дозволяє зосередити увагу на певних сутнісних характеристиках художнього твору, які визначають його самотність. Такий аналіз передбачає: «1) визначення жанру твору; 2) характеристику архітектоніки тексту і виділення в його структурі наскрізних повторів; 3) розгляд структури повісткування; 4) аналіз просторово-часової організації твору; 5) розгляд системи образів тексту; 6) виявлення елементів інтертексту, що визначають зв'язок твору, який розглядається, з іншими творами [...]; 7) узагальнюючу характеристику ідейно-естетичного змісту тексту» [306, с. 9].

На необхідності виявлення точок взаємодії структурних складових художнього тексту (літературного твору) наголошує і А.Ткаченко, розглядаючи літературний твір як функціональну рухому систему зв'язків, «де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема» [358, с. 142]. Узагальнюючи сучасні підходи до вивчення

художнього тексту, дослідник зауважує, що всі вони зводяться до відносно автономного аналізу певних його рівнів «стосовно якихось модельованих бінарних опозицій». (Тут і далі курсив А.Ткаченка). Розглядаються, наприклад, рівні *ідеологічно-ціннісний, просторово-часовий, мовний; опозиції автор / герой, їх ціннісний контекст, співвідношення кутів зору, діалогічність...*» [358, с. 140]. При цьому науковець зауважує, що новітні підходи до вивчення літературного тексту, оперуючи новим категоріальним апаратом, все-таки мають у своїй основі інструментарій класичної поетики і звертаються до того ж кола проблем, а вихідні позиції різних літературознавчих шкіл взаємодоповнюються, що дозволяє глибше й повніше досягнути досліджувані явища. Зокрема, А.Ткаченко звертає увагу на те, що принципова відмова прихильників семіологічного підходу від поняття «художній образ» і заміна його такими дефініціями, як «знак», «код», «символ», не змінює суті досліджуваних явищ [358, с. 40]. Очевидно, і це твердження свідчить на користь комплексної методології вивчення художньої картини світу, змодельованої в літературному творі.

Принципово важливою для продуктивного наукового розгляду художніх моделей дійсності, репрезентованих сучасним романом, є конкретизація понять «художній текст» – «літературний твір». Їх розмежування, очевидно, логічно проводити через протиставлення таких категорій, як *статика – динаміка, аналіз – інтерпретація*. Ці дихотомії стають особливо очевидними при зіставленні провідних теоретичних положень найбільш авторитетних наукових напрямів ХХ ст. Так, структурно-семіотичний підхід зосереджує увагу на понятті «структура», що, як зауважує Ю. Лотман, має більш абстрактно-умоглядний характер порівняно з конкретним художнім текстом. Сам Ю. Лотман здійснює перехід від вивчення закономірностей функціонування структури тексту до спостережень над динамікою буття літературного твору, яке можливе тільки в акті комунікації. Розглядаючи художній текст як «втілений у предметах фізичної реальності сигнал, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої», Вадим Руднев надає особливого значення такій

його властивості, акцентованій прибічниками феноменологічного підходу, як інтенційність [338, с. 9]. Коментуючи цю точку зору, Н. Астрахан зауважує, що «функціонування тексту, його залучення до реальності через дію творчої та співтворчої свідомості породжує феномен літературного твору» [15, с. 152]. Отже, художня модель дійсності, представлена літературним твором, не є певною статичною даністю. Під час прочитання (у найширшому розумінні) літературного твору актуалізуються одні змісти й опускаються інші, первинне «ядро» художньої структури може зміщуватися на периферію і, навпаки, вторинні сенси – здобувати провідне значення. Це, відповідно, зумовлює й методологічну складність теоретичного осягнення літературного твору (художнього тексту), що дає підстави для застосування різних наукових підходів, кожен з яких увиразнює певний аспект художнього цілого. Очевидно, що комплексне вивчення сучасної романістики з погляду особливостей художнього моделювання самобутніх індивідуально-авторських картин дійсності потребує стислого огляду розвитку теоретико-літературної думки другої половини ХХ ст., принаймні тих ключових положень, що дозволяють сформулювати комплексний погляд на літературний твір (художній текст), де складно поєднується художня мова певної епохи і неповторний світогляд творчої індивідуальності; закони жанру, що забезпечують відтворюваність його структурної матриці, і трансформації, які засвідчують зміну естетичних парадигм.

На початку розділу зазначалося, що саме застосування поняття моделі в літературознавстві стає можливим у зв'язку з розвитком структурно-семіотичних досліджень. В основі структуралістського підходу до художнього тексту, як відомо, лежить постулат про мовний характер людської свідомості й погляд на мову як первинну моделювальну систему, що є основою для інших, вторинних, моделювальних систем, у тому числі й для мистецтва [270, с. 22].

Структурна лінгвістика Ф. де Соссюра, базована на опозиціях *фонема / звук, мова / мовлення, синхронія / діахронія*, поклала початок ґрунтовній переорієнтації гуманітарної парадигми. Роберт Вейман зауважує, що

Ф. де Соссюр започатковує синхронічне вивчення мови поряд з історичним, яке було до цього панівним у літературознавстві [88, с. 405]. Ці методологічні інтенції, на думку критиків структуралізму, в подальшому призводять до антиісторизму й відриву літературної теорії від реальності суспільно-культурного буття художнього твору.

Основні положення теорії Ф. де Соссюра дозволяють Ролану Барту провести фундаментальну для його наукової концепції аналогію між реченням і оповідним текстом, який, однак, не зводиться до суми речень («будь-яке оповідання – це велике речення, а оповідне речення – це в певному сенсі намітка невеликого оповідання» [21, с. 200]. Панмовний характер наукового мислення, який пізніше стає визначальним і для постструктуралізму, проявляється, зокрема, і в бартівському переформулюванні тези Ф. де Соссюра про те, що лінгвістика є частиною семіології. Р. Барт стверджує, що сама семіологія є частиною лінгвістики [25, с. 249], і, по суті, відмовляється від погляду на мову як будівельний матеріал, що тільки формує художній текст, організований за власними законами. На його думку, «мова всюди супроводжує дискурс» [21, с. 200], виявляючи в художньому тексті закономірності своєї організації.

Дозволимо собі коротко зупинитися на бартівській концепції художнього тексту з метою виявлення найбільш продуктивних аспектів, які дозволять визначити точки перетину з іншими літературознавчими методологіями, ефективні для вивчення сучасної романістики. Р. Барт виділяє в оповідному творі три рівні наукового опису: 1) рівень *функцій* (категорія «функція» вживається тут в тому самому значенні, що і у Проппа та Бремона); 2) рівень «дій» (суголосний розумінню персонажів як *актантів*, запропонованому Греймасом); 3) рівень повіствування (збігається з рівнем оповідного дискурсу у Тодорова) [21, с. 203]. Базовою категорією в теоретичній системі Р. Барта постає функція: як зауважує науковець, «нічого, крім функцій, в оповідному тексті бути не може» [21, с. 203], оскільки, хоч і неоднаковою мірою, у ньому значуще все. Саме уявлення про функціональну природу художнього тексту

покладено в основу принципу виділення первинних оповідних одиниць, яке ставить собі за мету Р. Барт. При цьому він наголошує, що ці первинні одиниці не тотожні «традиційним частинам оповідного дискурсу» (діям, сценам, абзацам тощо), як не тотожні вони й одиницям лінгвістичним [21, с. 205]. Р. Барт виділяє серед функцій оповідного тексту два великі класи – дистрибутивні й інтегративні. Одиниці першого класу пов'язані між собою відношеннями послідовності. Елементарним прикладом таких відношень є послідовність подій у творі або ж зв'язок між певними художніми елементами, функціональне навантаження яких буде розкрито в ході подальшого розгортання фабули. Інтегративні одиниці, які Р. Барт називає «індексами», мають іншу природу: кожна з таких одиниць містить посилання не на наступну одиницю, а на певне уявлення, що розкриває сюжетний зміст твору (індивідуальні риси персонажів, загальна атмосфера, в якій розгортаються події, тощо) [21, с. 207]. Щоб уповні осягнути смислове навантаження того чи іншого індексу, потрібно перейти на вищий рівень – рівень дій чи повіствування. Зв'язки між одиницями першого класу Р. Барт кваліфікує як метонімічні, другого – як метафоричні. Визначивши таким чином основні класи функціональних одиниць оповідного тексту, Р. Барт переходить до більш докладної їх класифікації. Кожен із названих класів, у свою чергу, поділяється на дві групи. Серед дистрибутивних функцій науковець виділяє кардинальні (або ядерні) і функції-каталізатори. Перші відповідають певним вузловим моментам розгортання подієвої канви твору («коли відповідний вчинок відкриває (підтримує чи закриває) певну альтернативну можливість, що має значення для подальшого ходу дії» [21, с. 208]). Функції-каталізатори виконують допоміжну роль, виявляючи «ослаблену» функціональність. Вони так чи інакше корелюють з «ядром» (вузловим моментом розгортання текстової структури), сигналізуючи про безперервність дії, уповільнюючи чи, навпаки, пришвидшуючи її тощо. Як приклад Р. Барт наводить епізод з роману про Джеймса Бонда, в якому, піднімаючи трубку телефона (вузловий момент), герой виконує ще низку другорядних дій (функції-каталізатори). Одиниці

другого, інтегративного, класу здобувають свої кореляти тільки на вищих рівнях – персонажів чи повісткування – і становлять, таким чином, перші компоненти параметричних відношень. Другий, імпліцитний, компонент для кожного з них «відзначається недискретністю й екстенсивністю по відношенню до певного епізоду, персонажа чи навіть твору в цілому» [21, с. 209]. Однак і в цьому класі одиниць Р. Барт розмежовує власне індекси, які допомагають розкрити певні сутнісні характеристики модельованого в оповідному тексті художнього світу (характер персонажа, загальну атмосферу дії тощо), й інформативні індекси (інформанти), що «дозволяють ідентифікувати людей і події в часі й просторі» [21, с. 210]. Якщо індекси вимагають дешифрування, а отже, і аналітичних зусиль з боку реципієнта (мають імпліцитний характер), то інформанти цілком однозначно вказують на певні обставини (виявляють експліцитну природу). Їх текстову роль можна порівняти з роллю каталізаторів; їх функціональність також ослаблена, проте саме вони створюють ілюзію дійсності змальованих подій [21, с. 210]. Системні зв'язки в оповідному тексті представлені Р. Бартом як певна функціональна ієрархія: індекси й інформанти вільно поєднуються між собою; каталізатори виявляють залежність від кардинальних функцій; між кардинальними функціями існують відношення солідарності – саме вони формують той фундаментальний рівень тексту, який робить можливим існування всіх інших зв'язків і, відповідно, породження смислу. Навіть стислий опис системи функціональних зв'язків, які становлять не просто каркас, а сам спосіб існування художнього тексту, робить очевидним граматичний (мовний) характер такого розуміння закономірностей існування літературного твору. У подальшому належну увагу буде приділено критичному огляду бартівської теорії, який дозволяє виявити певні методологічні моменти, продуктивні для нашого дослідження. Зараз вважаємо за доцільне зупинитися на кількох важливих аспектах цієї теорії, які дають можливість сформулювати «стереоскопічний», цілісний погляд на певні фундаментальні категорії літературознавства (часові виміри художнього світу, персонаж, автор).

Розглядаючи структуру оповідного тексту як поєднання часової послідовності й причиново-наслідкових подій, Р. Барт зауважує, що, очевидно, «за хронологічним розгортанням сюжету» має приховуватися «певна ахронна логіка його побудови» [21, с. 211]. В. Проппу (праці якого, про що вже було сказано, мали особливе значення для становлення структуралізму) хронологічна послідовність подій уявлялася алгоритмом величезної значущості, тому він вважав самоочевидним його вкорінення у часопросторовому континуумі. На противагу міркуванням В. Проппа, К. Леві-Строс говорить про розчинення сюжетної хронології в «матричній структурі» тексту. Сам Р. Барт вважає хронологічне розгортання сюжету ілюзією і стверджує, що «оповідний час має бути виведений з оповідної логіки» [21, с. 212]. Художнє моделювання в цьому випадку також підпорядковується мовній логіці: якщо в мові час існує тільки як система дієслівних часів, то «з точки зору повіствування», уявлення про час в оповідному тексті набуває суто функціонального характеру, інакше кажучи, час постає тільки як елемент семіотичної системи [21, с. 212]. Очевидно, що послідовність подій, виходячи з цих міркувань, не може відігравати фундаментальну роль в організації структури художнього тексту, а отже, і в моделюванні його художнього світу. Структура тексту формується внаслідок дії цілої системи інтеграційних зв'язків. Якщо основою оповідної текстової структури є рівноправні зв'язки між функціями, то вищі рівні організації текстового цілого пов'язані з цими послідовностями відношеннями ієрархії. Рівень функцій, «що становить основу оповідної синтагми», за Р. Бартом, має вивершуватися «рівнем вищого порядку, звідки одиниці першого рівня систематично черпають свій смисл» [21, с. 216]. Цей вищий рівень науковець називає «рівнем Дій» і надає особливу увагу мотивації такого визначення. Хоча цей рівень передбачає опис персонажів, на перший план, як і загалом у всій структуралістській теорії, виходить функціональний бік літературознавчих категорій. Структуралістський аналіз, по суті, виводить за свої межі психологічну характеристику персонажів. Р. Барт наголошує на глибоких традиціях такої

трактовки персонажів, звертаючись, зокрема, до Аристотеля, який відводив їм другорядну роль порівняно з сюжетною дією. В. Пропп, до теоретичних поглядів якого неодноразово апелює Р. Барт, не відмовляється від категорії персонажа, однак в основу її трактування також кладе не психологічні характеристики, а дії. Сам Р. Барт мотивує такий підхід тим, що коло дій персонажа обмежене, відносно стійке і піддається класифікації.

Третім, найвищим, рівнем організації оповідної структури тексту є рівень Повісткування, на якому актуалізуються проблеми автора і реципієнта. Цінним спостереженням Р. Барта є природа «знаків» адресата і адресанта тексту як мовленнєвого акту і способи їх оприявлення в тексті. Науковець зауважує, що, на перший погляд, позиція адресанта (автора) є більш вираженою, однак глибший аналіз дозволяє переконатися в тому, що «знаки» реципієнта просто є складнішими. Вони пов'язані передусім з тим обсягом інформації, який наратор повідомляє в ході своєї оповіді (щоразу, коли він знайомить адресата з тим, що відоме йому самому, перед нами виникає «знак» реципієнта). Намагаючись описати дві основні позатекстові інстанції – автора і читача, що, однак, безпосередньо впливають на процес функціонування тексту як комунікативного акту, Р. Барт виділяє три історично сформовані підходи до розуміння постаті відправника оповідного тексту: 1) реальний біографічний автор, наділений всією повнотою індивідуальних характеристик, що творить художній текст як зовнішній по відношенню до свого «я» об'єкт; 2) «всезнаючий» автор, який посідає позицію *над* модельованим художнім світом, іманентний своїм персонажам, оскільки знає про них усе, і водночас відсторонений від них; 3) найновіший підхід, відповідно до якого оповідач делегує своїм персонажам право безпосередньо повідомляти те, що відомо їм [21, с. 222]. Відзначаючи вразливість кожного з цих поглядів, Р. Барт зауважує, що і оповідач, і персонажі є «паперовими істотами», оскільки ототожнення фізичного автора з оповідачем неможливе, а оповідний рівень тексту, за аналогією до мови, утворюється двома системами знаків – особовими й неособовими [21, с. 222]. Суттєвою є заувага Р. Барта стосовно того, що

особові й неособові системи викладу не обов'язково збігаються з викладом від першої і від третьої особи – в цьому випадку визначальною є позиція суб'єкта викладу, яка може реалізовуватися через різні граматичні форми. Однак, попри відзначену нетотожність фізичного автора і оповідача (перший як такий опиняється за межами літературознавчого аналізу, оскільки він не збігається з актом мовлення, що розгортається в художньому тексті), оповідач як основна інстанція формування викладу надзвичайно важливий у текстовій системі. Саме він робить відчутним рівень повісткування, а отже, й інтеграцію в ньому одиниць нижчих рівнів. Як зазначає Цветан Тодоров, саме оповідач формує ті інтенції, на основі яких реципієнт виносить певні судження й оцінки стосовно думок та психології персонажів; він обирає форму викладу (оповідь чи розповідь), порядок розгортання сюжету тощо [362, с. 75]. Р. Барт наголошує на особливій іманентності оповідного тексту, зауважуючи, що рівень повісткування є останнім з доступних для аналізу. По відношенню до сюжетного змісту й формальних чинників тексту цей рівень є трансцендентним, саме він інтегрує значення нижчих одиниць. Отже, механізм внутрішньої організації й смислопородження в оповідному творі аналогічний тому, який діє у природній мові, тобто є продуктом взаємодії двох процесів – сегментації (членування) та інтеграції.

Безумовно, за всієї своєї методологічної стрункості, структуралістська теорія художнього тексту виявляє чимало вразливих місць, неодноразово відзначених її критиками, зокрема й у теоретичних викладках постструктуралізму як специфічної форми самокритики цього наукового напрямку. Так, Роберт Вейман акцентував увагу на антиісторичному характері структуралізму. Як зазначає науковець, започатковане Ф. де Соссюром синхронічне вивчення мови виливається згодом в реакцію проти історизму в науці й дедалі більше абстрагування від позамовної дійсності. Історичному мисленню протирічить саме поняття функції, так само як «парадигматичне мислення» протистоїть мисленню «символічному». Останнє Р. Вейман трактує як таке, що характеризує зв'язок між означником і означуваним в естетичному

знакові; парадигматичні й синтагматичні зв'язки натомість становлять іманентні властивості системи, відношення між конкретним знаком і певною сукупністю знаків того самого типу [88, с. 409]. Далі науковець зауважує цілком у дусі «марксистського літературознавства», що структуралістська методологія може виявитися досить продуктивною «для інтерпретації художнього відображення дійсності в літературних творах як набору моделей», однак необхідно, щоб ця методологія не відривалася «від життєвого досвіду автора і читача», соціально-історичного змісту літературного процесу [88, с. 409]. Незважаючи на ряд відверто політичних закидів про те, що структуралізм цілком відповідає духу буржуазного суспільства, а саме коло ідей, які лягли в його основу, виникло внаслідок кризи історичного світогляду й відриву науки від дійсності [88, с. 409], певні критичні зауваги Р. Веймана видаються цілком слушними з огляду на необхідність комплексного підходу до вивчення художніх моделей сучасної романістики, заявлену на початку цього розділу. Так, цінним видається міркування про те, що, досліджуючи художній текст як систему, не слід абстрагуватися від фундаментальних відмінностей, які існують між структурами природної мови і структурами в мистецтві. На думку Р. Веймана, ці відмінності слід увиразнювати, оскільки художні твори становлять системи взаємодії специфічних елементів, еквівалентні, але не тотожні мовним [88, с. 417–418].

Отже, історичний, процесуальний аспект існування літературного твору (власне, сам літературний твір як такий, якщо розуміти його як динамічну екзистенцію художнього тексту) опиняється поза увагою структуралістів. Художній текст, таким чином, становить конкретну реалізацію структури, що є онтологічною даністю. Однобокість такого трактування літературних явищ усвідомлювалася й самими структуралістами, які згодом переходять на позиції постструктуралізму. Однак певна динаміка у підходах до аналізу художнього тексту спостерігається вже в межах структуралістської теорії. Ю. Лотман, залишаючись на засадах структурно-семіотичної методології, зосереджується на динамічних аспектах існування художнього тексту (літературного твору),

прагне до виявлення тих фундаментальних відмінностей, які існують між природною мовою і мовою художньою. На перший план у його теоретичних працях виходить проблема естетичної комунікації. Оперуючи структурно-семіотичним поняттям коду (синтетичного коду автора і аналітичного коду читача), науковець пояснює динаміку розгортання смислів у літературному творі. Так, механізм рецепції художнього тексту передбачає творення читацького коду, що допоміг би дешифрувати закладені в тексті змісти, однак цей код може далеко не в усьому збігатися з авторським, внаслідок чого посилюється увага до периферійних, менш значущих елементів структури, виникає низка нових інтерпретацій, відбувається «прирошення» смислу. Ці складні процеси, зауважує Ю. Лотман, є виявами «такого складного й до цієї пори ще мало вивченого явища, як здатність художнього тексту накопичувати інформацію» [270, с. 37].

Послідовна критика структуралізму в контексті тотальної недовіри до позитивістського знання та принципу раціональності розгортається в теоретичних працях постструктуралістів (Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Крістєвої та ін.). Особлива увага цих учених до периферійних явищ культури, ігрового модусу існування літератури і літературознавчого дискурсу, несвідомих маніфестацій людської психіки, що знайшли відображення і в художній практиці постмодернізму, стає виявом негативного пафосу по відношенню до раціоналістичних засад західної науки та суспільного устрою. Мова трактується ними як поле розгортання «владних дискурсів», що заволодівають індустрією масової культури і за її допомогою формують свідомість індивіда, який втрачає, таким чином, здатність до самостійних і неупереджених рефлексій. Постструктуралістська літературознавча критика структуралізму розгортається за чотирма основними напрямками, що відповідають засадничим принципам останнього: 1) структурність; 2) знаковість; 3) комунікативність; 4) ідея цілісності суб'єкта [350, с. 109]. Першим поняття структури піддає критиці Умберто Еко у своїй праці «Відсутня структура. Вступ до семіології» (1968). Вчений порушує питання про статус цього поняття, основоположного для

структуралізму: чи позначає воно певну гносеологічну модель, введена з метою реалізації пізнавальної діяльності людини, чи структура становить онтологічну даність, яка виявляє себе в організації художнього тексту, як і в інших феноменах дійсності. У. Еко зауважує, що принцип структурності діє всюди, де об'єкт пізнання зводиться до моделі, проте висловлює глибокий сумнів щодо універсальності цього принципу в онтологічних вимірах. Універсальність структури, на думку вченого, виявляє свою сконструйованість, а отже, не заперечує й інших принципів пізнання [405, с. 290–298].

Грунтовний критичний огляд поняття структури здійснює у своїх працях Ж. Дерріда. Фактично, він проводить аналогію між уявленням про структуру і західною епістемою. Неодмінною умовою існування структури є наявність центру, певного організуючого начала, «першопричини», що її дошукується західна людина упродовж своєї історії. Центр здобуває у філософських, метафізичних та наукових системах різні означення («існування», «субстанція», «суб'єкт», «Бог», «людина»), однак усі ці імена виявляють свою метафоричну природу, становлячи тільки інваріанти «певної наявності» [160, с. 409]. Ж. Дерріда розкриває уможливленний характер уявлень про «стійке начало», констатуючи їх обмеженість бінарними «системами відмінностей», з яких виходить філософська і наукова думка Заходу. Відмова від уявлень про центр («трансцендентне означуване») робить практично нескінченними комбінаторні можливості знакової гри. Децентрація в поєднанні з панмовною картиною світу, яку постструктуралісти успадковують від структуралізму, приводить до того, що на перший план виходить поняття дискурсу, обґрунтоване в працях А. - Ж. Греймаса і Ж. Курте. В структуралізмі «дискурс інтерпретується як семіотичний процес, що реалізується в різних видах дискурсивних практик» [194, с. 77]. «Дискурсивні практики», термін, широко вживаний постструктуралістами й деконструктивістами, обґрунтований Ж. Деррідою і Ю. Крістевою, тісно пов'язаний з поняттям «історичного несвідомого» й мовною концепцією людської свідомості. Особливого значення набуває він у теоретичних працях Мішеля Фуко, який прагне дослідити

світоглядні конструкти й «коди» (як систему певних приписів і заборон), що виявляють себе через мовну діяльність людини. «Виходячи з концепції мовного характеру мислення, він (М.Фуко – О.Б.) зводить діяльність людей до їх «мовних», тобто дискурсивних практик. Вчений вважає, що кожна наукова дисципліна має свій *дискурс* (тут і далі курсив І. Ільїна – О.Б.), який постає у вигляді специфічної для певної дисципліни «форми знання» – понятійного апарату з тезаурусними взаємозв'язками. Сукупність цих форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи утворює свій рівень «культурного знання», інакше названий Фуко *епістемою*» [194, с. 78]. Епістема знаходить втілення у мовній практиці спільноти певного історичного періоду, утворюючи мовний код – систему правил і заборон, який на несвідомому рівні регламентує життя спільноти. Таким чином, будь-яка система знань реалізує «волю-до-влади», а мова повсякдення перетворюється на інструмент нав'язування «владних дискурсів». Ідея структури, яка має центр, що впорядковує систему і водночас уникає системності, у світлі цих міркувань перетворюється на фікцію, вияв «західної логоцентричної традиції», яка прагне у всьому побачити сенс, виявити першопричину. У підході до тексту це прагнення проявляється як насильницьке «оволодіння» ним, нав'язування йому певного смислу. Результатом такого критичного перепрочитання західної гносеологічної традиції стає особлива увага постструктуралістів, передусім М. Фуко, до маргінальних явищ культури. М. Фуко акцентує увагу на творчості митців на зразок де Сада, Гельдерліна, Ф. Ніцше, які не тільки протистоять несвідомій епістемі свого часу, а й здійснюють її деконструкцію, вихід за межі панівних культурних приписів і заборон. Таким чином, увага постструктуралістів зосереджується на динамічних аспектах існування людської культури. Тут, очевидно, варто провести ще одну паралель з ідеями Ж. Дерріда: дискутуючи з К. Леві-Стросом, науковець зауважує, що абсолютизація ідеї структурності веде до «неможливості пояснити, як виникає нова структура, як здійснюється перехід від однієї структури до іншої» [15, с. 76]. Увага до культурної периферії, що здатна формувати нову традицію і нову системність, натомість

робить можливим вивчення «культури-як-тексту» в її динаміці. Ж. Дерріда висловлює також різке неприйняття сосюрівської знакової теорії, базованої на приматі «слова, що звучить» над писемним словом. Постструктураліст вважає хибним уявлення про природність зв'язку означника і означуваного, яке виникає завдяки асоціації акустичного образу слова з уявленням про об'єкт дійсності.

Підаючи послідовній критиці основні положення структуралістської методології, постструктуралісти конструктивно підходять до наукового доробку М. Бахтіна. Так, Ю. Крістева виявляє в теоретико-методологічних інтенціях вченого чимало продуктивних для постструктуралістського літературознавства положень. Передусім дослідниці імponує прагнення М. Бахтіна поєднати синхронічний і діахронічний підходи до вивчення літературних жанрів, у першу чергу роману. Звертаючись до романної структури, вчений розглядає її як модель світу, знакову систему, що містить у собі і «пам'ять жанру», і ті художні новації, які забезпечують динамізм розвитку цієї літературної форми. Таким чином, «результати синхронічного аналізу підтверджуються результатами аналізу діахронічного» [230, с. 17]. Історичний характер наукового мислення Бахтіна, протиставлений як підкреслено статичній методології структуралістів, так і синхронізму їх попередників, російських формалістів, відповідає динамічним аспектам існування культури та інтертекстуальним зв'язкам тексту, що опиняються в центрі уваги постструктуралістів. Це дозволяє Ю. Крістевій провести низку паралелей між термінологічним апаратом постструктуралізму і понятійною системою М. Бахтіна. Так, *мовлення* в тому значенні, в якому його вживає М. Бахтін, виявляється суголосним постмодерністському *дискурсу*, *поліфонія* – *діалогізму*, а «чуже слово» – *інтертекстуальності*.

Радикальний перегляд методологічних засад літературознавчого теоретизування, ґрунтованого на пріоритетах позитивістського знання, чи не найповніше проявляється у постструктуралістському трактуванні поетики. Як твердить Ю. Крістева, поетика в сучасному літературознавчому дискурсі

руйнується, оскільки все, що важить для цього дискурсу, – це його саморепрезентація, і літературний твір стає тільки приводом для неї. Художній текст постає в концепції дослідниці вже не впорядкованою системою, своєрідність якої визначається взаємозв'язками її структурних елементів, а як простір «читання – письма», де увиразнено процесуальність і творення, і сприйняття тексту.

Як зауважує Н. Астрахан, для постструктуралістського літературознавства характерне «зміщення поняття “художній текст” у площину поняття “літературний твір”» [15, с. 78]. Таке твердження видається слушним з огляду на прагнення постструктуралістів надати місткого понятійного вираження ідеям процесуальності і динамізму, які вони протиставляють структуралістській статиці (маємо на увазі введені теоретиками постструктуралізму до наукового обігу поняття «Текст» (Р. Барт) і «Книга» (Ю. Крістева).

Р. Барт «перевертає» традиційну термінологічну парадигму, відповідно до якої текст постає тільки матеріальним втіленням твору, а твір передбачає динамічне існування тексту, його культурне функціонування. У Р. Барта поняття «Текст» є ширшим за «твір». Науковець зауважує, що будь-які спроби кількісного і взагалі будь-якого реального розмежування твору і Тексту марні; твір не передбачає приналежності до класики, як і Текст не належить авангарду: «...твір є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору (наприклад, у книгозбірні), а Текст – поле методологічних змагань. Твір може вміститися на долоні, Текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі» [22, с. 380]. Твір має знакову природу, зводячись до «певного означуваного», якому «можна надати двох видів значущості: або ми вважаємо його явним, і тоді твір є об'єктом науки про буквальні значення філології, або ж ми вважаємо це означуване потаємним, глибинним, яке потрібно шукати, і тоді твір належить до сфери герменевтики чи до певної інтерпретації (марксистської, психоаналітичної, тематичної тощо)» [22, с. 381]. Якщо твір належить «цивілізації Знака», то «у Тексті

означуване екстраполюється в безмежність майбутнього, Текст ухиляється, він працює у сфері означника» [22, с. 381]. Відповідно, Текст не піддається жодній класифікації, не може бути включений до певної жанрової системи; він належить сфері гри, в якій можливості смислопородження й комбінаторики значущих елементів є практично безмежними. При цьому він є багатозначним не в тому сенсі, в якому буває багатозначним твір, що містить у собі певні виражені і потенційні смисли: «У Тексті немає мирного співіснування сенсів, значень – Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів» [22, с. 381–382].

З бартівським поняттям «Тексту» суголосне запропоноване Ю. Крістевою поняття «Книги», хоча вчена свідомо уникає протиставлення твору і тексту. Ю. Крістева обґрунтовує, по суті, метафоричне уявлення про «закриту книгу», яка, однак, виявляє «потенційну відкритість у нескінченність» [229, с. 489], причому досягнути цю відкритість у безмежність комбінаторних варіантів може тільки той, хто сам пише, тобто наділений «рефлектуючою продуктивністю». Поняття «Книги», запропоноване Ю. Крістевою, водночас втілює і знімає дихотомії кінцевого – безкінечного, читання – письма: книга втілює довершений факт, існує як певна замкнена цілість і водночас може бути приводом для безкінечної ігрової діяльності, породження нових смислів і форм; читання для рефлектуючої свідомості є водночас і складним процесом співтворчості, усвідомлення нескінченних можливостей, закладених у художньому творі. Ю. Крістева прагне подолати дуалізм наукового мислення (припущення про можливість такого подолання, вихід у простір принципово інших способів наукової рефлексії робить У. Еко у вже згаданій монографії «Відсутня структура»). У ключі спільного для всіх постструктуралістів прагнення до динаміки в осмисленні творчих феноменів Ю. Крістева пропонує трактування поетичної мови як «нескінченності, що перебуває в процесі неперервних впорядкованих взаємопереходів» [229, с. 501]. Процес смислопородження у поетичній мові, згідно з Ю. Крістевою, може бути

вивчений за допомогою поняття параграми, що його дослідниця запозичує у Ф. де Соссюра. Параграма становить рухому ознаку, яка перебуває з іншими відповідними елементами у динамічних і діалогічних за своєю суттю, постійно оновлюваних зв'язках. Відношення параграматизму, на думку вченої, притаманні будь-якій знаковій діяльності, тож зіставлення закономірностей поетичного смислопородження, досліджених під таким кутом зору, з відповідними процесами в інших сферах культурної діяльності людини, очевидно, дадуть можливість виявити глибинні особливості формування поетичного дискурсу.

Постструктуралізм, який здійснює критичний перегляд методологічних засад структуралізму, відкриває можливості для застосування комплексного наукового інструментарію різних літературознавчих шкіл. Протиставлення структуралістській статиці принципів динамізму, ігрового означування, нескінченних можливостей смислової комбінаторики, властивих постструктуралізму, неминуче активізує у процесі буття художнього тексту роль реципієнта, який робить можливим сам акт творчої комунікації, функціонування тексту як літературного твору. Відзначена Ю. Лотманом відмінність синтетичного коду автора і аналітичного коду читача, що породжує нові смисли художнього тексту, знаходить низку відповідностей у теорії рецептивної естетики. Конкретно-історичний характер сприйняття твору, який перебуває в центрі уваги останньої, також може бути протиставлений структуралістському антиісторизму. Дискусійною по відношенню до соссюрівської теорії постає концепція «значення», висунута Я. Мукаржовським, що мала помітний вплив на формування рецептивної естетики. «Значення», яке становить, за Ф. де Соссюром, конвенційне взаємовідношення між «означником» і «означуваним», «задається в естетичному об'єкті, що його розуміють як «знак», не первинними лінгвістичними конвенціями, а залежить від позамовних конвенцій, які реципієнт привносить у твір» [350, с. 130]. Уявлення про літературний твір як динамічне утворення, комунікативну конкретизацію художнього тексту,

перегукується з поняттям «естетичного твору», що постає у працях Романа Інгардена, передусім «Про пізнання літературного твору». Літературний твір розглядається вченим як «стала схематична формація, яка завдяки своїй семантичній потенційності трансформується в естетичний твір у процесі рецепції» [13, с. 136]. Р. Інгардену належать такі основоположні для рецептивної естетики поняття, як «конкретизація» і «реконструкція», що характеризують процес сприйняття реципієнтом літературного твору. Поняття «конкретизації», сутність якого полягає у розпізнаванні в тексті «певних позачасових метафізичних якостей» [350, с. 130], набуває підкреслено історичного значення, адже, на думку Ф. Водічки, інтерес для дослідника можуть становити тільки ті конкретизації, які відображують «“зустріч” структури твору і структури зумовлених конкретно історичною епохою норм, представником яких виступає реципієнт» [350, с. 131]. Іншим важливим поняттям рецептивної естетики, що безпосередньо стосується процесу моделювання художньої дійсності, є «інтенціональність» – «скерованість свідомості на предмет, яка дозволяє особистості створювати, а не тільки пасивно сприймати навколишній речовий світ, наповнюючи його «своїм» змістом, смислом і значенням» [350, с. 129].

Можливість встановлення таких «точок дотику» в різних літературознавчих методологіях розглядається Н. Астрахан як відповідна глобальним потребам сучасної філологічної науки, що не може обмежуватися певним кутом зору на сутність художнього тексту (літературного твору): «наявність лінії перетину в поняттєвих площинах, запропонованих рецептивним, структурально-семіотичним і постструктуралістським літературознавством, свідчить про вірогідну можливість проходження через цю лінію нескінченної кількості інших поняттєвих площин; відповідно до теорії цілісності літературного твору, опозиції первинного і вторинного текстів (структурально-семіотичний підхід) або тексту та його конкретизації (рецептивна школа) відповідає опозиція “текст – літературний твір”» [15, с. 82]. Поєднання різних методологічних підходів у літературознавстві,

зауважує дослідниця, стосується таких категорій, як аналіз і синтез, об'єктивне і суб'єктивне, статика і динаміка тощо. Якщо творення індивідуально-авторського художнього світу є за своєю суттю художнім моделюванням, то пізнання літературного твору (художнього тексту) з наукових позицій передбачає «створення моделі об'єкта пізнання» [15, с. 82]. Відповідно, структуралістсько-семіотичний підхід і рецептивна естетика трактуються дослідницею як своєрідні полюси наукового осягнення явищ літератури: перший створює наукову модель художнього тексту, якій притаманна статичність та аналітичний характер; друга – модель літературного твору, що стосується безпосереднього читацького сприйняття, кваліфікується як інтерпретація, відзначається динамічністю й особистісним характером.

Попри дискусійність низки положень цитованої праці Н. Астрахан, слухними видаються міркування авторки стосовно можливостей і наукових перспектив застосування комплексної літературознавчої методології, що полягає в загостренні наявних протиріч з метою примирення їх у цілісному аналізі-інтерпретації художнього тексту / літературного твору. Необхідність комплексного підходу до вивчення літературних явищ, про яку йшлося на початку розділу, сьогодні видається очевидною з огляду на складну взаємодію літературознавства з іншими дисциплінами, активне залучення наукового інструментарію й термінологічного апарату цих дисциплін до царини філологічного аналізу; зрештою, й універсальністю наукових методологій структуралізму, постструктуралізму, постколоніальних і гендерних студій, що набувають статусу світоглядних комплексів, які проявляють себе в різних сферах людського знання.

Переломні етапи розвитку суспільства і культури характеризуються певними світоглядними закономірностями; сьогодні ми вже можемо зіставити й узагальнити художній досвід двох епох *fin de siècle*, межі XIX – XX і XX – XXI століть. Попри присутні відмінності в програмних мистецьких настановах модернізму і постмодернізму, неважко простежити спільні риси, що характеризують ці світоглядно-естетичні комплекси саме як мистецтво

перехідної доби: тотальний сумнів у чинних авторитетах, що в модернізмі виливається у пошуки нових конструктивних форм, особливий пієтет до орієнталізму й екзотики, утвердження філософських доктрин, позиціонованих «по той бік добра і зла», а в постмодернізмі – у тотальність «коригуючої іронії», декларації конечності культури й абсолютне превалювання ігрового модусу; увага до ірраціональних, маргінальних, перверсійних проявів людського буття, протиставлена міметичним принципам творення художнього світу. Ці аспекти людського існування часто втілюються в художніх текстах у вигляді образів-архетипів, які маніфестують глибинні психологічні змісти, знайомі найширшому колу реципієнтів, а на рівні образної структури дозволяють увести потужний підтекст, витворити алюзійний наратив, що забезпечує психологічну точність і граничну сконцентрованість художнього викладу, адже саме ця характеристика романного мислення особливо важлива для сучасної великої прози з її настановою на динамічність і помітну редукцію текстуального обсягу. Водночас художня інтерпретація архетипних образів вказує на активне переосмислення питомих констант ментальної свідомості, що свідчить про глибокі трансформації національного світогляду. Цими міркуваннями зумовлена особлива увага, яку приділено в роботі психоаналітичному (передусім юнгіанському) підходу до інтерпретації творів сучасної української романістики.

Як відомо, психоаналіз К.Г. Юнга відрізняється від вчення З. Фрейда увиразненням колективного, загальнолюдського, чинника у тлумаченні певних явищ людської психіки. З. Фрейд зосереджується передусім на витіснених у підсвідомість сексуальних комплексах, що, хоч і здобувають втілення в постатях культурних героїв («едіпів комплекс»), все ж зберігають суто індивідуальний характер, мало виявляючи в межах цієї теорії кореляцію з суспільними процесами. Юнг відмовляється від персональної трактовки підсвідомості, уявляючи її двошаровим утворенням: перший шар пов'язаний з персональним досвідом; другий, значно глибший, колективний, має спадковий характер і містить архетипи, що оприявнюються в станах ослаблення

свідомості (наприклад, уві сні) або ж у продуктах творчої діяльності людини, передусім міфах і казках. Поняття архетипу знаходить відповідники в цілій низці теорій і вчень; воно суголосне з міфологічними мотивами, «колективними уявленнями» і «категоріями уяви» у французькій соціології, «першопочатковими думками» Бастіана, платонівськими «ейдосами», кантівськими «апріорними ідеями» тощо [286, с. 53–54]. Вся сукупність праць Юнга не дає чіткого й однозначного визначення архетипів. Єлезар Мелетинський на основі висловлювань великого психіатра формулює узагальнене пояснення цієї категорії: «архетипи – це певні структури первинних образів колективної несвідомої фантазії і категорії символічної думки, що організують уявлення, які приходять іззовні. [...] Архетипи як продукти фантазії, що утворюються у стані зниженої інтенсивності свідомості, зближуються Юнгом з міфами як продуктами первісної свідомості» [286, с. 53–54].

Очевидно, що систематизація архетипів, здійснена Юнгом, не є вичерпною, оскільки вчений звертається передусім до тих із них, які проявляють себе у так званому процесі індивідуації. На цьому понятті слід зупинитися докладніше, оскільки воно так чи інакше застосовується при аналізі творів сучасної романістики у цій праці. Психіка людини, на думку Юнга, становить динамічну систему, в якій діють потужні механізми саморегуляції. Несвідоме, що займає більшу частину людської душі і є недиференційованим, певним чином компенсує дію свідомості (так, аніма є «жіночою» складовою чоловічої душі, а нарцистичні нахили завжди компенсуються неусвідомленим комплексом неповноцінності). Енергетичний рух психічної системи людини зумовлюється наявністю опозицій, що характеризуються не тільки протиставленням, а й взаємопроникненням. Рух психічної енергії може бути прогресивним (скерованим до свідомості) аб ж регресивним (направленим до підсвідомості). «Гармонізація людської особистості, процес диференціювання всіх психічних функцій і встановлення живих зв'язків між свідомістю і підсвідомістю, при максимальному

розширенні сфери свідомого, позначається Юнгом як «індивідуація», оскільки таким шляхом досягається ціннісна консолідація особистості, перехід від *персони (маски)* до вищої *самості* (курсив Є. Мелетинського – О.Б.), що передбачає остаточний синтез свідомого і несвідомого, особистого і колективного, зовнішнього і внутрішнього» [286, с. 52]. Як зауважує послідовниця Юнга, Марія-Луїза фон Франц, в різних культурах і цивілізаціях уявленню про досягнення «самості» відповідає образ «Великої людини»: «Її образ наявний у свідомості як свого роду мета або вираження глибокої таємниці нашого життя» [382, с. 201]. Одним із шляхів досягнення індивідуації, поруч із «благородним шляхом» буддизму, китайським дао тощо, Юнг вважає мистецтво. Породження символів, за допомогою якого здійснюється процес психічної саморегуляції, перегукується з процесом означування, оскільки будь-який символ має смисл (раціональна складова) і образ (ірраціональна). З цариною художньої творчості цей процес споріднює метафоричний характер образів-архетипів, породжених людською підсвідомістю. Юнг неодноразово зауважує, що значення архетипу не може бути вичерпане простим поясненням – архетип завжди опосередковано, через образне втілення, вказує на певні явища, наближаючись, таким чином, до метафори чи порівняння. Як уже було зазначено, систематика архетипів, запропонована Юнгом, виглядає доволі стислою і схематичною, з огляду на множинність їх проявів, які вчений знаходить у культурі, зокрема літературних творах, творчій діяльності, снах і видіннях своїх пацієнтів. Архетипи, описані Юнгом, відповідають певним етапам індивідуації і символізують поступовий рух душі від «темної ночі» несвідомого до гармонійного єднання всіх її сил і проявів. Найбільш значущими в теорії Юнга постають архетипи тіні (втілення первісної недиференційованості); аніми (анімуса), що уособлюють несвідоме через постать протилежної статі; мудрий старий, який символізує дух, найвищі психічні прояви людини. Екстраполуючи процес архетипної символізації на сферу художньої творчості, Юнг пов'язує його не з витісненням і сублімацією сексуальних інстинктів, а зі здатністю митця піднятися до втілення певного

загальнолюдського змісту, символічно виразити шлях вирішення психологічних конфліктів. Крім ключових архетипів, що безпосередньо проявляють себе в процесі індивідуації й можуть бути співвіднесені з символами художнього твору, Юнг виділяє інший клас архетипів – так звані архетипи трансформацій, які, очевидно, можна зіставити з мотивами, просторовими моделями художнього світу тощо. Ці архетипи постають у вигляді типових ситуацій, місць, артефактів, які супроводжують і означають трансформації.

Є. Мелетинський, здійснюючи ґрунтовний аналіз юнгіанського вчення про архетипи, зауважує, що наукові погляди великого психіатра «разюче нагадують поняття теорії інформації й структуралізму, які виникли значно пізніше» [286, с. 52]. Однак зіставлення юнгіанської теорії зі структуральною міфологією і основними положеннями праць К. Леві-Строса проводиться науковцем тільки тому, що «Леві-Строс надзвичайно антипсихологічний і, таким чином, вдається виділити певні більш продуктивні моменти у вченні Юнга, схильного до розчинення міфу й культури в психології» [286, с. 52]. Дослідження цих двох науковців лежать у різних сферах, однак виявляють чимало точок дотику, незважаючи на численні критичні відгуки К. Леві-Строса про юнгіанську теорію. Так, провідна для теорії Юнга опозиція інстинктивного і свідомого знаходить відповідник у протиставленні природи і культури, яке проводить К. Леві-Строс. Значний сумнів викликало в останнього юнгівське твердження про спадковість архетипів і можливість настільки суворої і узагальненої їх типізації. Нарешті, кардинальна відмінність між теоріями двох науковців існує в самому підході до трактування міфологічних образів і структур. Якщо Юнг має на увазі «символізацію людей і станів», то Леві-Строс вдається більшою мірою до вивчення «самих відношень між об'єктами і особами» [286, с. 64].

Застосування елементів психоаналітичного та міфологічного підходів до вивчення художніх моделей сучасної української романістики видається цілком прийнятним з огляду на активізацію міфологічної стихії в художньому

мисленні перехідної доби. Раніше вже йшлося про безсумнівну світоглядну подібність двох епох *fin de siècle*, які сьогодні можна піддати культурологічному осмисленню. Міфологізм сучасної літератури є породженням модернізму з його відчуттям цивілізаційної кризи, недовірою до позитивістського знання й ідеї еволюції [286, с. 4]. Разом з тим, саме модернізм схильний розглядати культуру як свого роду «ширму», що приховує глибинні, часто ірраціональні, сили людської душі. «Прагнення вийти за соціально-історичні й просторово-часові рамки заради виявлення цього загальнолюдського змісту було одним з моментів переходу від реалізму ХІХ ст. до модернізму, а міфологія в силу своєї питомої символічності виявилася (особливо в поєднанні з «глибинною» психологією) зручною мовою опису вічних моделей особистої й суспільної поведінки, певних сутнісних законів соціального і природного космосу» [286, с. 5]. За Є. Мелетинським, процес деміфологізації характеризує європейську літературу упродовж більшої частини її історії. Вершиною цього процесу стають Просвітництво ХVІІІ і позитивізм ХІХ ст., однак уже починаючи з 10-х років ХХ ст. активно заявляє про себе протилежний процес, у якому міф стає джерелом творення нової, модерністської, культури, з її увагою до психологізму, ірраціональних сфер людської психіки, прагненням виявити метафізичні закономірності буття, досягнути які безсила буденна свідомість. Очевидно, що явища постмодернізму та постпостмодернізму продовжують цю тенденцію. У контексті сучасної української літератури актуалізація міфологічного мислення дозволяє створити численні моделі «нової цілості», що протистоять хаотичній, дискретній картині світу, яка здебільшого стосується формальної, зовнішньо-естетичної сторони художнього твору (докладніше мова про своєрідність східного варіанту постмодернізму піде далі). Разом з тим, міфологічність трактується Тетяною Бовсунівською як наскрізна характеристика постмодерністського роману, покликана «подати оновлений міф» [70, с. 386], а не повернутися до міфу архаїчного (очевидно, що на сучасному етапі таке повернення навряд чи було б можливим). Відповідно, ця особливість сучасного роману реалізується в

існуванні численних міфологем. Поняття міфологеми визначається дослідницею як «мотив, заснований на міфологічній архаїці, інтелектуалізований у відповідності до обраної моделі мікрокосму» [70, с. 386]. Попри те, що міфологеми закорінені в архетипне мислення й апелюють до найглибших пластів культурної пам'яті, їх розгортання в художній системі творів регламентується не архаїчним мисленням, а інтелектуальною грою. «Міфом у сучасному романі може стати історія, побут, культура» [70, с. 386], відповідно, потужні процеси міфологізації (передусім національної історії) в українській великій прозі початку XXI ст. супроводжуються деструкцією численних імперських міфів.

Потужні процеси міфологізації й деміфологізації, що характеризують сучасний літературний процес в Україні, висвітлено в дисертації Олени Бондаревої, присвяченій вітчизняній драматургії кінця XX – початку XXI ст. Міфологічне мислення постає в цій праці потужним рушієм глобальних естетичних трансформацій, що їх зазнає вітчизняне письменство в переломний історичний момент, яким стали для нашої країни останні десятиліття минулого століття. Так, дослідниця вивчає механізми руйнування міфів про «ідеального та успішного *homo soveticus*» і «соціалістичний рай», які беруть свій початок ще від кінця 70-х років XX ст.; відзначає потужне ритуально-містерійне начало в драматургії 90-х років, що постає засобом впорядкування хаосу, космізації збуреного світу [75, с. 138]; характеризує вплив новітніх соціальних утопій (комунізму і фашизму) на формування драмоміфології досліджуваного періоду з урахуванням постмодерністських концепцій «масової людини» і «масової свідомості» [75, с. 321].

Обидва відзначені О. Бондаревою вектори художнього мислення межі XX – XXI століть, властиві українській драматургії, – міфологізація і деміфологізація – не менш активно заявляють про себе і в сучасній романістиці. Яскравими прикладами другої з названих тенденцій є деструкція міфів про високоморальних «будівників комунізму» у прозі Люко Дашвар; глибоко психологічне й реалістичне за своєю суттю перепрочитання образної

матриці «колгоспної ідилії» і плакатних постатей «жінок-трудівниць» у «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Протилежна тенденція в сучасній великій прозі пов'язана передусім з необхідністю реабілітації питомих ментальних цінностей, зокрема типів національної маскулінності («Елементал», «Залишенець. Чорний ворон» Василя Шкляра; «РАЙ.центр», «Гоцик» Люко Дашвар).

Зіставлення різних теоретико-методологічних підходів до вивчення літературного твору дозволяє конкретизувати поняття художньої моделі дійсності. Це поняття не слід ототожнювати з художньою картиною світу, попри те, що і перше, і друге стосуються цілісної естетичної репрезентації реальності (варто зауважити, що характер такої репрезентації регламентується не тільки авторськими інтенціями, а й жанровою приналежністю твору). Художня картина дійсності, що постає в конкретному творі, містить елементи, які в процесі формування аналітичної (чи інтерпретаційної, за Н. Астрахан) моделі можуть опускатися як несуттєві. Тут варто згадати твердження Ю. Лотмана про те, що «об'єкт у процесі структурного опису не тільки спрощується, а й доорганізовується, стає більш жорстко організованим, ніж це є насправді» [266, с. 546]. Водночас слід ще раз наголосити на тому, що в системі художнього тексту немає «випадкових» елементів, і в процесі читацького сприйняття структурне значення маргінальних складових може набувати більшої значущості (так, Ю. Лотман розглядає розбіжності між синтетичним кодом автора і аналітичним кодом читача як потенційне джерело нових смислів, що пояснює, бодай частково, здатність художнього тексту «накопичувати інформацію»). Очевидно, що сучасний підхід до вивчення художнього тексту має враховувати статичний і динамічний аспекти його існування. На практиці це означає, що дослідження художньої моделі дійсності, репрезентованої художнім текстом (літературним твором), повинне бути доповнене виявленням інтертекстуальних зв'язків, характеру трансформації в конкретному творі панівної літературної традиції, кореляції авторських інтенцій з соціокультурними процесами сьогодення. Поняття

дискурсу, одне з провідних у постмодерністській літературній теорії, в цьому контексті видається продуктивним як означення поля нескінченних інтерпретаційних та комбінаторних можливостей, що їх відкриває кожна нова конкретизована в літературному творі художня модель. Інтертекстуальність, яка збагачує явні й приховані змісти, увиразнює підтекст, «розмикає» твір у простір національної і вселюдської культури, сьогодні перетворюється на потужний засіб моделювання художнього світу через діалог з великою культурною традицією – такий підхід формує вже не тільки стильову своєрідність, а й художню іманентність твору, що, безумовно, свідчить про засвоєння поетики постмодернізму з його настановою на цитатність і гру. Водночас доцільним є застосування структурно-семіотичної методології, що дозволяє виявити відносно сталі елементи художньої моделі дійсності, репрезентованої твором (до таких, як буде показано далі, належать просторові параметри художнього світу). Варто зауважити, що саме ці елементи, поряд з іншими присутніми ознаками, роблять «впізнаваним» жанр роману, попри всі трансформації, яких він зазнав упродовж минулого століття. Очевидно, що іконічно-сміслові «ядро» твору становлять макрообрази (образи-персонажі, просторові константи), які виявляють особливе семантичне навантаження, постаючи естетичними маніфестаціями глибинних архаїчних уявлень, значущих як для носіїв питомої культури, так і для людства в цілому. Цей пласт образів, що, очевидно, адекватно може бути інтерпретований тільки за умови залучення методики міфологічного аналізу та психоаналітичних досліджень, найбільш промовисто репрезентує докорінні зміни ментальної свідомості сучасника. Наприклад, у сучасній романістиці виразно заявляють про себе дві тенденції трактування сакральної для української ментальності постаті матері, закладені в цьому архетипі у вигляді позитивного і негативного його інваріантів: з одного боку – звеличення як «хранительки роду», страдниці, втілення самопожертви, з іншого – інфантилізація, іронічне «зниження», моделювання численних образів байдужих і відчужених матерів. Попри глибинну психологічну зумовленість обох цих трактувань, у контексті

постколоніальної ситуації, яка характеризує культурний розвиток України початку ХХІ ст., вони набувають додаткові смислові конотації й, очевидно, вповні можуть бути досягнуті тільки з урахуванням цього контексту.

Таким чином, художня модель дійсності, представлена літературним твором, корелює з базовими жанровими характеристиками, які зумовлюють особливості часової і просторової організації художнього світу; системою персонажів та сюжетних зв'язків, які виникають між ними. Очевидно, що з жанровою своєрідністю в її конкретно-історичному вияві пов'язані й обрані у творі оповідні стратегії, «точка зору», з якої обсервується художній світ (імітація реалістичної манери викладу «від третьої особи» і ефект об'єктивності, що створюється введенням кількох персонажів-оповідачів, у сучасній романістиці). Основу художньої моделі, яка є структурним узагальненням художнього світу, становить іконічно-смислове «ядро», тісно пов'язане з глибинними шарами ментальної свідомості носіїв певної культури. Вважаємо за доцільне навести тут міркування В. Тюпи, який пояснює будову літературного твору за аналогією з живим організмом, вперше запропонованою ще в добу античності. Згідно з цією аналогією, художня реальність містить три шари: зовнішній, який відповідає м'язовій тканині (фокалізація та глосалізація); середній (сюжетно-композиційний), співвідносний з кістковою тканиною; внутрішній (міфотектоніка та ритмомелодика), зіставлений із мозковою [366, с. 96]. В. Тюпа вказує на те, що кожному з трьох рівнів існування твору відповідають також три рівні розгортання естетичної комунікації: на першому реципієнт відсторонений від автора і твору як зовнішнього об'єкта; на другому онтологічний статус автора і читача суттєво змінюється: автор перестає бути семіотичним об'єктом і перетворюється на «всезнаючого свідка», а читач активно залучається до процесу співтворчості; нарешті, третій, глибинний, рівень переживається і автором, і реципієнтом як певна універсальна даність, де їх творчі інтенції стають рівноправними. В. Тюпа зауважує стосовно природи цього найглибшого рівня: «Глибинність того, що тут називане тектонічними рівнями літературного твору,

підтверджується й історично: міф та ритм – найдавніші аспекти культури, які далеко передували мистецтву слова» [366, с. 99].

Отже, художня модель як стала і впорядкована система характеризується багаторівневістю. Її глибинні шари завжди містять певні «ядерні» уявлення, які є елементарними і набагато давнішими за будь-які дискурсивні практики. Очевидно, правомірним є їх зіставлення з архетипами Юнга (в тому числі й так званими «архетипами трансформацій»), адже в сучасній українській романістиці художній простір лісу, дому, саду, як буде показано далі, виявляє свій символічний зміст, попри потужні процеси «перекодування» основних образних матриць). На цьому тектонічному рівні художнього тексту однаково значущими постають як смислова іманентність символічних образів (що була предметом спеціального зацікавлення Юнга), так і зв'язки між ними (вихідна позиція структурних концепцій К. Леві-Строса). Вищі рівні організації художнього цілого значно більшою мірою підвладні динамічним змінам і відображують жанрові трансформації, корелюючи з соціокультурними процесами доби, в яку створено художній текст. На цих рівнях активно виявляє себе діалогічність, що є умовою існування культури і породження нових культурних феноменів, засвідчує включеність літературного твору в контекст певної традиції і дозволяє побачити в ньому ті потенціали, які можуть стати підґрунтям виникнення нових художніх моделей. До глибинних характеристик людського буття належать поняття статі і гендеру як «статі соціокультурної», що формують «ядерний» шар значного масиву сучасних романів і виявляють свою складність і суперечливість на рівні сюжетотворення й наративних стратегій.

1.2. Гендер: культурологічні модули і категоріальне обґрунтування

Ключове для цього дослідження поняття гендерної художньої моделі передбачає маркованість художнього тексту ознаками соціальної статі, як прийнято кваліфікувати гендер. Однак виявлення механізмів оприявлення

кореляції між принципами організації художнього тексту і гендерною ментальністю автора / героя / реципієнта неможливе без бодай стислого огляду витоків та історії формування поняття гендеру в науковій думці й художній практиці.

Поняття гендеру як «термін ідентичності та відмінності» [259, с. 215] було введене американським психоаналітиком Р. Столлером у його праці «Стать і гендер: про розвиток чоловічості та жіночості» (1968). Для всіх досліджень у царині гендеру принципове значення має зіставлення й розмежування цього поняття з біологічною категорією статі. Ю. Ковалів зазначає, що опозиція «стать – гендер» співвідносна з антиномією «природа – культура» [259, с. 215]. Стать становить «сукупність анатомо-морфологічних та фізіологічних характеристик особини певного виду, які визначають її роль у процесі розмноження. Людина як один з роздільностатевих видів складається з представників жіночої й чоловічої статі, що відображує так званий «статевий диморфізм», який справляє безпосередній вплив на сексуальність людей» [94, с. 12]. Категорія гендеру, попри відмову на сучасному етапі від її суворої детермінації біологічними чинниками, все-таки тією чи іншою мірою узалежнюється від останніх більшістю дослідників. Отже, гендер трактується як «психосоціальна стать людини, що відображує її внутрішнє психічне відчуття себе як чоловіка або як жінки й визначає особливості її поведінки виходячи з усталених у певному соціокультурному середовищі уявлень про те, якими повинні бути чоловіки й жінки» [94, с. 13]. У минулі епохи спостерігалася чітка детермінація соціальних ролей і обов'язків, які покладалися на індивіда, його біологічною статтю. При цьому остання передбачала наявність кола стереотипних уявлень про моделі поведінки, природні для жінки (чоловіка) в соціокультурному середовищі. Як правило, чоловікові відводилася діяльна, активна й агресивна позиція; жінка натомість асоціювалася з пасивним началом, яке не стільки діє, скільки відповідає взаємністю чоловікові. Діяльність жінки зазвичай обмежувалася приватною сферою, виконанням домашніх обов'язків. Останнє століття суттєво змінило

уявлення про гендерні ролі й соціальні норми чоловічої і жіночої поведінки, відповідно, й саме поняття гендеру демонструє значно вільніше трактування. Ігор Кон зауважує, що історія термінології, яка описувала психосоціальну поведінку чоловіків і жінок, виразно демонструє послаблення біологічного детермінізму. Наука початку ХХ ст., принаймні упродовж 10 – 20-х років, виходить із ототожнення статі й сексуальності, що відображує термін «психологія статі» (psychology of sex). Далі на зміну цій дефініції приходить визначення «психологія статевих відмінностей» (sex differences). «Тут ішлося не стільки про жорстку біологічну детермінацію психологічних і передусім сексуальних особливостей, скільки про їх вроджений характер, зумовлений усе-таки приналежністю до певної статі» [221, с. 3]. І тільки в 70-ті роки утверджується формулювання «відмінності, пов'язані зі статтю» (sex related differences), яке свідчить про подолання абсолютизму біологічної детермінації. Однак у сучасному світі досить дієвими залишаються усталені стереотипи стосовно зовнішнього вигляду, поведінкових і емоційних алгоритмів, властивих і «природних» для чоловіків і жінок. Ці установки більш чи менш жорстко, залежно від характеру культури, в якій проявляються, співвідносяться з двома основними гендерами – маскуліним і фемінним. Водночас Борис Ворник наголошує на суб'єктивності категорії гендеру, адже в деяких людей гендер і стать можуть не збігатися. На користь суб'єктивності гендерного самоусвідомлення, що зростає дедалі більше, свідчить поступове пом'якшення суворої дихотомії фемінного і маскулінного. Очевидно, що (само)репрезентація гендеру в сучасному суспільстві здійснюється між двома крайніми полюсами – фундаментальним протиставленням двох основних гендерів і відмовою від будь-яких гендерних стереотипів [94, с. 13–14].

Однак, незважаючи на докорінні зміни, що відбулися у сфері осмислення і сприйняття соціокультурних ролей статей, вся людська культура має виразні ознаки чоловічого або жіночого: «Сфера почуттів, емоційні реакції, поведінкові стереотипи, способи і стилі взаємодії зі світом, форми освоєння й засвоєння цінностей існують у чоловічому й жіночому варіантах. Одним

словом, чоловіче й жіноче начала – це універсальні, сутнісні характеристики людського буття. Саме людське буття є буття жіноче + буття чоловіче» [245, с. 100]. Прагнучи окреслити ті комплекси ознак, які дозволяють говорити про певну поляризацію культурних явищ як «чоловічих» і «жіночих», Вікторія Леонтєва звертається до нечисленних наукових свідчень, що дають матеріал для розуміння механізмів формування гендерних стереотипів.

Гендерна нерівність, що історично реалізувалася як придушення жінки чоловіком, становить одну з фундаментальних особливостей цивілізації на відміну від архаїчних періодів існування людини. В. Леонтєва зазначає, що «і давньосхідні деспотії, і античність, і всі історичні варіанти середньовіччя, і новоевропейський тип культури – всі вони за своєю основою патріархатні [245, с. 120]. Однак більш ранні етапи людської історії, очевидно, характеризувалися іншим уявленням про роль чоловіка і жінки в житті суспільства. Досить поширеною є версія, згідно з якою первинним вважається не чоловіче, а жіноче божество, причому воно пов'язується не з землею (традиційне уявлення про матір-землю, Гею тощо), а з небом. В. Леонтєва згадує дослідження ізраїльського вченого Аріеля Голана, який встановив подібність ряду палеолітичних графем. Їх значення розшифровується як звертання до «Хазяйки води», «Хазяйки лісу». Ці формули, очевидно, слід вважати згадками про різні іпостасі Великої богині. З цією постаттю часом пов'язуються й «палеолітичні Венери», причому вкрай абстрактний характер скульптурного зображення, що не має обличчя, пояснюють страхом перед поглядом богині, яка «не розрізняє «добра і зла» (= блага і шкоди для людей), дарує життя, але посилає і смерть» [245, с. 115]. Винятково високе становище в пантеоні древніх жіночого божества підтверджується мистецькими артефактами Давнього Криту, згадками про Велику матір, *Magna Mater*, у давньоєгипетських, давньогрецьких та давньоримських текстах. Антропоморфізація сил природи, більших за людину і непідвладних магічному впливу, саме у вигляді жінки, на думку В. Леонтєвої, не тільки стимулювала виникнення релігії на межі розпаду архаїчного ладу й появи перших цивілізацій, а й спричинила формування

уявлень про жіноче начало як стихійне, «нерозумне», ірраціональне, тобто перенесення рис, властивих природі, на реальних жінок. Таке перенесення уможлиблювалося й тим, що «для первісного чоловіка жінка справді була таємницею, а там, де є таємниця, є місце й страху» [245, с. 116]. Періодичні цикли, що могли бути пояснені тільки спілкуванням з духами (періоди «нечистоти»); стан «слабкості», який пов'язувався не лише з фізичними даними жінки, а й з вагітністю і, за віруваннями деяких народів, міг передаватися під час спільної трапези, – всі ці статеві відмінності лягли в основу численних ритуальних заборон (табу), що в трансформованому вигляді існують і в ряді сучасних суспільств.

«З появою образу Великого бога відбулося «врівноваження» у символічно-міфологічному плані обох начал – жіночого і чоловічого, що, очевидно, коректно вважати духовною проекцією реального «паритету» жінок і чоловіків в архаїчних колективах, у соціальних зв'язках і стосунках, які переживають становлення» [245, с. 118]. Принагідно варто зауважити, що, незважаючи на численні «жіночі табу», провідна роль в архаїчних сакральних дійствах найчастіше відводилася саме жінці. Однак надалі гендерний паритет у родоплемінній спільноті виявляється порушеним, що приводить зрештою до утвердження патріархатної чоловічої влади. Цей процес пояснюється передусім дедалі більшою спеціалізацією праці, внаслідок чого коло жіночих занять обмежується виконанням домашніх обов'язків, народженням і вихованням дітей. Започаткована епохою неоліту традиція ведення спорідненості не за жіночою, а за чоловічою лінією знаменувала «витіснення жіночого начала на периферію суспільного життя й культуротворчості» [245, с. 119]. Як зауважує В. Леонтєва, поступове утвердження домінантної ролі чоловіка в суспільствах періоду пізньої архаїки здійснювалося двома шляхами. Першим стала «зміна статі» верховних божеств: уже до II тисячоліття до н.е. в Передній Азії та Південно-Східній Європі божество неба асоціюється з чоловічою постаттю, а божество землі – з жіночою [245, с. 119]. Другий шлях мав більш «практичний», побутовий характер і полягав у встановленні заборон

на спілкування з жінкою як істотою «іншої» порівняно з чоловіком (нижчої, слабшої) природи. Закорінений у магичне світовідчуття й ірраціональний страх перед незбагненим жіночим єством, такий погляд на жінку ліг в основу майбутніх філософій, і передусім аристотелівської андроцентричної концепції «людини-у-світі». Згідно з цією світоглядною парадигмою, природною нормою визнається чоловіче, жіноче ж сприймається як певне відхилення від неї. Авторитетність такого погляду позначилася, фактично, на всіх філософських системах (йдеться про західну класичну філософську традицію), навіть тих, що становили так званий «егалітарний» тип філософствування. Останній сформувався в добу Просвітництва і пов'язаний з ім'ям Нікола де Кондорсе, який чи не вперше висловив думку про універсальну природу людини і статеву рівність, обстоював ідеї спільної освіти для жінок і чоловіків, що стала б запорукою соціальної справедливості й «природного інтересу» до суспільного блага. Однак андроцентристська позиція у філософії залишається домінантною. Так, і для І. Канта, і для І.Г. Фіхте «природна перевага» чоловічого над жіночим є незаперечною. Н. Юліна зазначає, що чимало західних мислителів, яких традиційно називають гуманістами, «абстрактно розв'язуючи проблему природи людини з прогресивних для свого часу позицій, ототожнювали людину з чоловіком, а стосовно жінки дотримувалися ретроградних, а часом і відверто реакційних поглядів» [408, с. 143].

На освячену століттями традицію філософствування мало вплинули і початок руху феміністок (1848) та вихід книги І. Бахофена «Теорія материнського права» (1869). Остання, присвячена первісним формам сім'ї, розкриває сутність матриархату як архаїчного суспільного устрою, базованого на владі матері (єдиної, чия причетність до народження дитини могла бути безпомилково доведена в умовах первісної полігамії). Слід зауважити, що висновки Бахофена, ґрунтовані на дослідженнях міфів і сказань італійських народів, не зажили особливої популярності у сучасників. Некласична західна філософія здебільшого продовжує розвиватися в межах андроцентричної парадигми, заданої ще Арістотелем. В. Леонтєва вслід за Е. Кеннеді зауважує,

що навіть «вільнодумець» Ф. Ніцше, не тільки не здобувся на переоцінку цієї позиції, а й став засновником однієї з найпотворніших форм мізогінізму, запропонувавши погляд на жінку як «кастрованого чоловіка». Коментуючи цей аспект ніцшеанства, Е. Фромм проводить паралель між поглядами філософа і неприйняттям теорії Бахофена його сучасниками, зауважуючи, що для науковця, вихованого в умовах патріархатного суспільства, немислимою здавалася сама думка про те, що першість чоловіка не є природною й незаперечною, отже, й подолання стереотипів, згідно з якими людське ототожнювалося передусім з чоловічим, було практично неможливим [383, с. 140].

XX ст. стало періодом фундаментальних змін у патріархатній суспільній моделі, епохою докорінного перегляду гендерних стереотипів і пошуку шляхів відновлення статевої рівності – від боротьби за політичні права жінок до вимог повного скасування будь-яких відмінностей між жінкою й чоловіком (у радикальному фемінізмі).

Очевидно, що змістові та проблемні модули сучасного жіночого письма, як і особливості репрезентації жінки в сучасній українській літературі, вповні можуть бути досягнуті тільки в широкому контексті становлення жіночої літературної та критичної традиції. Безумовно, практика феміністичної критики суттєво вплинула на принципи художнього моделювання жіночої свідомості у великій прозі, і романістика початку XXI століття в цьому аспекті становить мало не пряму протилежність світовій літературній традиції до XIX ст. включно.

Дозволимо собі звернутися до кількох ключових положень наукового доробку представниць феміністичної теорії XX ст., оскільки саме вони дають можливість скласти більш повне уявлення про ті фундаментальні зміни, які відбулися в сучасному художньому письмі, розширюючи арсенал його тематики й мистецьку палітру. Основні ідеї, які здобули розвиток у феміністичній критиці, були доволі чітко сформульовані вже представницями першої її хвилі, до яких зараховують передусім Вірджинію Вулф та Сімону де

Бовуар. Вірджинія Вулф у своєму знаковому тексті «Власний простір» 1929 року відзначала, що «жінки [...] набагато більше цікавлять чоловіків, ніж чоловіки жінок» [98, с. 27], маючи на увазі передусім те, що жінки-письменниці уникають чоловічої тематики. Причиною цього явища В. Вулф вважала «надмірну чоловічу самоповагу» [98, с. 28], яка змушувала чоловіків-письменників моделювати далекі від реальності образи героїнь, у той час як реальні жінки були позбавлені права голосу, в тому числі й у літературі. Найбільшою проблемою жіночої літературної практики В. Вулф вважає брак традиції, що проявляється, зокрема, в елементарній нерозробленості синтаксису, який більшою мірою відповідав особливостям чоловічої психології. С. де Бовуар, по суті, закладає основи цілого напрямку теоретичних рефлексій феміністичної критики, зауважуючи, що аналіз соціальних механізмів дискримінації жінок не можна обмежувати політичною та правовою сферою, як робили це її попередниці у ХІХ ст. Ці механізми значно глибші, оскільки лежать у сфері індивідуального та культурного несвідомого. С. де Бовуар стоїть на засадах екзистенціалізму, оперуючи для означення жінки в патріархальному суспільстві поняттям Інша. Вихідною точкою для неї стає обґрунтоване Ж.-П. Сартром поняття екзистенційного суб'єкта, головною характеристикою якого є свобода вибору. Постійно перебуваючи в ситуації вибору, екзистенційний суб'єкт виявляє свою відповідальність, однак його воля до вибору реалізується у взаємозв'язках з іншими. Проте, як зауважує С. де Бовуар, жінці упродовж століть було відмовлено у такій свободі: вона означувалася тільки через чоловіка, була ніби доповненням до нього, вторинною, залежною і підпорядкованою. В. Вулф іронічно розкриває особливості чоловічого підходу до моделювання жіночих постатей у літературі – гіпертрофію найкращих і найгірших ознак, звеличення й героїзацію, – і різючу відмінність від цих образів реальних жінок, позбавлених права голосу й обмежених домашнім побутом. С. де Бовуар, у свою чергу, зауважує, що в класичній культурі, і зокрема літературі, за чоловічим закріпилося значення загальнолюдського, у той час як жіноче неминуче зміщувалося на периферію,

ідентифікуючись тільки через відмінності від чоловічого. Ті культурні періоди, у які превалюють кризові тенденції, сумнів у раціональних силах людини, неминуче активізують поклоніння жіночому началу як втіленню духовного, ірраціонального, що протистоїть чоловічому раціоналізмові. Однак навіть такий погляд має у своїй основі уявлення і значення, нав'язані жінці ззовні, а не вироблені нею в процесі мистецького самовираження.

Доба модернізму ознаменувалася присутніми змінами такого стану речей. У цей час у літературу потужно входить образ «нової жінки», появу якого тонко відчули й письменники-чоловіки, зокрема Генрік Ібсен з його «Ляльковим будинком». Якщо в літературі попередніх епох абсолютно переважав принцип зображення жінки як зовнішнього об'єкту, то тепер у письменстві поступово назріває докорінний перегляд цієї традиції, де за точку відліку прийняте чоловіче. Цей новий погляд на жінку констатує В. Агеєва: «На загал ці зміни можемо пов'язувати зі зміщенням перспективи, точки зору на зображуване: жінка перестає бути лише об'єктом, побаченим ззовні, з іншої системи ціннісних координат, перестає бути чимось маргінальним щодо незмінного центру світу чоловіків» [6, с. 13]. Дослідниця відзначає суттєві відмінності того соціального контексту, в якому розвивалися окреслені тенденції на теренах Європи і в Україні. Межа XIX – XX ст. стає добою докорінного перегляду сталих світоглядних систем і передусім – патріархального ладу. По суті, розпочинається «війна статей», у ході якої митці ставлять під сумнів освячені традицією уявлення про чоловіче й жіноче, а сам художній арсенал літератури оновлюється завдяки появі когорти талановитих жінок-письменниць. Потужні емансипаційні тенденції характеризують літературний процес і в Україні. З-поміж авторок, які здійснюють перегляд патріархальних світоглядних матриць, найбільш потужно заявляють про себе Леся Українка й Ольга Кобилянська. Особливості культурного процесу в Україні XX ст. (штучне згорання модернізму, творення соцреалістичного канону й відповідної художньої практики, відновлення зв'язків із європейською літературною традицією вже в посттоталітарному контексті)

зумовило необхідність переосмислення модерністської парадигми попередньої межі століть. Так, О. Забужко слушно зауважує, що Леся Українка у своїй ліричній драматургії спромоглася на здійснення масштабної ревізії світової культури з жіночої системи координат [174, с. 174]. Однак, як зауважує В. Агеєва, в українській літературі, на відміну від західноєвропейської, де образ «нової жінки» та відповідний соціокультурний дискурс спричинили справді революційні зміни, окреслені тенденції не мали настільки потужного резонансу: «На відміну від Парижа чи Мюнхена, в Києві й Львові поява нової жінки сприймалася менш апокаліптично. Адже непохитність патріархату в українському суспільстві видавалася куди очевиднішою, ніж у Західній Європі» [5, с. 437]. Український модернізм, як зауважують дослідниці, зокрема Віра Агеєва та Соломія Павличко, виявив інакші, порівняно з західною літературою, виміри розгортання дискусії нового і старого: конфлікт традиції і новаторства став протистоянням не стільки батьків і синів, скільки батьків і дочок [5, с. 437]. Справді, необхідність докорінного перегляду стереотипів і норм патріархального суспільства на українських теренах була зумовлена особливою суспільно-політичною ситуацією, жертвою якої ставали представниці колоніальної культури: жінці-митцю важче було виразити власний погляд на світ не лише через політичні та цензурні утиски, а й через нерозробленість традиції жіночого письма, яка ставала серйозною перешкодою на шляху авторок західноєвропейської літератури. Попри самотність творчого голосу найвидатніших представниць українського літературного модернізму, вони певною мірою прагнули взоруватися на своїх попередниць. Для Лесі Українки таким взірцем стає, зокрема, творчість Марка Вовчка, для Ольги Кобилянської – представниці німецької літератури. В. Агеєва зауважує: «Нові жінки Лесі Українки, в силу того, що вони зодягнені в історичні костюми, zostалися майже не поміченими. Ольга Кобилянська була ідеологічнішою й одвертішою, проте і в її новелах, як-от «Природа», «Меланхолійний вальс», «Некультурна», феміністичний аспект лишився майже непрочитаним...» [5, с. 437]. Безумовно, авторитетність патріархальної

традиції, яка значною мірою ускладнила повноцінну рецепцію літературних та критичних виступів жінок-письменниць на зламі XIX – XX століть, а в подальшому – насильницьке згорання модернізму і насаджування соцреалізму, який багато в чому успадкував патріархальні світоглядні стереотипи, сформували соціокультурний контекст, принципово відмінний від західноєвропейського. Очевидно, цим пояснюється і нова ситуація «війни статей», що виникає на новому зламі століть, і звернення до проблем патріархальної сім'ї на початку XXI ст. (В. Лис, М. Матіос), про що докладніше мова піде далі. Однак поява потужних жіночих голосів, які мистецьки озвучують специфічно жіночий досвід, приводить до помітних світоглядних зрушень і оновлення національної літератури вже в епоху попереднього *fin de siècle*.

Розквіт феміністичної критики припадає на 1960-ті – 80-ті рр. XX ст. Ідеї С. де Бовуар, зокрема ті, що стосуються проявів патріархатної влади на рівні культурного та індивідуального несвідомого, знаходять продовження в низці теорій радикального фемінізму, до представниць якого належать, зокрема, Кейт Мілет, Андреа Дворкін та ін. Ці концепції з методологічної точки зору розвиваються в загальному річищі постмодерністського теоретизування, хоча представниці радикального фемінізму акцентують необхідність винайдення принципово нової методології, оскільки, на їхню думку, й С. де Бовуар у своїх дослідженнях посідає позицію зовнішню стосовно феміністичної проблематики, послуговуючись науковим інструментарієм, що вже вироблений патріархатною ідеологією. Звідси – наближення форми теоретичних викладок до розмовного мовлення і явний утопізм ряду концепцій радикальної феміністичної критики, що, як зауважує В. Агеєва, втілює «методологічний сумнів» стосовно усталених систем знань, заснованих, знову ж таки, на засадах патріархату [5, с. 437]. Продовжуючи ідеї С. де Бовуар, феміністки 1960-х – 80-х рр. досліджують механізми породження владних стосунків на мікрорівнях соціального буття, де ці механізми, як правило, мають неусвідомлений характер. Їх міркування щодо патріархатного принципу організації всіх

суспільних структур корелюють з тезою постструктуралістів про боротьбу за «владу інтерпретацій», що точиться в суспільстві, й сталі системи знань («метаповіді») як засіб нав'язування владних дискурсів. Із загальною теорією постмодернізму суголосна увага представниць феміністичної критики до проблем суспільного маргінесу (жінок, гомосексуалістів), оскільки саме на ньому найвиразніше позначається вплив владних структур, що здійснюють контроль і придушення.

Провідні ідеї феміністичної критики (непредставленість реальних жінок у культурі й, зокрема, літературі; брак художньої мови, що дозволила б адекватно відобразити жіночий досвід; неусвідомлені культурні установки, які придушують жіночі самовияви) своєрідно акумульовані й розвинуті в ґрунтовному доробку Юлії Крістєвої. Дослідниця обґрунтовує поняття «істеричного» як особливий тип дискурсу, що виникає з розриву між тілесними переживаннями, позбавленими вербального вираження («насолодою»), і дією символічного Закону, тобто культурних механізмів означування. Зокрема, тілесні чуттєві переживання, що виникають між матір'ю й дитиною, позбавлені адекватного вираження в традиційній (патріархатній) культурі. Дискурс «істеричного», спрямований на розхитування усталених культурних і передусім мовних схем означування, розглядається авторкою як продуктивний шлях творення нової художньої мови. Дослідження Ю. Крістєвої, як і багатьох представниць феміністичної критики, мають на меті ревізію культури з метою виявлення шляхів маргіналізації жінки та усунення жіночої саморепрезентації («Від Ітаки до Нью-Йорка», «Stabat Mater»).

Ревізіоністськими за своєю суттю є й роботи Сандри Гілберт, Сюзен Губар та Елен Шовалтер, присвячені історії літератури. С. Гілберт і С. Губар у своїй праці «Божевільна жінка на горищі» (1979) констатують роздвоєність жінок-класиків англійської літератури, які були змушені прийняти літературний канон і водночас здійснювали його деконструкцію. Спираючись на значний літературний матеріал, дослідниці твердять, що жінки-авторки обмежені фабульними схемами, виробленими в патріархатній традиції.

Особлива роль у розвитку гендерних досліджень належить Елен Шовалтер, монографія якої «Їхня власна література» («The Literature of Their Own», 1977) становить реконструкцію історії жіночого письма, що враховує дію механізмів творення літературного канону, сформованих суспільними та ідеологічними установками. Саме Е. Шовалтер здійснює своєрідний підсумок попередніх студій, обґрунтовуючи принципи гінокритики як напряму досліджень, що приходить на зміну феміністичній критиці, виводячи на перший план саме жінку-письменницю, а не реципієнтку. Якщо феміністична критика «зосереджує свою увагу на жінці як читачці чоловічих текстів, [...] «політична й полемічна» і має обмежені можливості для створення власного теоретичного категоріального апарату й дослідницького інструментарію» [5, с. 437], то гінокритика прагне здійснити власне, специфічно жіноче, перепрочитання світової літератури. Якщо феміністична критика, по суті, продовжує «зовнішнє» вивчення жінки й жіночого як системи культурних знаків, то гінокритика зосереджує увагу на діяльності жінки-письменниці. Перша співвідносна з теоретичними концепціями С. де Бовуар, друга – з ідеями В. Вулф. Однією з основних заслуг Е. Шовалтер є своєрідна періодизація жіночої літератури. Дослідниця виділяє три етапи становлення жіночого письменства: 1) імітація панівної традиції (чоловічі псевдоніми: Джордж Еліот, Жорж Санд, Марко Вовчок; наслідування чоловічого голосу в літературі, що пояснюється передусім браком авторитетів у царині жіночого письма); 2) протест проти цієї традиції з одночасним обстоюванням прав меншин; 3) відкриття власної, специфічно жіночої, ідентичності [5, с. 437].

Справді, історія розвитку роману, в тому числі й українського, переконливо свідчить на користь такої періодизації становлення жіночої літератури. В. Вулф ще на початку ХХ ст. робить припущення щодо причин, які спонукали перших романісток обрати саме цю літературну форму. Як зауважує В. Вулф, інші жанри на час, коли беруться за перо сестри Бронте, Джордж Еліот та Джейн Остін, вже усталилися, і тільки «роман був достатньо молодим, щоб залишитися м'яким у її (жінчиних – О.Б.) долонях» [98, с. 74].

Образна й оповідна структура сучасної жіночої прози в багатьох аспектах засвідчує свою відмінність від чоловічої; водночас традиція жіночого письма і, не в останню чергу, досвід феміністичної критики суттєво впливають на художню організацію великої прози, написаної чоловіками. Разом з тим, на сучасному етапі розвитку української романістики досить відчутними залишаються відголоски «війни статей», якою була позначена суспільно-культурна ситуація 90-х.

Межа ХХ – ХХІ століть, попри всю відмінність політичних, культурних, технологічних контекстів від попереднього *fin de siècle*, знову актуалізує проблеми меж чоловічого і жіночого, природи людської сексуальності, духовного і тілесного. В. Агеєва зауважує, що в українській літературі ці питання набувають особливої гостроти, оскільки радянська ідеологія успадкувала патріархатний суспільний устрій, водночас надаючи йому викривлених форм. У мистецькій сфері з утвердженням соцреалізму значно скромніше, ніж у першій третині ХХ ст., заявляють про себе жінки. Логічним поясненням таких процесів є, очевидно, принципова соціальна й колективістська настанова, на якій ґрунтується естетика соцреалізму. Відповідно, жінка, психологічно орієнтована на приватну сферу, особистісні переживання й спостереження, за таких умов суттєво обмежена в мистецьких самопроявах.

В. Агеєва зазначає, що «література 1980-х-90-х розвивалася в атмосфері мало не запаморочення від свободи, від зняття донедавна могутніх заборон і табу. Часто не надто глибокі сюжетні колізії охоче оздоблюють невибагливою еротикою, сценами насильства (якого, зрештою, не бракувало і в соцреалізмі), демонстрація брутальної маскулінності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів» [5, с. 442]. Спостереження українських дослідниць, які намагаються дати оцінку літературному процесу 90-х, виявляють прагнення і чоловіків, і жінок самоствердитися, мало зважаючи на думку протилежної сторони. Ніла Зборовська говорить про існування «нарцистичного театру» чоловіків і жінок. Соломія Павличко зауважує, що «в українській літературі

вже декілька років точиться невидима з першого погляду боротьба або війна статей» [320, с. 223].

Виразним спрямуванням жіночого письма цього періоду стає деструкція освячених традицією патріархальних уявлень про жінку і її роль у суспільстві, утвердження натомість інтелектуального й критичного жіночого людинознавчого дискурсу. Ці процеси неминуче реалізуються як радикальна зміна художньої мови авторок. Прагненням убезпечити себе від імпліцитного критика, що стоїть на позиціях традиційної цнотливості й месіанської ролі українського письменства, пояснює В. Агеєва агресивність роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» [5, с. 440–441]. Мовна поведінка, що не відповідає стереотипним уявленням про жінку, закоріненим у ментальну свідомість, є для авторки способом привернути увагу до гострих суспільних та культурологічних проблем, які досі не були артикульовані в українській літературі.

Дискурс фемінізму в національному письменстві, безумовно, сприяв його оновленню, значному розширенню горизонтів творчої рефлексії та встановленню діалогічних зв'язків з інтелектуальним життям Заходу. Пожвавлення інтересу до гендерної проблематики в українській літературі відбило низку гострих питань, які артикулював світовий фемінізм, що не є ані однорідним, ані монологічним за своєю суттю. Андроцентрична традиція, що нараховує тисячоліття людської історії, зумовила неоднозначність і, в багатьох випадках, невизначеність категоріального та методологічного апарату фемінізму. «За іронією історії, – пише В. Леонтьєва, – андроцентричне ототожнення «істинно людського» з «чоловічим» успадкував і класичний фемінізм, до якого відносять ранній фемінізм, ліберальний фемінізм, марксистський фемінізм і радикальний фемінізм» [245, с. 106]. Відповідно, зусилля прибічниць класичного фемінізму скеровані не так на утвердження жіночої «самості» в усій повноті її самобутніх проявів, як на досягнення чоловічої «норми» в досить широкому діапазоні – від рівних з чоловіками

юридичних прав до нівеляції біологічних відмінностей (радикальний фемінізм).

«Як бачимо, у всьому розмаїтті гендерних концепцій загальною є ідея рівності статей – як певний апріорно прийнятний ідеал, як «сенса буття належного»; під рівністю зазвичай прийнято розуміти ідентичність можливостей, «стартових умов» особистісної самореалізації чоловіків і жінок, що співвідносне зі здійсненням індивідом своєї культуротворчої свободи» [245, с. 107]. Водночас трактування «чоловічого» і «жіночого» як полярних основ будь-якої картини світу і будь-якої культури характеризуються значною довільністю, так що саме визначення цих понять зрештою видається проблематичним. «Виникає відчуття, що сам гендерний підхід начебто потребує обґрунтованого визначення жіночого (так само як і чоловічого) начала, і це проблема «зовнішня» по відношенню до гендерного підходу» [245, с. 107].

Справді, цю проблему добре ілюструє сам феміністичний дискурс з його прагненням критичного перегляду і встановлення меж певних фундаментальних понять, зокрема «чоловічого» і «жіночого». Феміністична теорія «після Сімони де Бовуар» керувалася в основному розумінням статі як природної категорії, а гендеру – як сформованої на основі першої й великою мірою детермінованої природними чинниками. Однак Соломія Павличко зауважує, що такий підхід викликав певний сумнів уже в 1960-ті роки [315, с. 221], хоча ще в 1970-ті це питання, фактично, не дискутувалося в межах феміністичного дискурсу; найпомітніші представниці феміністичної критики цього періоду (Ю. Крістева, Л. Ірігерей, Г. Сіксу) зосередилися на дослідженні понять статі і гендеру в методологічному контексті психоаналізу, проблемі фалогоцентризму та мовних структурах як інструменті владних відносин. У 80-ті роки перша з критикою такого підходу до проблематики «жіночих» студій виступає Т. Мой у своїй книзі «Сексуальна / текстуальна політика». Дослідниця висловлює думку про те, що її попередниці послуговуються «чоловічим» категоріальним апаратом, вдаючись до наукового інструментарію

Ж. Дерріди, Ж. Лакана та ін.; тимчасом давно назріла необхідність деконструкції ключових понять самого фемінізму («фемінність», «жінка» тощо). Ця проблема стає предметом системного осмислення у праці Дж. Батлер «Гендерний клопіт: Фемінізм і підрив ідентичності» (1990). Авторка доводить, що низка фундаментальних понять, на які спирається західна епістема, – «репрезентація», «ідентичність», «суб'єкт» – становлять культурні конструкти, отже, єдиною спільною базою виникнення й розвитку фемінізму є уявлення про «жінку» як певну ідентичність, однак «зараз і це «ім'я» має бути ретельно досліджене на предмет «упакованих» у ньому суперечливих смислів і конотацій» [27, с. 298]. Батлер висловлює фундаментальний сумнів у тому, що поняття «жінка», навіть ужиті в множині, може означати єдину ідентичність. На користь такого твердження свідчить і те, що й сам фемінізм не становить певне монолітне ідеолого-методологічне утворення: вже з початку 70-х років поруч з «білим» фемінізмом активно розвиваються «чорний», лесбійський, соціалістичний, ліберальний та ін. Дж. Батлер зауважує: «“Предмет досліджень” фемінізму постає як дискурсивно створений тією самою політичною системою, яка повинна була сприяти його емансипації» [27, с. 300]. Учена висвітлює «подвійне функціонування влади: юридичне і виробниче» [27, с. 301]. Друга функція означає, що правова система шляхом «легітимації і виключення» сама творить тих, кого потім буцімто представляє, однак цей процес «успішно приховується й натуралізується політичним аналізом». Поняття «суб'єкт до закону», вироблене самим законом, ним же і приховується, становлячи, таким чином, дискурсивне утворення, до якого закон апелює як до «базової передумови», що легітимізує його владу. Таким чином, феміністична критика повинна не тільки моделювати шляхи кращої репрезентації жінок у мові й політиці – вона повинна встановити, «як категорія «жінки» – предмет дослідження фемінізму – виробляється й обмежується тими самими структурами влади, за допомогою яких домагаються емансипації» [27, с. 301]. Крім того, Дж. Батлер констатує значну кількість критичних відгуків про певне універсальне поняття «патріархату», проти якого виступає фемінізм.

Дослідниця зауважує, що феміністична теорія нездатна пояснити «практики статевого тиску» у конкретних культурах, де вони проявляються – у кращому випадку, праці феміністичного спрямування використовують ці факти як ілюстративний матеріал. Такий підхід заслуговує критики «за прагнення колонізувати і присвоїти не-західні культури з метою підтвердити вповні західне поняття гноблення» [27, с. 302]. Наслідком залучення цього іншонаціонального матеріалу стають спроби «сконструювати» «третій світ», чи «Схід», у культурному контексті якого «статеве гноблення» може бути пояснене «як симптоми сутнісного, не-західного варварства» [27, с. 302]. Демонструючи невизначеність і відносність понять «фемінність», «жінка», «патріархат», що мали аксіоматичний характер для феміністичних студій попередніх десятиліть, Дж. Батлер зрештою ставить під сумнів і саме поняття гендерної ідентичності. Остання передбачає взаємозалежність між такими компонентами, як стать, гендер, сексуальні практики і сексуальне жадання. Однак у певних випадках між цими компонентами може виникати ряд невідповідностей. Коментуючи названу працю Дж. Батлер, С. Павличко особливо акцентує увагу на питаннях, які ставить собі і своїм читачам американська вчена: до якої міри гендерна ідентичність є сконструйованою на основі взаємодії названих компонентів? І чи завжди результатом такого «конструювання» повинна бути гетеросексуальність? Якщо так, то чи не є ця «обов'язкова гетеросексуальність» таким самим «монолітним центром гноблення жінок», як і фалогоцентризм? [315, с. 223].

«Французький постструктуралізм породив різні концепції ідентичності статі, – зауважує С. Павличко, – хоча всі вони передбачають існування внутрішньої якості, певної суті (substance)» [315, с. 223]. Так, Лус Ірігарей вважає, що існує одна стать – чоловіча, яка репрезентує себе «через продукування іншого». Таким чином, фемінне не може розглядатися в контексті гендеру, бо становить знак певної відсутності, і необхідний вихід за межі опозиції «чоловіче – жіноче». М. Фуко розглядає стать як продукт певних історично сформованих гендерних (сексуальних) практик. Монік Вітіґ

зауважує, що гендер є «лінгвістичним індексом» політичної за своєю суттю опозиції статей [315, с. 224]. Таке панмовне трактування категорії гендеру приводить вчену до висновку, що йтися може тільки про жіночий гендер, бо чоловічий є не чоловічим, а загальнолюдським. У своїй праці «Позначення роду» (1984) М. Вітіг доводить, що граматична категорія роду формує «універсальну епістему», яка й регламентує в людській свідомості бінарний статевий поділ людства. Наслідком такого теоретизування стають заклики до деструкції статі з метою отримання жінками статусу «універсального суб'єкта» [315, с. 224]. Аналізуючи погляди Л. Ірігерей і М. Вітіг, Дж. Батлер зауважує, що спільним в обох дослідниць є намагання розглядати феміне як певну відсутність, те, що позбавлене репрезентації внаслідок домінування в культурі фалогоцентричних інтенцій «заперечення» жіночого. Гендер і сексуальність завжди становлять конструкти, що продукуються певним владним дискурсом. На користь такого погляду свідчить і той факт, що гомосексуальні практики, які тривалий час видавалися феміністкам простором, вільним від реалізації дискурсу влади, при глибшому вивченні виявилися також підпорядкованими «гетеросексуальним конвенціям». Це дало підстави вважати й гетеросексуальні міжстатеві стосунки «сконструйованими», однак «сконструйований гендер» не може бути ототожнений зі «штучним». «Тому вивчення генеалогії гендера – це вивчення дискурсивного продукування» [315, с. 225]. Так, Дж. Батлер наголошує на тому, що узагальнене визначення «жінки», яке вказує на певну монолітну спільноту і нівелює численні суперечності, що тривалий час вважалося фундаментальним для фемінізму, мало передусім політичний характер, адже будь-які політичні дії передбачають наявність визначеної ідентичності. С. Павличко підсумовує: «Гендерні ідентичності, на думку Батлер і феміністок-конструктивісток (феміністок постструктуралістського спрямування), не визначаються ні природою (статтю), ні тілом, ні гетеросексуальністю. Всі вони є фігурами дискурсу і як такі існують у процесі постійного самотворення» [315, с. 226].

Суттєве «пом'якшення» таких крайніх позицій спостерігається на етапі переходу від класичного фемінізму до некласичного (чи радше посткласичного). Порівняно молоді (сформовані близько чотирьох десятиліть тому) течії фемінізму, такі як сепаратизм (гіноцентризм) і гуманістичний фемінізм, «долають андроцентризм і виходять, швидше, з принципу андрогінізму» [245, с. 107]. Визнання однакової цінності чоловіка і жінки як носіїв унікальної гендерної ментальності; проголошення ідеалом гендерних відносин «соціуму партнерства чоловіків і жінок» на противагу відносинам придушення – панування, – такі інтенції є провідними для гуманістичного фемінізму.

Як зауважує С. Павличко, запропонований Е. Шовалтер термін «гінокритика» на позначення досліджень «того, як пише жінка», не прижився, натомість значно більшої популярності зажила дефініція «гендер». «Поступово феміністичні студії перетворилися на гендерні студії, що мало означати їхню нову широту, охоплення не лише жіночої, а й чоловічої статі, а також акцент не на природних особливостях, а передусім на культурних рисах» [315, с. 219]. Справді, напрям досліджень, який сьогодні здобув назву *masculinity studies* та *men's studies*, був ініційований академічним фемінізмом. «Натхнене фемінізмом інтердисциплінарне дослідження суспільно-культурної статі (гендерні студії) скинуло чоловічу ідентичність із п'єдесталу нормативної, що викликало передусім чоловічу агресію», – зазначає А. Матусяк [281, с. 11]. Перші присвячені проблемам маскулінності розвідки, здійснені в межах американської суспільствознавчої науки в середині 70-х років ХХ ст., містили навіть звинувачення в руйнуванні сталої суспільної системи координат на адресу фемінізму 60-х. Вироблення «нової жіночої ідентичності» стало поштовхом до рефлексій над маскулінністю, її межами і проявами, які досі маргіналізувалися чи й жорстко протиставлялися образу «належного», культивованого суспільним вихованням, мистецтвом, політичними організаціями. Вже перші розвідки в царині «чоловічих студій» висвітлили чимало проблем, які досі не були та, очевидно, й не могли бути

сформульованими. До таких проблем належав репресивний характер патріархату як владної «системи координат», що прагнула підпорядкувати й маргіналізувати все, що не відповідало стандарту «гегемонної маскулінності». Пильна увага до організації патріархатних структур дозволила констатувати, що їх репресивна дія звернена не тільки проти жінок, а й проти різноманітних форм «м'якої маскулінності», передусім гомосексуальної. Не менш революційний характер мало й розкриття деструктивного впливу насаджування «належного» образу «твердої маскулінності» для психологічної рівноваги чоловіків, які змушені притлумлювати й витіснити всі прояви слабкості, постійно доводячи своє право вважатися сильними й агресивними.

Очевидно, що критична ревізія основ маскулінності, яка активно розгорнулася в останні десятиліття в країнах Західної Європи й Америки, підготована фундаментальними суспільними зрушеннями, що нараховують понад півтора століття. Ці процеси характеризувалися поступовим послабленням позицій «панівної маскулінності» і періодами її реабілітації. Так, у другій половині XIX ст. мужність «зазнала тяжкої кризи у зв'язку з інтенсивною індустріалізацією і розвитком демократії. Її спричинили також жінки, які взялися активно вимагати повноти громадянських прав» [281, с. 10]. Як прояв самозахисту маскулінності, що починає зазнавати втрат, відверто мізогіністські виступи здійснив ряд філософів, передусім Артур Шопенгауер, Фрідріх Ніцше, Отто Вейнінгер, Поль Юліус Мебіус. Потужним засобом реабілітації маскулінності стає також масова культура, «яка у перших десятиліттях XX століття відродила міф Дикого Заходу та його невід'ємної ікони – ковбоя, уособлення чоловічої сили, озброєного фалічним револьвером», і створила не менш яскраве втілення тваринної могутності та природного благородства – Тарзана, героя популярної книжкової серії і циклу кінофільмів [281, с. 11]. Апофеозом відродження «гегемонної маскулінності» стають події Першої світової війни, «де чоловік бореться за праведну справу, даючи вихід приховуваній агресії (проти жінок і себе самого)», а пізніше –

тоталітарні режими і Друга світова, які породили патологічні явища гіпертрофованої маскулінності [281, с. 11].

Сучасні суспільні та культурні тенденції засвідчують необхідність формування нової парадигми маскулінності. Агнешка Матусяк і Матеуш Светліцкі виділяють три основні вияви цієї парадигми. Перший становить «феміністична концепція гендеру як структури суспільних і владних відносин» [283, с. 27], що належить до найбільших здобутків академічного фемінізму другої хвилі. Особливе значення в цій царині гендерних досліджень мав аналіз патріархатних структур, уперше представлений у праці Кейт Міллет «Сексуальна політика» (Sexual Politics, 1970). Вчена доводить, що владні інтенції патріархату не тільки пронизують різні рівні суспільного устрою, а й проявляються у мові та її повсякденній практиці. «Основою чоловічої влади було визнано нормативність гетеросексуальності, що заглушує низку інших можливих форм сексуального співжиття або партнерства (серед них гомосексуальність, бісексуальність, пристрасна приязнь, сексуальна абстиненція), які розглядаються як можлива загроза для патріархальної влади)» [283, с. 27–28]. Другий вияв формування нової парадигми чоловічості полягає в активному соціологічному вивченні субкультур і спільнот, які досі мали виключно маргінальний статус. Врахування соціокультурних практик цих груп дозволяє висунути тезу про множинність маскулінностей. Ця теза є провідною для третього напрямку досліджень, орієнтованого на віднайдення нової парадигми маскулінності, який безпосередньо пов'язаний з «постструктуралістським аналізом суспільних відносин Жака Дерріди в дусі дискурсу Мішеля Фуко (зокрема щодо сексуальних і гендерних стосунків)» [283, с. 29]. Особливе значення для цього напрямку гендерних студій має перформативна теорія гендерної ідентичності Джудіт Батлер, логічним вислідом якої і є «реконструкція ідеї існування однієї непорушної (hard) універсальної маскулінності» [283, с. 29].

Криза маскулінної ідентичності, справді, не в останню чергу спричинена розвитком гендерних студій, що зародилися в межах феміністичної теорії й

уперше за багато століть піддали критичному аналізу андроцентричний характер суспільної свідомості, де за норму «людського» прийняте чоловіче, до того ж часто – у редукованому варіанті, з відкиданням проявів чутливості й слабкості. За останні десятиліття соціологічна наукова рецепція чоловічого відійшла від есенціалістських теорій, які проголошували жорстку детермінацію маскулінності біологічними ознаками; набагато більшу популярність на сучасному етапі має суспільний конструктивізм, що розглядає маскулінну ідентичність як результат складної взаємодії низки соціальних, культурних, економічних чинників. Агнешка Матусяк зауважує з цього приводу: «...сьогодні вже виразно видно, що маскулінність не є даністю і що її слід невпинно здобувати, тобто, перефразовуючи Сімону де Бовуар та її відоме висловлювання 1949 року з «Другої статі»: «ніхто не народжується чоловіком, але стає ним». Де факто маскулінність треба утворити, немовби випродукувати, щоб не сказати – "сфабрикувати"» [281, с. 9].

«Студії маскулінності» мають коротшу, порівняно з феміністичною теорією, традицію. Відповідні академічні курси почали з'являтися в американських університетах вже в 70-ті роки ХХ ст., проте широке висвітлення проблематики, пов'язаної з маскулінністю, до середини 80-х обмежувалося здебільшого науково-популярною та медичною літературою. Починаючи з другої половини 80-х masculinities studies охоплюють сферу соціології та культурології. Неабияку популярність здобуває книга М. Кіммела і Майкла Месснера *Men's Lives*. Велика роль у висвітленні здобутків masculinities studies належить періодичним виданням: *Achilles Hill* та *Working with Men* (Британія); *The Journal of Men's Studies* (Америка); *Men, Sex, Politics* (Австралія) та ін. 1991 року було засновано організацію *The American Men's Studies Association (AMSA)*, яку з 2013 року очолює Дафна Уоткінс (Мічиганський університет). Значний науково-практичний та теоретичний досвід організації є результатом зусиль низки спеціалістів, як чоловіків, так і жінок, які здійснюють активну популяризацію найновіших досягнень галузі.

Сучасні «студії маскулінності» охоплюють найширше коло проблем – від біологічної та медичної до юридичної сфери.

А. Матусяк і М. Светліцкі зауважують, що поняття маскулінності, як і ряд інших гендерних понять, не має єдиного визначення. Спираючись на роботи російського дослідника Ігоря Кона, польські вчені виділяють три значення цього терміну: 1) «сукупність психічно-поведінкових властивостей та особливостей, притаманних чоловікам і невластивих жінкам» (маскулінність як дескриптивна категорія); 2) «сукупність суспільних уявлень про те, ким є чоловік, ким повинен бути, які риси і властивості йому надаються» (аскриптивна (успадкована) категорія); 3) «нормативний стандарт чоловічості, який не стосується пересічного чоловіка, а показує взірець фантазійного ідеального чоловіка» (прескриптивна категорія) [283, с. 29].

В українському просторі masculinities studies не здобули розвитку через брак відповідного соціокультурного контексту, що пояснювалося специфікою політичної ситуації, яка склалася на теренах Радянського Союзу, де кілька десятиліть поспіль, фактично, упродовж усього існування цієї держави, тиражувалися різні іпостасі нового типу – радянської людини (*homo sovieticus*). Статеві й сексуальні проблематика, фактично, зникає з поля зору радянських ідеологів; приватне в художніх концепціях творів соцреалізму підпорядковується надметі – побудові ідеального комуністичного суспільства; індивід з його біологічною тілесною даністю, сімейною історією тощо опиняється на маргінесі. Про низку суперечливих і руйнівних по відношенню до маскулінності тенденцій радянської політики у сфері сім'ї докладніше буде сказано далі. Тут же відзначимо, що причини глибокої травмованості української маскулінності слід шукати в історичних періодах, значно давніших за більш ніж 70-річне існування радянської системи, на чому наголошують у своїх гендерних студіях Тамара Гундорова, Оксана Забужко, Ніла Зборовська, Соломія Павличко та ін.

А. Матусяк відзначає фундаментальну відмінність західної і української панівних моделей маскулінності й, відповідно, провідних типів творчості, які

склалися в цих відмінних соціокультурних умовах: «...у традиційній українській культурі, а також у літературі, сформованій на цінностях патріотичного сільського світу, маскулінний дискурс постає деформованим, виразно відокремленим у своїй специфіці від поверхнево обов'язкового канону західної гегемонної маскулінності, що основана на цінностях урбанізованого світу, де бути чоловіком, як зауважував П'єр Бурдьє, означало апріорі позицію, з якої виникає влада» [281, с. 13]. «М'який патріархат», як окреслює дослідниця український маскулінний дискурс, посідає маргінальні позиції стосовно панівного імперського типу маскулінності. Відповідно, на тривалий час основними інтенціями носіїв колонізованої культури стають ностальгія за героїчним минулим періоду Гетьманщини, архетипним втіленням якого є образ козака, і почуття провини перед скривдженою «матір'ю Україною». Великим речником цих почуттів в українській національній традиції є Тарас Шевченко, авторитет якого визначає непохитність такої світоглядної матриці для майбутніх поколінь митців. А. Матусяк зауважує гомогенність і герметичність національно-культурного дискурсу, заснованого на «сентиментально-патріотичній риторичі», яка співіснувала з певними заздрощами по відношенню до Європи з її раціоналізмом і сильним «батьківським» началом, закладеним у культурі. Однак сама спрямованість такої концепції національної ментальності «і затьмарює всю гетерогенність [...] без можливості вільного творення нових світів, нових продуктивних дискурсів» [281, с. 14]. Ці нові можливості в українській літературі прагне відкрити модернізм, який дискутує з літературними «батьками» у двох гендерних варіантах – фемінному (література феміністичного спрямування, що на межі XIX – XX ст. переживає в Україні своє становлення) і маскулінному. А. Матусяк простежує обидві лінії розвитку альтернативних по відношенню до народницького й неонародницького канону тенденцій, що не завжди здобувають визнання й помітне становище в національній культурі, перериваються внаслідок штучного придушення вільного розвитку українського письменства, продовжують існування в інонаціональному культурному просторі. Так,

потужний фемінний дискурс, що репрезентує «цікаву та продуктивну інверсію “мужньої жіночності”», оприявнюється упродовж ХХ ст. у творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської, Оксани Лятуринської, Олени Теліги, Ліни Костенко, Оксани Забужко [281, с. 14]. Опозиційна по відношенню до «батьків-народників» маскулінна лінія розвитку української літератури простежується дослідницею починаючи від 90-х років ХІХ і до 60-х років ХХ ст. Ці інтенції засвідчує творчість «молодомузівців», митців «Української хати», Володимира Винниченка, Михайля Семенка й футуристів, Миколи Хвильового й «ваплітян», київських неокласиків, представників Празької школи і МУРу, Нью-Йоркської групи) [281, с. 15]. Ці митці, кожен у свій спосіб, прагнуть подолати герметичність питомої української культури, обстоюють діалогічні принципи її творення, і чільну роль у цьому процесі для них відіграє утвердження потужного вольового, раціоналістичного начала, що протистоїть освяченій століттями ролі сина, для якого самореалізація у «світі без батька» можлива тільки як помста за страждання скривдженої матері. Не випадково В. Агеєва вбачає в бунті проти матері й комплексу вини один з провідних світоглядних змістів українського модернізму [6, с. 15].

Насильницьке втручання радянської влади у творчий процес материкової України, що завершилося фізичним знищенням багатьох митців і насадженням соцреалізму як єдиного художнього псевдостилю, призводить до формування універсального типу маскулінності *homo sovieticus*. «Нормативну модель справжньої мужності визначає гегемонний образ андрогінного чоловіка, активного «радянського патріота», учасника героїчних процесів індустріалізації країни, потім Великої Вітчизняної війни, а також відновлення із воєнних руйнувань» [281, с. 15]. Головною ознакою чоловічості стає героїзм, готовність пожертвувати власним життям в ім'я партії, класу, своєї країни, де ролі символічних батьків відводяться вождям – Леніну, а згодом Сталіну. Раніше вже йшлося про те, що приватне життя, включно з сексуальними проявами, опиняється за межами такої світоглядної парадигми. Певна деструкція цього типу маскулінності, який мав дуже мало спільного з

реальними чоловіками, розпочинається з 60-х років ХХ ст., разом з хрущовською відлигою, що приносить бодай часткову демократизацію політичного і суспільного життя, а наприкінці 70-х – на початку 80-х виливається у стереотип «ліберальної гегемонної маскулінності, що культивує образ сексуально активного гетеросексуального чоловіка, який професійно виконує чоловічу роботу, вміє заробляти гроші для утримання дружини і дітей, виразно відмежовує світ своїх «чоловічих справ» від світу жіночого (родини, емоцій)» [281, с. 16]. Саме цей тип маскулінності домінує у творах таких авторів, як Олександр Ільченко, Володимир Дрозд, Василь Земляк та ін.

Проголошення незалежності України відкриває нову сторінку в розвитку національної культури, хоча суспільні й мистецькі процеси 90-х років підготовлені попередніми десятиліттями, які засвідчили дедалі більшу недовіру до радянської системи й усвідомлення того, що вироблені нею політичні й соціальні моделі безнадійно застаріли. Перед українською інтелігенцією, як і суспільством новоствореної незалежної держави в цілому, виникає цілий комплекс проблем, не тільки соціально-економічного, а й світоглядного характеру: подолання постколоніальної травми; відповіді на численні екзистенційні виклики, що виникають у ситуації, яку загалом можна означити як «пост-» (постколоніальна, пострадянська, постмодерна); творення національної ідентичності на принципово нових засадах. Ці засади українські постмодерністи вбачають у деконструкції «старої», герметичної, зверненої всередину національної культури, ідентичності, і формування нової, яка становить «відкриту, діалогічну, таку, що є результатом не накидання, а вибору, зумовленого відносинами спільноти цілей і вартостей» [281, с. 16]. На відміну від есенційної маскулінної моделі, орієнтованої на спільне історичне минуле, ця нова множинна ідентичність скерована в майбутнє. Що ж стосується культурної ситуації 90-х, то для реалізації такого проекту сприятливим виявився «карнавальний» дискурс, який, багато в чому використовуючи художні стратегії «котляревщини», іронічно переосмислює травматичний постколоніальний спадок, демаскує приховані механізми

ідеологічного впливу, вивільняє ігрове начало, що дозволяє впевненіше входити у світовий художній контекст, оперуючи принципово новим творчим інструментарієм.

Українська література початку ХХІ століття засвідчує складність осмислення сутності маскулінності та її проявів, дієвість травматичного постколоніального досвіду, про який до цього часу вже багато написано у вітчизняній гуманітаристиці. Соціокультурна ситуація сучасної України суттєво відрізняється від тієї, яка існує на Заході. Слушним видається застереження від механістичного перенесення на національний ґрунт методів та підходів, вироблених світовою практикою «маскулінних студій» [283, с. 37]. Сказане, очевидно, стосується й гендерних досліджень у цілому. Як зауважує Ю. Ковалів, у західному, передусім англійському та американському, літературознавстві категорія гендеру є надзвичайно популярною і «розглядається не як вроджена властивість певної статі, а здобута внаслідок соціалізації художньої творчості кожного письменника. Відображена в літературному творі сексуально-гендерна система постає водночас як соціокультурне явище, семіотичний дискурс, своєрідна репрезентативна подія, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті» [259, с. 215]. Перед українськими дослідниками постає завдання створити власну теоретичну парадигму та науковий інструментарій для осмислення проблем гендеру, в тому числі й маскулінності, що існують на національному просторі. Досвід західної гуманітаристики в цьому відношенні може відігравати роль відправного пункту для подальшого дослідження особливостей формування і проявів гендерної ідентичності в українській культурі.

Відзначена дискусійність і складність багатьох гендерних понять часом робить проблематичною саму можливість ґрунтовного розмежування чоловічого й жіночого. Однак результати сучасних досліджень у царині соціології, медицини, психології та культурології дозволяють виявити коло аксіологічних, світоглядних та поведінкових моделей, що в найзагальнішому сенсі можуть бути марковані як «чоловічі» чи «жіночі». «Жіноче начало

культури – це не тільки й не стільки фіксація «наявного «гендерного» становища жінки в суспільстві», скільки «жіночий образ належного». Жіноче начало культури – це участь у створенні картини світу й формуванні людських життєвих стратегій, які пов'язані з постаттю [...] жінки, можна сказати, ідеальних уявлень про жінку й жіноче як приналежних і належних жінці» [245, с. 108]. Відповідним чином, чоловіче начало культури мислиться як «образ належного», що характеризує суспільно-культурні очікування по відношенню до носія маскуліної гендерної ідентичності. Повертаючись до тези про те, що у сприйнятті людини все буття є «буття чоловіче + буття жіноче», В. Леонт'єва констатує: «...концентрованим вираженням чоловічого і жіночого начала культури є аксіологічні змісти – цінності, ідеали, принципи, зовнішня культурна форма яких (символіка передусім) дозволяє асоціювати їх з чоловіком або жінкою» [245, с. 108]. Безумовно, ці змісти, які можуть проявлятися в релігійних практиках, принципах політичного та суспільного устрою, ієрархії особистих пріоритетів, не є апіорною даністю – вони формувалися паралельно під впливом біологічних (фізіологічна даність статі) та історично-культурних факторів. Біологічна стать, відповідаючи очевидним фізіологічним характеристикам індивіда, стає підґрунтям для формування тієї гендерної ролі, яку цей індивід, згідно з певними культурними приписами, виконуватиме в соціумі. Однак не менш потужним фактором для становлення гендеру є культуротворчі начала (чоловіче і жіноче), які діють у конкретній людській спільноті. При цьому слід зауважити, що біологічна приналежність до певної статі не означає автоматичного засвоєння гендерної поведінки, співвідносної з суспільними нормами «чоловічого» чи «жіночого». У цьому випадку ми говоримо про «мужніх» жінок чи «жіночних» чоловіків. Як зауважує В. Леонт'єва, ці визначення не обмежуються прикладами гомосексуалізму чи трансвестизму – тут може йтися і про чоловіків, які представляють «жіночі» професії, і жінок, які виконують чоловічі ролі. Очевидно, про частотність такої невідповідності свідчить і той факт, що Джон Грей, автор популярної книжки «Чоловіки з Марсу, жінки з Венери», вперше

виданої 1992 року, закликає своїх читачок до гнучкості в оцінці психологічних реакцій як виключно «жіночих» чи «чоловічих», оскільки сучасний соціум цілком допускає можливість фемінної поведінки у представника сильної статі і навпаки [123, с. 39]. Очевидно, що цей аспект гендеру як соціальної статі слід пов'язати з глибокими спостереженнями К.Г. Юнга та А. Маслоу, що стосуються «потенційної» андрогінності людської особистості. Так, А. Маслоу, цілком поділяючи наукові висновки свого попередника, твердить, що «антагонізм між статями великою мірою є проекцією несвідомої боротьби, яка точиться всередині особистості, між її чоловічими і жіночими компонентами» [277, с. 157]. На основі цих міркувань В. Леонтьєва пропонує говорити не про чоловіків і жінок як носіїв певної гендерної ментальності, а про «чоловічі» та «жіночі» типи особистості, в яких психологічно переважає жіноче або чоловіче [245, с. 109]. Дослідниця пропонує також розрізняти «чоловіче / жіноче начала культури – як пов'язані з чоловічим / жіночим образами *культурні змісти* (курсив В. Леонтьєвої – О.Б.) – і чоловіче / жіноче начала культуротворчості – як найбільш властиві чоловічому / жіночому способи афірмації, тобто *культурні форми*» [245, с. 110].

Раніше вже було відзначено важливість для гендерних студій сформованого в межах постструктуралістського теоретизування погляду на мову як систему владних відносин, що маргіналізує й відкидає все невідповідне панівному дискурсу. Саме це дало підстави Ю. Крістевій висловити тезу про брак означення в сучасній мові для низки специфічно жіночих станів і переживань, зокрема почуття, яке пов'язує матір і дитину. Водночас сучасна психологія, що зі своїх позицій досліджує гендерний культурний дискурс і мову як його відображення, засвідчує, що «мовчазні структури», до яких упродовж тисячоліть належить специфічно жіноче рефлексування буття, необхідні для повноцінного існування чоловічої культурної репрезентації, тривалий час ототожнюваної із загальнолюдською: «...традиційна культура побудована так, що вона завжди передбачає наявність чогось, що розташоване «за» межами її норми, що неявно живить її» [218,

с. 121]. Чоловіче начало, яке упродовж тривалого часу вважалося логічним, раціональним, таким, що здійснює контроль і асоціюється з громадською, політичною, суспільною діяльністю «за межами роду» (згідно з термінологією Назіпа Хамітова), ідентифікувалося в зіставленні з жіночим, що його розуміли як ірраціональне, чуттєве, таке, що потребує контролю і пов'язане з приватною сферою «в межах роду».

Попри критику патріархатних суспільних структур у феміністичній теорії, їх прихід на зміну первісному матріархату був закономірним. Розвиток ремесел, виникнення перших форм суспільної організації зумовлює зміну фундаментальних уявлень про джерело людського існування і взаємодії зі світом. Якщо раніше центральне місце у свідомості людини посідала ідея «породження», уособлена плодючістю землі й жіночою материнською функцією, то тепер чільна роль відводиться абстрактному мисленню, яке лежить в основі технічних винаходів, державної структури тощо. Символом творчого начала, як зауважує Е. Фромм, стає не материнське лоно, а дух (розумне мислення) [383, с. 122].

Аналізуючи здобутки низки людинознавчих дисциплін, В. Леонтьєва пропонує розрізняти чоловічий і жіночий спосіб афірмації як імперативний і остенсивний відповідно [245, с. 124]. Остенсивний (заснований на безпосередньому прикладі) та імперативний (вольовий, орієнтований на певні норми) типи взаємодії зі світом визначають ціннісні орієнтири жіночого (фемінного) і чоловічого (маскулінного). Якщо для маскулінного типу поведінки характерна орієнтація на усталені норми, прагнення до встановлення порядку й справедливості, захист власних і чужих інтересів, то фемінне начало більшою мірою зацікавлене у забезпеченні блага, гармонії, вирішення конфліктів без втрат і страждань. «Якщо для чоловічої позиції моральний імператив вимагає поваги до прав інших і захисту від зазіхань на власні права, то для жіночої – той же моральний імператив вимагає виявляти піклування і сприяти вирішенню проблем оточуючих людей, близьких» [245, с. 124]. На підтвердження того, що остенсивні (жіночі) цінності хронологічно є

первинними, зауважує дослідниця, свідчить уявлення про турботу й самовідданість як універсальні норми, що спираються на дуже давні приклади такої поведінки. А. Маслоу також відносить до провідних відмінностей між чоловічим і жіночим типами поведінки принципи, якими керуються носії фемінної і маскулінної ментальності у творчій роботі. Як зауважує вчений, жінка більшою мірою зосереджена на «поточному процесі», а не кінцевому результаті, тимчасом чоловік більшою мірою орієнтований на досягнення певної мети, реалізації у своїй роботі правил і принципів. Такі продукти людської діяльності, як великі романи чи архітектурні споруди, несуть у собі й остенсивні (наполегливість, самовідданість, працездатність митця), й імперативні (підпорядкування творчому задуму, відповідність певним естетичним і технічним нормам) змісти. Брак жіночих імен серед великих митців минулого А. Маслоу пояснює не дією механізмів гноблення, а тим, що жінка значно меншою мірою, ніж чоловік, прагне досягнення результату «за будь-яку ціну» [277, с. 62 – 63].

Отже, «жіночий тип людської ідентичності [...] реалізується в безперервному відтворенні й збереженні «людського світу» і направлений на «всезагальне», причому культуротворчі зусилля афірмації здійснюються без різкого розмежування в оформленні смислів на остенсивний, імперативний і аксіологічний «рівні», в будь-якому випадку «завершуючись» зразками діяльності, *вчинками...* [...] Навпаки, в принципово вербальних імперативних формах досвід диференційований, дискретний, деперсоналізований, раціоналізований і впорядкований, у них не тільки міститься, а й реалізується ідея панування-підкорення» [245, с. 126]. На практиці ці відмінності проявляються, зокрема, в тому, що жінка більше, ніж чоловік, схильна враховувати конкретні обставини, чоловік же, як правило, зацікавлений у реалізації певних принципів; у процесі наукового пізнання чоловіка значно менше цікавить практичне покращення умов соціального життя від результатів відкриттів чи спостережень. Однак, зауважимо, ці висновки є певним узагальненням, і сучасна соціальна, а відповідно, і художня практика наочно

доводять руйнування гендерних стереотипів. Це дає підстави А. Матусяк твердити, що оптимальною базою для гендерних досліджень у царині художньої літератури є «культурологічні студії в широкому значенні слова». Дослідниця керується ідеєю Стефана Грінבלата про те, що «літературні тексти ретельно поглинають суспільні цінності, явища і конфлікти, стаючи зрештою текстами культури» [281, с. 17].

Отже, гендерна ментальність у найзагальнішому розумінні визначається трьома провідними факторами – тілесністю як фізіологічною даністю; соціальними нормами «чоловічої» і «жіночої» поведінки, що існують у конкретному суспільстві; взірцевими культурними установками, які охоплюють сфери міфології, художньої творчості, масової культури і продукують ідеальні образи фемінності й маскулінності. У центрі нашого дослідження перебувають світоглядно значущі художні моделі, які відображують складну взаємодію цих компонентів, а також активно взаємодіють з позатекстовою реальністю, виконуючи по відношенню до неї два типи функцій: рефлексивні, інтерпретаційні (спрямовані на осмислення й репрезентацію симптоматичних суспільно-культурних тенденцій) і прогностичні, перспективні (ті, що полягають у моделюванні бажаного і «належного» стану речей).

Висновки до I розділу

Літературознавче дослідження художніх моделей сучасної української романістики потребує комплексного наукового підходу, що поєднував би провідні принципи вивчення художнього тексту / літературного твору, вироблені різними теоретичними школами. Функціонування роману як «моделі світу» (М.Бахтін) передбачає взаємодію таких полярних аспектів, як *статика – динаміка, синхронія – діахронія, аналіз – синтез*. Відповідно, продуктивним для його вивчення видається комплексна методологія, що враховувала б досягнення структурно-семіотичного підходу, завдяки якому саме поняття моделювання починає застосовуватися у сфері філологічної науки; постструктуралізму, який акцентує увагу на динамічних аспектах існування художнього тексту; рецептивної естетики, що зосереджується на конкретно-історичному сприйнятті твору й категорії читача; психоаналітичної школи, науковий інструментарій якої дає змогу виявити найбільш промовисті константи ментальної свідомості й ті соціокультурні процеси, що зумовлюють їх актуалізацію на новому зламі століть.

Художня модель як певне узагальнення художньої картини дійсності, що постає у творі, виявляє його багаторівневу природу, де найглибші (тектонічні) пласти корелюють з ментальними основами світогляду носіїв певної культури, а жанрові ознаки, система персонажів і сюжетних зв'язків між ними, наративні стратегії, архітектоніка становлять більш динамічні й історично мінливі рівні організації художнього тексту / літературного твору, більш виразно корелюють з конкретно культурно-історичною ситуацією і панівним стилем доби. Таким чином, художня модель поєднує в собі статику і динаміку. Структурно-семіотичний підхід дозволяє представити художній текст як структуру складно поєднаних значущих елементів, що є окремою реалізацією певної жанрової схеми (у нашому випадку роману). Постструктуралістські концепції, які значною мірою сприяли відкриттю нових перспектив для синтезу різних літературознавчих методик, дають можливість акцентувати динамічні аспекти роману як такого, що на кожному етапі свого розвитку зберігає провідні

жанрові ознаки і водночас активно трансформується, реагуючи на естетичні запити доби. Такий синтетичний підхід дає змогу виявити не тільки значущі складові художньої структури, які становлять основу організації художнього світу, а й периферійні елементи, наділені певним смисловим потенціалом, що може бути розкритий під час індивідуальних актуалізацій тексту (відзначена Ю. Лотманом здатність художнього тексту «накопичувати інформацію»).

Поліметодологічний та міждисциплінарний підхід до вивчення гендерних художніх моделей сучасної романістики, які є предметом спеціального зацікавлення в цій праці, зумовлений також тим, що нові наукові галузі (гендерні й постколоніальні студії) схильні розглядати літературні тексти як тексти культури, що неunikно відображують складні процеси буття сучасних суспільств. Гендерна проблематика, яка вже понад півстоліття перебуває у фокусі наукових рефлексій, широко відображена і в сучасній літературі. Безумовно, провідні тенденції її художньої репрезентації зумовлені суттєвими зрушеннями у трактуванні культурної статі, як традиційно означають гендер. Зародившись у контексті феміністичної критики, гендерні студії сьогодні охоплюють широкий спектр проблем, що стосуються як фемінного, так і маскулінного буття в соціумі й культурі. Досягнення феміністичної критики, передусім деконструктивістський підхід до традиційних уявлень про жінку й жіноче, зумовив перегляд сталого комплексу ознак, що до середини ХХ ст. вважалися виключно «чоловічими». Загалом напрям розвитку гендерних уявлень упродовж минулого століття можна охарактеризувати як рух від біологічного детермінізму до констатації соціокультурної зумовленості особливостей гендерної поведінки. Однак, незважаючи на досягнення гендерних студій, у культурній свідомості й мистецтві як найпоказовішій формі її буття зберігаються сталі комплекси уявлень про жіноче й чоловіче. Перше асоціюється зі скерованістю до всезагального блага, забезпеченням безперервності людського роду, інтуїтивністю; друге – з превалюванням вольового начала, реалізацією владних інтенцій, активним перетворенням матеріального світу, раціоналізмом.

Незважаючи на те, що названі комплекси ознак мають характер граничного узагальнення, ідентифікація фемінного і маскулінного в культурній свідомості відбувається на основі цих опозицій. Гендер постає як результат складної взаємодії низки факторів: фізіологічної даності, що становить передумову соціокультурних очікувань; тих моральних, суспільних, звичаєвих приписів, які висуваються у конкретному соціумі до носія фемінного чи маскулінного гендеру; нарешті, певних образів «належного», ідеалів маскулінності й фемінності, закріплених у культурній свідомості, міфології, пропагованих масовою культурою тощо. Гендерні художні моделі становлять певне узагальнення індивідуально-авторських картин світу, що відображують складну взаємодію цих факторів, конденсують у собі осмислення складних соціокультурних перетворень у царині гендерної (само)репрезентації, а також виконують проспективну й прогностичну функцію, втілюючи відповідні суспільні очікування.

РОЗДІЛ II

Жанрово-стильові особливості розвитку сучасної української романістики: естетичні та світоглядні аспекти

Врахування жанрово-стильових чинників має важливе значення для комплексного дослідження гендерних художніх моделей сучасної української романістики. Початок ХХІ ст. ознаменувався у вітчизняній літературі співіснуванням найрізноманітніших художніх тенденцій, які неможливо звести до певного магістрального стилю. Безумовно, постмодернізм, що залишався найбільш визначальним світоглядним комплексом у мистецтві попередніх десятиліть, сприяв оновленню української літератури, виробленню нової художньої мови, однак не менш впливовими в національному письменстві виявилися естетичні інтенції модернізму. У сучасній вітчизняній романістиці зберігають своє значення романтична й барокова естетичні системи, а також народництво з його основоположними для ментальної картини світу етичними установками. Ці стильові й світоглядні чинники зумовлюють особливості формування гендерних художніх моделей української великої прози початку ХХІ ст., зокрема національних типів гегемонної маскулінності (романтична традиція, що пов'язує утвердження чоловічих чеснот з добою козацтва); жіночих образів, створених за принципом ототожнення етичного й естетичного, що докорінно відрізняє національний варіант модернізму від європейського («Соло для Соломії» Володимира Лиса). У контексті українського письменства романтична за своєю суттю міфологізація національної історії як одна з найпотужніших стратегій подолання постколоніальної травми розгортається паралельно з деструкцією «метаоповідей» імперської ідеології. Розвінчання імперського дискурсу в його антиколоніальному («Елементал» Василя Шкляра) чи карнавальному (романи Лариси Денисенко) вияві часто здійснюється за допомогою постмодерністського художнього інструментарію (інтертекстуальність, пародійність), що більшою мірою співвідносний з формальною стороною

творів (Н. Бернадська). Таким чином, аналіз жанрово-стильових модусів розвитку сучасної великої прози дозволяє глибше осягнути складні механізми моделювання індивідуально-авторських картин світу, позначених гендерними особливостями.

2.1. Українське письменство на новому зламі століть: своєрідність естетико-світоглядної парадигми

У сучасній гуманітаристиці теза про завершення постмодернізму вже належить до постулатів; здійснюється активний перегляд постмодерністської парадигми та ряду концептуальних положень, які стосуються її становлення й функціонування у світовій літературі, зокрема тези про те, що постмодернізм приходить на зміну модернізму – численні дослідження дозволяють твердити, що ці художні системи розвиваються паралельно, а постмодернізм як стиль не заперечує одночасне існування інших стилів. У ряді праць акцентовано особливу роль дискурсу катастрофізму, який, визріваючи в межах постмодерністської парадигми поруч із постколоніалізмом, суттєво підважує її основи, зокрема ставить під сумнів тотальність ігрової стихії, актуалізує проблеми пам'яті та відповідальності [126, с. 315]. Т. Гундорова зауважує, що думки про завершення постмодернізму починають звучати вже з 90-х років ХХ ст., однак поворотним моментом у подоланні постмодернізму як світогляду, очевидно, слід вважати терористичний акт 11 вересня 2001 року в Америці [231, с. 12]. Саме ця подія унаочнила небезпеку, яку несе «кінець гуманізму», пафос ігрової легкості й безвідповідальності. Очевидно, що тут цілком закономірною є паралель з чорнобильською катастрофою, від якої Т. Гундорова веде початок доби українського постмодернізму, «оскільки Чорнобиль не лише асоціюється з соціо-техно-екологічною катастрофою, що відбулася в певний час і у певному місці, але й править за символічну подію, що проектує пост-апокаліптичний текст про відкладення кінця цивілізації, культури і людини в післяатомну добу» [126, с. 8]. Ця символічна подія уводить українську літературу у світоглядне поле постмодернізму. Культура

набуває значення архіву чи бібліотеки (одна з образних доміант постмодерністської естетики), яку слід зберегти. В культурно-історичній ситуації України актуалізація цього архіву нерозривно пов'язана із заповненням лакун, відновленням розірваних ланок мистецького поступу, формуванням літературного канону, який адекватно відображав би його найважливіші віхи. Водночас чорнобильська трагедія зробила очевидними ті процеси, які давно відбувалися в суспільно-політичному житті Радянського Союзу, і передусім – неефективність та ідеологічне безсилля наявного ладу. В царині художньої творчості ці тенденції знайшли вираження передусім у радикальних змінах наративу. Врегульовані наративні стратегії соцреалізму виявили свою неспроможність відобразити масштаби й екзистенційний зміст трагедії на ЧАЕС. Т. Гундорова надає особливого значення появі нової мовної свідомості, яка зробила явним «переключення із *соцреалістичної достовірності на постмодерністську невизначеність та іманентність*» [126, с. 8] (курсив Т. Гундорової – О.Б.). До найприкметніших ознак чорнобильського літературного дискурсу належить фрагментація, заміщення об'єктивованого художнього викладу документальними свідченнями очевидців, у яких особливого семантичного навантаження набувають еліпси, пропуски, розриви, що сигналізують про неможливість охопити й виразити пережите. Принагідно зауважимо, що фрагментація набуває у постмодерністській літературі, передусім романістиці, значення провідного структурного принципу, «звідси й надзвичайна актуалізація «другорядних» тематичних елементів, як от ремінісценція, алюзія, лейтмотив, міфологема тощо. [...]

Основна оповідь переноситься на ці маргінальні тематичні одиниці тексту, в той час, як велич тем та зображуваних постатей просто зникає» [70, с. 375–377]. Нова художня мова виходить за межі конкретно-історичного контексту, таким чином, ситуація українського постмодернізму корелює з ситуацією постмодернізму світового, оскільки так само втілює недовіру до позитивістського знання й метанаративів, які склалися в межах

соцреалістичного канону. Так само, як і у світовій практиці, ядро культуротворення тепер становлять форми, які раніше мали маргінальний статус, багато в чому спрямовані на деконструкцію картини світу, сформованої соцреалізмом, іронічну ревізію й карнавалізацію літературної традиції. Якщо на початку 2000-них років український постмодернізм викликав сумніви щодо правомірності саме такого його визначення (зокрема, на думку О. Пахльовської, він демонструє відірваність від історичного змісту доби, штучність і калькованість із західних зразків, а отже, в українському контексті можна говорити тільки про посттоталітаризм [231, с. 2–6]), то сьогодні більшість дослідників обстоює самотність національної версії постмодернізму. Т. Гундорова окреслює коло мистецьких явищ, які підготували формування постмодерністської художньої парадигми на національному культурному ґрунті: український авангард 1920-х років; проза письменників МУРу, що розвиває екзистенціалістські тенденції; поезія Нью-Йоркської школи (поп-арт); химерна проза; «авантюрно-пригодницька, гротескна та апокаліптична культура андеґравнду, що формувалася в лоні соцреалізму» [126, с. 10–11]. Становлення українського постмодернізму відбувається в особливому культурному полі, сформованому цілим комплексом чинників: відходом від соцреалістичного канону і його деконструкцією; актуалізацією здобутків модернізму, які не розвинулися вповні через насильницьке втручання влади в культурний процес; посиленням інтересу до західної художньої практики; потужним входженням новітніх технологій у повсякденне життя; нарешті, становленням на пострадянському просторі нового типу суспільства, рушіями розвитку якого є реклама, мас-медіа, культура споживання. Усе це дає підстави Т. Гундоровій твердити, що Чорнобиль (у розумінні символічної апокаліптичної події) синхронізував культурну ситуацію України із західною: «...із перспективи часу чорнобильська трагедія універсалізується, оскільки вводить Україну в контекст *глобального* постмодерного світу кінця ХХ століття, коли «домашні» комплекси та конфлікти раптом виявляються суголосними з логікою пізнього

капіталізму, що нею позначив настання постмодерної епохи Фредрик Джеймісон» [126, с. 53]. Важливою відправною точкою аргументації самотності національної версії постмодернізму стає множинність і мінливість явища постмодернізму світового, а також його «авторські» стильові версії, кожна з яких певним чином корегує, доповнює чи й заперечує начебто усталені уявлення про постмодерну парадигму [126, с. 311].

Досвід постмодернізму, що на сучасному етапі кваліфікується як явище завершене, а отже, надається до ретроспективного осмислення, безумовно, і зараз справляє значний вплив на творення актуального мистецтва, складно взаємодіючи з найрізноманітнішими літературними та екстралітературними тенденціями. Саме тому зберігає актуальність і питання про самотність національного варіанту постмодернізму.

Постмодерністське світовідчуття є за своєю суттю кризовим, оскільки виростає з тотального розчарування в авторитеті позитивістського знання і буржуазного «здорового глузду» [194, с. 213]. Усі авторитетні системи знань про світ – від наукових теорій, що послуговуються логічно організованим понятійним апаратом і постають на основі причинно-наслідкових зв'язків, до релігійних доктрин – набувають означення «метаоповідей», або ж «метанаративів», що реалізують владні дискурси у повсякденному житті. Джерелом знань про світ натомість проголошуються інтуїція, творче осяяння. Відповідно, постмодерністська чуттєвість пропонує бачення світу як хаосу, позбавленого сталого центру, логічних зв'язків, фрагментарного і невпорядкованого. Тотальна недовіра до «метаоповідей», що претендують на логічне пояснення світу, породжує низку «малих оповідей», які вже не мають на меті раціоналізацію явищ дійсності, а тільки прагнуть виразити відчуття хаосу. Цей процес, охарактеризований Ж.-Ф. Ліотаром як основний зміст постмодернізму, так чи інакше позначився на творчості всіх його теоретиків [194, с. 214]. Відповідно, одним з провідних принципів творення художнього світу в постмодернізмі стає нонселекція – урівнювання в значенні життєвих змістів, фіксація розрізнених фрагментів буття, стирання межі між високим і

низьким. Таким чином, провідною стильовою ознакою постмодерністського тексту є еkleктизм. Оскільки культура існує у формі музею чи бібліотеки, які можуть надаватися до гри, перекомбінування й тиражування, то мистецтво зводиться до кітчу. Звідси відоме ототожнення постмодерністського мистецтва і маскульту. Водночас суперечливий за своєю суттю постмодернізм прагне до виявлення прихованих механізмів формування «хибної свідомості». Цей процес містифікації й маніпулювання у сучасному світі здійснюють мас-медіа, тісно пов'язані з масовою культурою. У зв'язку з цим варто згадати героїню роману Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття», художницю, яка веде постійну війну з кітчем шляхом творення псевдосоцреалістичних полотен-«цитат». Цей образ добре ілюструє принцип «подвійного кодування» (Ч. Дженкс), яким послуговується постмодернізм. Декларуючи свою вторинність, постмодерне мистецтво принципово інакше, ніж класичне, використовує прийом пародії: його семантичний вимір ґрунтується на зіставленні двох і більше текстів, «тобто різних способів семіотичного кодування естетичних систем, чим, власне, для нього і є різні художні стилі» [194, с. 214].

Ряд дослідників і досі особливо підкреслює закладене в самій назві поняття постмодернізму історичне позиціонування його після модернізму. Справді, постмодернізм, принаймні на певному етапі свого розвитку, проголошує будь-яку спробу сконструювати певну модель світу (інтенція, характерна для модернізму), неможливою. Історична концепція постмодернізму, сформульована Ф. Джеймісоном, надає йому значення не мистецького стилю, а складного комплексу явищ, нерозривно пов'язаного з формуванням «постіндустріального суспільства», або ж «суспільства споживання». Тенденції, які згодом стають магістральними для постмодернізму, починають формуватися після Другої світової війни і вперше яскраво проявляються на початку 1960-х років. Постмодернізм розвиває художні й смислові потенціали, які вже були закладені в модернізмі, проте посідали в ньому маргінальне становище, тепер же перемістилися на

центральні позиції. Концепція Ф. Джеймісона, як зауважує Т. Гундорова, дає підстави деяким дослідникам, у тому числі й вітчизняним (О. Ільницький [198]), «говорити про неготовність тієї чи іншої літератури до появи постмодернізму» [126, с. 302]. Згідно з такою точкою зору, постмодерністська мистецька парадигма потребує принаймні двох умов – сформованого постіндустріального суспільства, що передбачає певні соціальні, політичні, культурні реалії, а отже, й специфічне коло світоглядних проблем, і розвинуту художню систему модернізму як мистецьку передумову постмодерністської критики та деконструкції.

Однак сьогодні вже очевидно, що історична концепція постмодернізму не тільки не є вичерпною, а й у багатьох аспектах не виправдовує себе [126, с. 306]. Зокрема, однозначний погляд на постмодернізм як заперечення модернізму спростовується художньою практикою ряду національних літератур (латиноамериканської, української, російської), де художній потенціал модернізму зазнає актуалізації й оновлення, співіснуючи із постмодерністськими тенденціями. Певну обмеженість концепції Ф. Джеймісона виявляє неоднорідність, складність і полівекторність світового постмодернізму загалом і його національних варіантів зокрема [288, с. 9–11]. Формування постмодерністської поетики в конкретних літературах зумовлене низкою факторів, до яких належать: мова як первинна семіотична система, основа мови художньої; проблематика, особливо актуальна для певної країни; національний тип мислення [288, с. 71], а також панівна літературна традиція, специфіка культури, «час «підключення» національної літератури до постмодерністської парадигми» [288, с. 93].

Безумовно, чимало присутніх рис українського літературного постмодернізму постають цілком органічними в контексті глобальних макрокультурних трансформацій, яких зазнав цей естетико-світоглядний комплекс упродовж останніх десятиліть ХХ століття: провідні настанови на деконструкцію, розвінчання сталих систем знань («метаповідей»), заперечення об'єктивної істини тощо вже в 1990-ті роки поступаються місцем

конструктивним тенденціям, що мають на меті повернення до сталих цінностей, літературної традиції, відновлення цілісного погляду на світ. Світовий постмодернізм активно реагує на глобалізаційні та локальні культурні й політичні процеси сучасного світу; зазнає впливу субкультур та спільнот, що становлять суспільний маргінес; трансформується, вбираючи в себе інтенції постколоніального та посттравматичного дискурсів, які, поставши у вимірах його стильової матриці, фактично «позначають вихід поза межі постмодернізму» [126, с. 308]. Кілька десятиліть художньої практики світового постмодернізму й численні теорії, що пояснюють його природу, сьогодні дозволяють простежити динаміку розвитку цього явища, вичленувати певне стильове ядро й периферію, визначити точки дотику й відштовхування з попередньою, класичною й модерністською, і сучасною масовою культурою. Численні концепції розвитку світового постмодернізму дають можливість накреслити загальну лінію його формування, поширення і згортання, поворотні пункти якої співвідносні з певними прецедентними теоретичними працями та художніми творами. 1950-60-ті роки є періодом активного пошуку нових тенденцій (існування не *постмодернізму*, а *постмодернізмів*, за Гансом Бертенсом), і тільки з появою в 1971 році праці Ігаба Гасана «Розчленування Орфея: про постмодерністську літературу» постмодернізм починає дедалі більше усвідомлюватися як цілісне явище, що характеризується певними самобутніми інтенціями, протиставленими реалістичним і модерністським художнім системам. Спираючись на теоретичні праці західних дослідників (Ганса Бертенса, Дагласа Келнера, Вільяма Спаноса та ін.), Т. Гундорова зосереджує увагу на стильових модусах і трансформаціях постмодернізму наприкінці минулого століття. Так, у 1980-ті роки під впливом формування теоретичної бази структуралізму виникає тип *інтерлітерального* постмодернізму, головним принципом якого була «інтертекстуальна гра переважно культурними і літературними кодами» [126, с.308]. 1990-ті роки на Заході позначені активним засвоєнням постмодерністського художнього інструментарію популярною культурою і мас-медіа. Назву *інтермедіального*

отримав різновид постмодернізму, який сформувався під впливом розвитку та популяризації здобутків комп'ютерної індустрії, що привела до присутніх змін художнього мислення: віртуалізації реальності; феномену моделювання множинних особистостей автора і, відповідно, віртуальних світів із системою взаємних переходів, тобто гіпертекстовості; зростання інтерактивної ролі реципієнта у процесі творення художнього тексту. У сучасній гуманітаристиці всі ці ознаки відносять до прикмет постпостмодернізму, де, очевидно, коло можливостей реципієнта як повноправного учасника творчого акту тільки зростатиме, а межа між реальністю дійсною і реальністю художнього твору дедалі більше стиратиметься [275, с. 22]. Дав Фокема виділяє у розвитку світового постмодернізму дві тривалі фази: перша завершується в середині 1990-х років (кінець цієї фази знаменує вихід «Імені рози» Умберто Еко); друга фаза («пізній постмодернізм») пов'язується дослідником із формуванням нових типів письма, що суттєво модифікують постмодерністську парадигму чи й засвідчують її завершення. До таких типів письма належать феміністичне, історіографічне та автобіографічне, постколоніальне, а також «проза культурної ідентичності» [422, с. 30].

Український постмодернізм, за Т. Гундоровою, також формується умовно у два етапи – перший розпочинається в 1986 році й співвідноситься передусім з діяльністю групи «Бу-Ба-Бу», репрезентуючи карнавальну стихію; другий охоплює 1990-ті роки й характеризується творенням доволі розгалуженої і складної художньої системи, що у певних своїх проявах активно взаємодіє з поп-культурою. Простежуючи лінію розвитку національної версії постмодернізму – від передпостмодерністських явищ («київська іронічна школа» 1970-х) до кінця 1990-х, дослідниця виділяє такі її різновиди: *«тротескний»* (Володимир Діброва, Лесь Подерв'янський, Богдан Жолдак), *карнавальний* («Бу-Ба-Бу»), *феміністичний* (Оксана Забужко), *апокаліптичний* (Юрій Іздрик, Тарас Прохасько), *попкультурний* (Сергій Жадан), *популярний* (Юрій Винничук)» [126, с. 323].

Раніше вже йшлося про те, що нові умови існування українського соціуму після чорнобильської трагедії («після травми» [126, с. 15]) синхронізували культурну ситуацію в Україні із західною. Зокрема, тотальна недовіра до сталої картини світу, змодельованої в рамках соцреалістичного дискурсу, суголосна західній недовірі до «метанаративів», а принципова неможливість адекватного художнього відображення масштабів пережитого породжує новий тип письма, по суті, занурений у світ симулякрів, певне коло знаків, яке на певному етапі навіть дає підстави говорити про виникнення специфічного «чорнобильського жанру» [323, с. 177]. Чорнобильська катастрофа на національному ґрунті набуває значення тієї символічної події, з огляду на яку формується культура сьогодення у світовій художній практиці. Дискурс катастрофізму, як уже було зазначено, відіграє особливу роль у культуротворчому процесі постмодернізму й постпостмодернізму. Відчуття Апокаліпсису, яке в другій половині ХХ ст. набуло ціком реальних обрисів можливого ядерного вибуху, визначає статус культурних явищ, кодів та зв'язків, що виникають між ними. «Існування такого референта, як атомний вибух, стимулює появу особливого художнього дискурсу, який розгортається не від початку до кінця, а від кінця до початку, не *після*-кінця, а *перед*-кінцем» [159, с. 33]. Сама можливість катастрофи, здатної знищити культуру, утворює новий тип дискурсу, що характеризується наявністю розривів, лакун, семантичних невідповідностей, сплутуванням адресата й адресанта, зрештою, часовими інверсіями, де минуле і майбутнє міняються місцями. Ж. Дерріда пропонує як характеристику такого дискурсу метафору поштових листівок, частково вцілілих після глобальної катастрофи, де втрачено цілі фрагменти тексту, а смислові розриви ніколи не будуть відновлені [159, с. 8]. Роблячи невеликий відступ, зауважимо, що дискурс катастрофізму, особливо впливовий у постмодерністському мисленні, в багатьох відношеннях визначає вектор розвитку постпостмодерністських тенденцій. Вихід за межі світоглядної матриці постмодернізму багато в чому пов'язаний з актуалізацією категорії пам'яті та відновленням ідентичності. Реабілітація пам'яті (передусім

особистої, родинної), як правило, відбувається шляхом відновлення розрізнених і забутих спогадів, документів, свідчень, листів, щоденників («Фріда» Марини Гримич, «Епізодична пам'ять» Любові Голоти, «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, «Намір!» Любка Дереша). Промовистою в цьому відношенні є назва розділу згаданого роману О. Забужко, «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці катастрофи». Героїня твору, журналістка Дарина Гощинська, проводить своєрідне психологічне розслідування, пов'язане з життям і любов'ю найближчої подруги, відновлюючи в пам'яті слова, вчинки, реакції оточення, аналізуючи роботи загиблої, повертаючись до спогадів і розмов. Колаж під назвою «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці катастрофи» стає однією з метафор пам'яті, в тому числі й історичної та культурної, яку можна відновити, послуговуючись фрагментованими, частково вцілілими артефактами, кожен з яких становить частину тексту («сторі», за визначенням авторки). Інверсійне розгортання подій, що має точкою відліку катастрофу, характерне для роману Марини Гримич «Мак червоний в росі...», героїні якого, опинившись в екзистенційному вакуумі, за допомогою друзів відновлюють розірвані ланки особистої пам'яті, поступово приходячи до розуміння, що обидві вони давно померли. Ситуація існування «після катастрофи» підкреслюється у словах однієї з героїнь, яка обирає транспорт з огляду на те, наскільки болісною буде смерть у разі аварії. Тотальне відчуття загрози, що нависла над людством через можливість глобальної катастрофи, історичних інваріантів якої не бракує у ХХ та на початку ХХІ століття (світові війни, Голокост, аварія на ЧАЕС, теракт 11 вересня 2001 року), надає культурі значення архіву чи бібліотеки, яку слід зберегти. Оксана Пахльовська так окреслила світовідчуття, що визначається дискурсом катастрофізму, у своєму постскрипті до Круглого столу «Ситуація постмодернізму в Україні», який, за іронією долі, відбувся в день вересневого теракту в Америці: «Наш імпровізований Круглий стіл відбувся 11 вересня 2001 року. Інтерпретаційним ключем нашої розмови була проблема, яку можна назвати: Культура і

Катастрофа. Власне, і завершився Круглий стіл констатацією етичного безсилля постмодерної культури перед катастрофою. [...]

Одинадцятого вересня Третього Тисячоліття ми побачили, як Гра стала Історією.

Одинадцятого вересня Третього Тисячоліття стала особливо очевидною безпомічність культури, яка Історію перетворила на Гру. [...]

На великій частині Сходу Європи – і зокрема в Україні Катастрофа може спинити Культуру, якщо Культура не зробить спроби спинити Катастрофу» [231, с. 12]. Відповідно, розвиток постмодернізму упродовж кількох десятиліть відображує посутню зміну акцентів у сприйнятті попередньої культурної, в тому числі й літературної, традиції – від констатації кінця культури, що легітимізує тотальну стихію гри, до усвідомлення культури як начала, що гуманізує світ. Відповідно, одним із двох магістральних векторів розвитку постпостмодерністського мистецтва, поруч із віртуалізацією / інтерактивністю, дослідники називають транссентименталізм [275, с. 24]. Якщо перший із названих напрямів є своєрідним продовженням ключових для постмодернізму світоглядних інтенцій (послаблення й розрив причинно-наслідкових зв'язків, «оголення прийому», настанова на конструювання тексту з уже відомих і культурно апробованих елементів), то для другого характерні «нова щирість і автентичність, новий утопізм, поєднання інтересу до минулого з відкритістю майбутньому» [275, с. 25]. Стосовно інтерактивної лінії розвитку постпостмодерністського мистецтва Н. Маньковська зауважує певні ризики, що видаються особливо значущими в контексті дискурсу катастрофізму: «Взаємопереходи буття й небуття у віртуальному мистецтві свідчать не тільки про художнє, але й про філософське, етичне зрушення, пов'язане зі звільненням від парадигми причинно-наслідкових зв'язків. [...] Толерантне ставлення до вбивства як до неостаточного акту, що не завдає незворотної шкоди існуванню іншого, позбавленого фізичної конечності – один із наслідків такого підходу» [275, с. 25].

З огляду на сказане про явище постмодернізму в його західному варіанті слід конкретизувати ті відмінності, які характеризують українську постмодерністську літературу. Остання засвідчує принципово інші інтенції стосовно культури та історії. Якщо західне постмодерністське світовідчуття позначене страхом перед історією, втомою від неї, то українська література переживає період розвінчання і деструкції «метаоповідей», що обслуговували імперську ідеологію, з одночасною романтичною міфологізацією національної історії [126, с. 65]. Особливості культурно-історичної ситуації, в якій постав український постмодернізм, зумовили й те, що «властиву Заходові музеїфікацію культури, яка породила постмодерну техніку цитування, в національному контексті підмінює ідея перевідкривання нової ідеальної повноти – цілісної, не редукованої та повної національної культури, куди було би вписано цілі шеренги вилучених і заборонених авторів, творів і культурних епох та стилів на взір барока, модернізму, авангарду» [126, с. 68]. Принагідно варто зупинитися на тих специфічних проблемах і принципах інтерпретації попередньої традиції, які суттєво відрізняють українську гуманітарну думку від західної. Позицію західних інтелектуалів стосовно культурних фактів минулого добре ілюструють слова У. Еко: «Архіви та бібліотеки – це холодильники, в яких ми зберігаємо пам'ять таким чином, щоби культурний простір не був засмічений усім цим гармидером, але і не відмовлявся б від нього» [167, с. 56]. Принципово інший підхід до попередньої культурної традиції спостерігається в Україні в період краху радянської системи та розгортання процесів демократизації. На цьому етапі, як зауважує Роксана Харчук, спираючись, зокрема, на спостереження Марка Павлишина, «реалізувався найгірший зі сценаріїв – раніше заборонені твори високої мистецької вартості розташовуються серед посередностей, узятих зі старого канону» [390, с. 31]. Фактично, відбувається не літературознавча ревізія, а механістичне об'єднання в доповненому каноні авторів, творча спадщина яких має високу мистецьку вартість, і тих, чий доробок є відверто кон'юнктурним. Такий підхід може бути пояснений постійною загроженістю української

культури, де необхідність у творенні й збереженні цілісного канону є більш нагальною, ніж у його радикальному перегляді. Послугуючись понятійним апаратом постмодернізму, Н. Зборовська обстоює авторитет «великих нарративів» у літературознавстві на противагу «малим», тобто необхідність академічного канону і вторинність індивідуальних підходів до формування уявлень про наступність традиції та її найбільші досягнення [181]. Ряд присутніх узагальнень стосовно закономірностей формування літературного канону в Україні здійснює М. Павлишин у своїй відомій статті «Канон та іконостас». Зіставляючи механізми творення літературних канонів у Східній і Західній Європі, дослідник зазначає, що на Заході головним критерієм канонізації автора є його тексти, а не біографія, тоді як на Сході життєвий шлях письменника набуває особливого значення, часом більш вагомого за творчий доробок. При цьому відчуття zagrożеності культури в умовах імперського тиску навряд чи можна вважати єдиною причиною такої закономірності: культу окремих письменницьких постатей існують в українській літературі, що тривалий час мала статус колоніальної (Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка), імперській за своєю суттю російській (О. Пушкін, Лев Толстой, Ф. Достоєвський), польській, орієнтованій у своєму розвитку на Захід (А. Міцкевич, Ю. Словацький). Безперечно цінними є міркування М. Павлишина стосовно культурного контексту, в якому доцільно розглядати українську літературу. На думку дослідника, практиковане упродовж тривалого часу зіставлення українського письменства з літературою метрополії (Росії) є неправомірним, оскільки неминуче несе відбиток колонізаторського імперського дискурсу і здійснюється не на користь національної культури. Так само недоцільним є порівняння української літератури із західноєвропейськими. Натомість науково виправданим буде вивчення українського письменства у зіставленні з іншими постколоніальними літературами [322, с. 227].

У світлі цих особливостей сприйняття попередньої літературної традиції зрозумілішим стає не тільки дискусійність зв'язків українського

постмодернізму й соцреалізму, а й особливості підходу до переосмислення національної літературної традиції на сучасному етапі розвитку вітчизняного письменства.

Варто зауважити, що ряд основоположних мистецьких постулатів постмодернізму від самого початку не був сприйнятий і актуалізований його національним варіантом. Серед таких «нульових» позицій українського постмодернізму Г. Мережинська називає, зокрема, «смерть суб'єкта», тотальну іронію й деміфологізацію [288, с. 13]. Деструктивні тенденції не здобули у вітчизняному письменстві системного втілення передусім через принципово відмінні від західних художні надзавдання – «активний пошук центруючих ідей, особливо актуальний в умовах реальної кризи» [288, с. 108]. У західному постмодернізмі домінує ризома – поняття, введене французькими науковцями (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі) «на протигагу поняттю *структура* (курсив І. Льїна) як такому принципу організації, що є чітко систематизованим та ієрархічно впорядковує» [194, с. 255]. Т. Бовсунівська зауважує, що ризома як постмодерністська універсалія унеможлиблює сам принцип ієрархізації й утвердження остаточної істини, оскільки «тяжіє до потенційної безконечності, ховаючи в собі «стебло» майбутнього смислового розростання» [70, с. 386]. Дослідниця пов'язує ризоматичність з ускладненням постмодерністського художнього мислення: якщо класичне мистецтво оперувало образами, то постмодернізм вдається до більш складних конструктів, відповідно, ризома стає основою практично нескінченного смислопородження в тексті, побудованого за ігровим принципом. Як зазначає Г. Мережинська, у східноєвропейському, зокрема й українському, варіанті постмодернізму провідні принципи світосприйняття суттєво різняться від тих, які характерні для західного варіанту стилю: світ мислиться в них як такий, що «злетів з вісі», проте саме існування цього ціннісного стрижня не заперечується, і в результаті ігор з читачем, застосування постмодерністського художнього інструментарію «аксіологічна шкала відновлюється, намічається зв'язок з Абсолютом, тобто вихід із кружляння світу, що «поплив», збожеволів,

шукають на вертикалі» [288, с. 108]. Так, наприклад, функцію «зміщеної вертикалі» у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» виконують образи рідного будинку Стефи, що загинув у полум'ї, і матері, якої вона не пам'ятає. Прагнення віднайти гармонію, якої жінка ніколи не знала, тотожне поверненню додому, до власних основ. Не випадково досягнення блаженства під час сповіді у отця Йосифа переживається героїнею як повернення в тіло матері, стан «до народження». Цікаві спостереження стосовно принципу «зміщеної вертикалі» у національному варіанті постмодернізму подає Олександра Клепикова у своїй дисертації, присвяченій творчості Лариси Денисенко [213]: принцип квазінонселекції, реалізований у ряді творів авторки, приховує ціннісну шкалу, відшукати яку прагне герой. Так, у романі «Сарабанда банди Сари» нагромадження випадкових, на перший погляд, зустрічей, курйозних ситуацій, сімейних анекдотів зрештою дозволяє оповідачу вибудувати систему істинних цінностей, де провідне місце належить не успіху й матеріальним здобуткам, а близьким людям.

Мова як первинна семіотична система, основа творення мови художньої літератури, за І. Скоропановою, належить до провідних критеріїв формування національної своєрідності постмодерністського твору [346, с. 71]. Сакралізація слова, характерна для східного варіанту постмодернізму [288, с. 113], в українському контексті набуває особливих смислових конотацій, оскільки ситуація загроженості культури, визначальна для багатьох світоглядних інтенцій українського письменства, є передусім ситуацією мовної загроженості. Мова в багатьох випадках набуває значення основного коду, який дозволяє розпізнати своє й відмежувати його від чужого. Наприклад, у романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять» запорукою щасливого материнства героїні стає її спілкування з україномовним лікарем. Герой твору Володимира Даниленка «Газелі бідного Ремзі» відповідає на запитання російськомовного киянина, чому не говорить російською: « – Боюсь, челебі, розгнівати джинів цієї землі» [132, с. 409]. Особливого значення в ряді творів сучасної великої прози набуває константа імені, а процес називання зберігає

свою сакральну сутність. Ім'я досить часто співвідносне з мотивами виправлення фатальної помилки, гріха та спокути, значення яких у східноєвропейському варіанті постмодернізму підкреслює Г. Мережинська [288, с. 113]. Водночас конституювання свідомості постмодерністського суб'єкта як свідомості передусім мовної, властиве західному художньому мисленню другої половини ХХ ст., знаходить відображення і в українській літературі. Особливий статус, який надається мові у постмодерністській теорії, мотивується фундаментальним сумнівом у наявних системах знань, прагненням до виявлення «владних дискурсів», що пронизують життя сучасної людини, визначаючи стиль її мислення. Так, для Фуко знання не може бути нейтральним чи об'єктивним, оскільки завжди є продуктом владних стосунків. Услід за Фуко постструктуралісти «бачать у сучасному суспільстві передусім боротьбу за “владу інтерпретації” різних ідеологічних систем». При цьому «панівні ідеології, заволодіваючи індустрією культури, інакше кажучи, засобами масової інформації, нав'язують індивідам свою мову, тобто, за уявленнями постструктуралістів, які ототожнюють мислення з мовою, нав'язують сам характер мислення, що відповідає потребам цих ідеологій» [350, с. 107]. Відповідно, окрема людина, піддаючись впливу мовно організованих настанов владних інстанцій, суттєво обмежена в самостійному усвідомленні власного досвіду. Стаючи споживачем продукції сучасної індустрії масової культури, індивідуум втрачає здатність до винайдення власної мови, за допомогою якої міг би відрефлексувати й адекватно виразити свою індивідуальність. «Таким чином, мова розглядається не просто як засіб пізнання, але і як інструмент соціальної комунікації, маніпулювання яким з боку панівної ідеології стосується не тільки мови наук (так званих наукових дискурсів кожної дисципліни), а головним чином проявляється в «деградації мови» повсякдення, слугуючи ознакою викривлення людських стосунків, симптомом “відношень панування і придушення”» [194, с. 137]. Цікавий приклад художньої спроби деструкції мовно оформлених владних дискурсів знаходимо в романі Марини Гримич «Егоїст». Головний герой, політик і

адвокат Георгій Липинський, відзначається незаангажованим і нетривіальним мисленням, оскільки усвідомлює роль мови як інструменту прояснення і водночас – затемнення актуального змісту понять, якими оперує суспільство: «Георгій завжди згадував мамині слова про те, що якщо хочеш зрозуміти якесь явище, найперше задумайся над словом, яке його озвучує. Простеживши етимологію слова, ти піймаєш глибинну суть явища» [116, с. 158–159]. Дослідження походження слів, що давно і міцно увійшли до щоденного вжитку, дозволяє героєві виявити приховані механізми політичного життя, закони звичаєвого права, яке на теренах України є більш дієвим, ніж юридичне, причини історичних втрат держави. Мати Георгія у розмові з сином розкриває неорганічність процесу розвитку української мови (а відповідно – і менталітету), що виникла через нав'язування законів російської граматики (в основі своїй живе народне мовлення значно ближче до європейських мов, ніж до російської). Процес деградації мови повсякдення, спричинений «затемненням» змісту слів з метою нав'язування ідеологічних кальок, відображено в уже згаданому романі В. Даниленка «Газелі бідного Ремзі». Урядовець, незадоволений талановитою промовою, яку герой написав для можновладця, так пояснює функцію мови в бюрократичному апараті: «В державному апараті, Ремзі, мова існує не для того, щоб виражати нею почуття, а щоб приховати справжні наміри» [132, с. 287].

Конструктивний характер українського постмодернізму, на відміну від західного, Г. Мережинська пояснює дією принаймні двох чинників. Перший дослідниця пов'язує з принципово різними вихідними позиціями, з яких постмодернізм починає свій масштабний розвиток на Заході і в Україні. На пострадянському просторі він хронологічно приходиться на зміну соцреалізму, а не модернізму, як це було в Європі (звідси й відзначена Т. Гундоровою актуалізація дискусії про рівень розвитку та повноту реалізації модерністської естетичної системи в національних умовах [126, с. 74]). «В межах же соцреалізму у специфічній формі було вже деконструйоване те, що нинішній західний постмодернізм висміює і руйнує» [288, с. 108], – зауважує

Г. Мережинська. Водночас національний варіант постмодернізму не можна однозначно кваліфікувати як опозицію соцреалізму. Від цього застерігає Т. Гундорова, дискутуючи з Р. Харчук, яка вважає найістотнішою ознакою постмодернізму «колишніх соцреалістичних літератур» його опозиційність по відношенню до соцреалізму [390, с. 6]. Т. Гундорова зауважує, що «проформи раннього постмодернізму складаються вже в межах соцреалістичної тоталітарної культури, зокрема на її неофіційному рівні, а також в андегравнді» [126, с. 77]. Для цих маргінальних форм характерна іронічність, пародійність, саме в них виробляється головна відмінність постмодернізму від соцреалізму – провідна настанова на множинність художніх світів, стилів, інтерпретацій. Генеза українського постмодернізму, за Т. Гундоровою, не обмежується модернізмом чи соцреалізмом як естетичними предтечами його появи. Передумови тих явищ, які заявляють про себе на українських теренах вже в середині 80-х років ХХ ст., а пізніше будуть кваліфіковані як передпостмодерністські, слід шукати в колоніальних умовах існування української культури упродовж ХІХ – ХХ століть. В умовах зросійщення еліти українська література виявляє орієнтацію на бурлескно-травестійну традицію, яка, завдяки виходу «Енеїди» І. Котляревського, сприяє збереженню й утвердженню національної ідентичності; романтизм, що актуалізує інтерес до історичної минувшини, відкриває перспективи національного відродження. Однак ці творчі інтенції реалізуються здебільшого в матрицях «низьких» жанрів. «Протягом усього ХІХ століття український літературний процес було спрямовано передусім на збереження єдиного народницького канону, формою вираження якого стає «загальнонародна» література, що, власне, є реалізацією просвітницької моделі *популярної* (курсив Т. Гундорової) культури» [126, с. 75]. Справді, народницьку літературу характеризують наративні стратегії, наближені до розмовного мовлення; явна дидактична настанова; досить обмежене коло фабульних моделей (історія дівчини-покритки, солдата, «відродженого грішника», інтелігента-просвітника тощо); утвердження цінностей християнського гуманізму та патріархального ладу [127, с. 41], а

також, за висловом Наталі Шумило, показ «ідилічних взаємин інтелігенції та народу» [402, с. 227]. Представники українського модернізму здійснюють активні спроби деструкції народницького канону, передусім через деканонізацію сакралізованого образу народного вчителя («Лялечка» Михайла Коцюбинського, «Божественна Галя» Степана Васильченка), звернення до іншонаціональної та урбаністичної тематики, розробку нового типу персонажа – інтелігента, схильного до самозаглиблення та рефлексій. Однак насильницьке згортання розвитку модерністської естетичної парадигми та штучне утвердження соцреалізму як єдиного стилю, по суті, нівелюють ці художні здобутки – соцреалізм «фактично переймає народницьку концепцію популярної літератури й водночас ідеологізує її та робить функціональною» [126, с. 75]. Сукупність цих культурно-історичних умов, стилістичних та ідеологічних чинників зумовлює складність явища українського постмодернізму. Він розвиває, завершує та критично переосмислює здобутки національного варіанту модернізму, водночас здійснюючи перевідкриття та продуктивну ревізію художніх надбань авангардизму 20 – 30-х років; вже передпостмодерністська художня практика (Володимир Діброва, Богдан Жолдак, Лесь Подерв'янський) засвідчує іронічну деструкцію соцреалістичного канону та потужну ігрову стихію, і ці інтенції надалі здобувають яскравий самовияв у діяльності групи «Бу-Ба-Бу» вже в 90-ті. Таким чином, цілком закономірним та органічним є переосмислення в українській постмодерністській літературі цілого ряду культурних дискурсів, у тому числі й романтичного та барокового, як чи не найбільш потужних у національній традиції.

Тут варто зауважити, що кризове світовідчуття, основоположне для постмодернізму, зближує його зі стилями попередніх переломних історичних періодів. Національний варіант постмодернізму найбільш продуктивно використовує досвід бароко: зіткнення високого і низького; співіснування протилежностей у їх гротескно загостреному вияві; ірраціональні інтенції; образний ряд і мотиви, властиві творам бароко, що досить повно втілилися,

наприклад, у «Рекреаціях» Ю. Андруховича, де своєрідно трансформується художній інструментарій готичного роману. Як уже було зазначено, бароко належить до найбільш розвинених і органічних стилів української культури, однак його спорідненість із постмодернізмом як кризовою за своєю суттю сукупністю мистецьких явищ є якістю універсальною, на що вказує, зокрема, Д. Затонський [180]. Г. Мережинська зауважує, що художні коди романтизму та модернізму також стають об'єктом творчого переосмислення в естетичній системі постмодернізму, проте тільки «в модифікованому та редукованому вигляді» [290, с. 56]. З-поміж романтичних та модерністських інтенцій постмодернізм сприйняв іронію та гру, однак не «романтичний естетичний ідеал чи трагічний пафос модернізму і його “утопічні мотиви”» [290, с. 56]. Водночас, попри вже неодноразово відзначену цілісність і сформованість постмодерністської естетичної системи, слід зауважити, що не єдина вона характеризує кризовий період, яким стала межа ХХ – ХХІ століть. Сьогодні вже, фактично, не викликає заперечень співіснування на цьому історичному етапі різних стилів, які складно взаємодіють. Г. Мережинська зауважує: «Модель «маятникоподібної» циклічної моделі зміни стилів виявилася незастосовною до складної ситуації розвитку літератури ХХ століття, особливо його останньої межі» [290, с. 56]. Дослідниця твердить, що на українських теренах, на відміну від Заходу, постмодернізм не перетворився на панівну естетичну систему. Однак він активізував процеси оновлення національного письменства, акцентував актуальне проблемне поле, стимулював розвиток масової літератури, а також на новому витку ініціював звернення до традиційних образних і тематичних домінант.

Саме пошук центруючих ідей, необхідних у кризових умовах, за Г. Мережинською, став другим фактором, що визначив своєрідність східного варіанту постмодернізму [288, с. 118]. Це дає дослідниці підстави твердити, що східний постмодернізм, до якого типологічно належить і національний різновид стилю, з його орієнтованістю на цілісність, а не дискретність, картини світу, засвідчує не відставання, а відкриття нових перспектив і певною мірою

визначає подальші вектори розвитку постмодерністської естетичної системи. Головним проявом пошуків цілісності стала настанова на творення певного типу героя. У східному варіанті постмодернізму домінує «самодостатня особистість, що усвідомила свою екзистенцію» [288, с. 119] на противагу знеособленому й розколотому суб'єкту західної літератури. Український постмодернізм створив певне коло типових героїв. На думку Г. Мережинської, провідним серед них можна назвати образ філософа, «поета-мандрівника, створений з використанням традицій українського бароко і з опертям на переосмислений сковородинський архетип» [288, с. 95]. Потужна барокова стихія, що активно заявляє про себе у передпостмодерністських явищах (зокрема, химерному романі), зумовила характер моделювання образу персонажа в літературі кінця 1980-х – 1990-х років. Звільнення від ідеологічного тиску, пошуки нової художньої мови викликали до життя своєрідно трансформовану постать людини-гравця. Відповідно, стихією його існування стає карнавал, асоційований «з молодістю, грою, ексцентрикою, масовою фамільярністю» [126, с. 62]. В українському варіанті постмодернізму, як буде показано далі, не тільки тип «мандрівного дяка», а й ряд інших національних архетипів (передусім матері, поета, козака) стають надзвичайно продуктивним джерелом художнього моделювання. Герой української постмодерністської прози має переважно маргінальний статус, що цілком відповідає провідній настанові цього стилю на легітимізацію й художню розробку тих пластів дійсності, які раніше мали периферійне позиціонування, а в національному історико-культурному контексті розробка такого типу персонажа зумовлена ще й потребою оновлення стилістичного й образного коду, упродовж десятиліть обмеженого ідеологічними настановами. О. Бондарева зауважує стосовно української драматургії кінця ХХ ст., що вже у 80-ті – 90-ті роки продуктивною стратегією деконструкції типового героя радянської драматургії стає маргіналізація персонажів: «П'єси “нової хвилі” розгортають персонажні ряди як альтернативу моделі людини-“совка”, і найпершим протиставленням соцреалістичному героєві (небагатослівному, впевненому у собі,

ідеологічно заангажованому, нерerefлексивному) стає антигерой-маргінал, який копірається в собі та у симптомах хвороби свого покоління» [75, с. 360]. Маргіналізація героїв у національній версії постмодернізму неодноразово акцентувалася дослідниками, проте, як зазначає Г. Мережинська, «їх маргінальність специфічна, ми б навіть сказали свого роду елітна» [288, с. 95]. Т. Гундорова пропонує класифікацію таких героїв: «супер-герой-богема, поет-алкоголік, шизофренік-коханець, філософ-самоук, відлюдник-мисливець, нарцисична інтелектуалка» [126, с. 61].

Національний варіант постмодернізму звертається до глобальних світоглядних проблем, відстоюючи автономність людської особистості, її індивідуальний досвід і пам'ять. Раніше вже йшлося про те, що саме актуалізація проблеми пам'яті та постколоніальний дискурс, які визріли в надрах літератур більш пізнього «підключення» до художньої парадигми стилю, сприяли подоланню інтенціональних меж постмодерністського письма. Починаючи з середини 1990-х років теоретики відзначають явища, що свідчать про кризу постмодернізму, а початок нового тисячоліття зробив очевидним подолання постмодерністського світовідчуття. У теоретичному плані спроби визначення можливих напрямів розвитку постпостмодернізму, здійснені, зокрема, Н. Маньковською (віртуалізація / інтерактивність і «нова сентиментальність») [275], сусідують із констатацією принципової неможливості на цьому етапі класифікувати ті культурні тенденції, які, очевидно, розвинуться в наступні епохи. У зв'язку з цим Михайло Епштейн пропонує нову парадигму – не пост-, а прото-. Науковець зауважує: «Поки що найкраще осмислено феномен кінця, т. зв. «fin de siècle», оскільки він уже двічі повторювався на пам'яті хронометрично свідомої людини, в XIX і XX століттях» [406]. Попередні завершення століть не сприймалися людьми як настільки значущі віхи, передусім тому, що доіндустріальне суспільство значно менше підпорядковувалося зміні фіксованих часових одиниць, а сам спосіб його існування був набагато розміренішим. Часові виміри такого існування були орієнтовані на певні обрядові події (карнавал, збір врожаю

тощо). Світовідчуття попередньої межі століть М. Епштейн означає як «“час кінця” – стан втоми, безнадії, імморалізму, неврастенії, витонченого розпаду, зачарованості хворобою і смертю» [406]. Проводячи паралель між двома зламами століть, вчений зіставляє постмодернізм із декадансом, однак акцентує принципову відмінність інтелектуально-емоційного наповнення цих типів світогляду: наприкінці ХХ століття домінує «скептико-гедоністичне відчуття завершеності й вичерпаності всіх культурних форм» [406], позбавлене витонченої чуттєвості декадансу. Тепер провідною стає настанова на перекомбінування вже відомих і освоєних культурних елементів, гру, цитування. Це відчуття завершеності якраз і відображує префікс *post-*, вживаний у цілій низці культурологічних термінів. Продовжуючи зіставлення двох переломних періодів, М. Епштейн відзначає, що для попередньої межі століть був властивий не тільки декаданс, а й авангард. За аналогією до широких трактувань постмодернізму, що ототожнюють його не з окремим мистецьким стилем, а зі світоглядним комплексом, науковець пропонує погляд на авангард як на явище, що охоплювало не тільки сферу художньої творчості, а й філософію, науку, політику, техніку, релігію. Відповідно, тенденції, зіставні з авангардистськими, слід шукати і на сучасному етапі розвитку людини і культури. Авангардистські віяння нової доби М. Епштейн, як і Н. Маньковська, пов'язує з розвитком інформаційних технологій, віртуалізацією дійсності: «Вже в середині 1990-х років, незважаючи на розмови про постмодернізм і постструктуралізм, що тривали в гуманітарних колах, інтелектуальна ініціатива почала переходити до нового покоління – першовідкривачів віртуальних світів. ІІІ, покоління інтернету, перестало цікавитися реконструкцією, найтоншим розщепленням словесних волосків з метою довести, що в них немає ні грана «означуваного», «реального». ІІІ залишило «мерцям ховати своїх мерців», спрямувавшись до тих нових, фантастичних, пост-реальних, точніше, прото-віртуальних об'єктів, які воно саме могло конструювати» [406]. Проаналізувавши найпотужніші тенденції розвитку сучасної наукової думки, М. Епштейн зауважує: «...цілком ясно, що ми

живемо не наприкінці, а на самому початку великої історичної епохи» [406]. Відповідно, проголошена постмодернізмом «смерть автора», очевидно, є тільки наближенням до феномену гіперавторства, «розмноження авторських і персонажних особистостей, які мандрують віртуальними світами у все більш опосередкованих стосунках до своїх біобатьків чи біоносіїв» [406]. Хоча подальший розвиток культури і, зокрема, літератури, в напрямі віртуалізації та зростання інтерактивності реципієнта сьогодні може бути окреслений тільки в плані гіпотез, М. Епштейн зауважує, що наш час є дуже цікавим з огляду на майже безмежні можливості творчого переосмислення наукового, політичного, культурного досвіду попередніх тисячоліть, а ті тенденції, початки яких ми простежуємо на сучасному етапі, поки що можуть бути не класифіковані, а тільки описані. Застосовуючи цей принцип до наукового осмислення літературного процесу, можна твердити, що найпродуктивнішим, очевидно, виявиться дослідження характеру трансформації та взаємодії естетичних парадигм попередніх епох (у тому числі й постмодернізму) в художній мові сьогодення, а також виявлення тих художніх стратегій, які переживають своє становлення і в майбутньому сформуують нові історичні стилі. Такий підхід зумовлений і особливостями розгортання ситуації постмодернізму в Україні, де цей світоглядний комплекс, на думку ряду дослідників, не втілювався у панівний стиль, а розвивався паралельно з іншими естетичними системами, зокрема модерністською, що реалізує на новому зламі століть свої потенціали, заблоковані внаслідок об'єктивно-історичних причин. Врахування тези М. Епштейна про необхідність введення парадигми «прото-» дозволяє представити сучасний літературний процес не як підсумок періоду постмодернізму, що «законсервував» і специфічно оновив художні надбання попередньої літературної традиції, а як принципово новий етап, що виявляє складні й почасти суперечливі тенденції, формує полілогічну картину світу й засвідчує пошуки нових поведінкових і світоглядних моделей, у тому числі й у сфері гендеру.

2.2. Основні вектори жанрово-стильового розвитку сучасних романів

Проблема жанрової специфіки літератури межі ХХ – ХХІ століть у сучасній гуманітарній науці засвідчує свою складність і дискусійність, зумовлену як співіснуванням численних теорій її літературознавчого осмислення, так і внутрішніми закономірностями розвитку письменства (дифузією жанрів, настановою на розхитування традиційних форм, ігровий модус тощо). Упродовж останніх десятиліть в українській літературознавчій науці здійснено вагомі теоретичні узагальнення, що дозволяють досить повно представити феномен національного варіанту постмодернізму і, зокрема, його жанрову специфіку. Глибокий аналіз сучасної прози та драматургії, в тому числі й з погляду жанрової своєрідності, здійснено в працях О. Бондаревої [73; 74; 75] та Г. Мережинської [288; 289; 291]; ґрунтовні висновки стосовно жанрової специфіки романістики межі ХХ – ХХІ століть представили Н. Бернадська [64; 65] та Т. Бовсунівська [70]; низку важливих аспектів сучасного романного мислення (творення постмодерністського героя, досвід подолання постколоніальної травми тощо) досліджено Т. Гундоровою [126; 128].

Однак, незважаючи на помітні здобутки в царині наукового осмислення жанрології нового зламу століть, зокрема теорії роману, чимало аспектів цього складного й репрезентативного в сучасній літературі жанру потребують висвітлення й систематизації. Це пояснюється дискусійністю явища постмодернізму, що упродовж його теоретичного осмислення розглядалося з різних, часом діаметрально протилежних, точок зору; присутніми відмінностями національного варіанту стилю від західної художньої практики; нарешті, появою упродовж останніх десятиліть значного масиву текстів, які засвідчують подолання постмодерністської світоглядної та естетичної парадигми й оновлення літературної традиції як актуальної творчої стратегії.

Жанрова дифузія, розхитування ієрархії літературних явищ, передусім стирання меж елітарної і масової літератури, суттєво ускладнюють теоретичне осмислення основоположної для будь-якого національного письменства

категорії жанру. Як слушно зауважує Н. Бернадська, сама можливість говорити про жанр у контексті постмодерністської поетики видається дещо проблематичною, оскільки ця літературознавча категорія суперечить базовим положенням постмодернізму. Справді, постмодерністські тенденції до руйнування ієрархій, децентрації й еkleктики значною мірою протиставлені категорії жанру, що становить «сукупність певних констант, характеристик, просторово-часових, сюжетних, композиційно-мовних способів вираження авторської позиції» [65, с. 213].

Т. Бовсунівська здійснює спробу узагальнення провідних рис сучасної романної форми на основі аналізу значного масиву текстів світової літератури. На думку дослідниці, основними особливостями сучасного роману є: «зменшення ролі та функції фабули»; ігри з часовою парадигмою; фрагментація; «актуалізація маргінальних форм»; ігровий принцип побудови художнього цілого; особлива роль симулякрів («образ романного героя часто подається як невпорядкований ряд ознак та можливостей, з яких ліпляться маски, постаті, “Я”»); «неоміф (прагнення письменниками створити міфологічний світ на основі власного інтелекту)»; «“криза авторства”, “смерть автора”, неможливість утворення універсальної жанрової схеми» [70, с. 392]. Водночас Т. Бовсунівська відзначає, що, «незважаючи на активне розхитування крайніх меж роману у добу постмодернізму, в ньому все-таки можна виділити усталені ознаки та властивості, навіть деякі принципи структурування тексту» [70, с. 387].

Спостереження над сучасною романістикою дали Н. Бернадській підстави для формулювання цінних висновків. Так, дослідниця вказує на домінування в українському постмодернізмі жанру повісті, попри те, що самі автори позиціонують її як роман, вдаючись до низки жанрових самоназв («короткий роман», мініроман, метароман тощо). Ця особливість зумовлена, на думку науковця, особливим деструктивним впливом постмодернізму на категорію жанру, що, як відомо, є носієм культурної пам'яті письменства: модифікуючись, жанр мусить водночас зберігати певні визначальні

характеристики, бути впізнаним на різних етапах розвитку національного письменства, забезпечуючи тяглість художньої традиції. Н. Бернадська зазначає: «Твори ж таких представників української постмодерністської прози, як Є. Пашковський, В. Медвідь, Ю. Іздрик, О. Ульяненко – це тексти, позбавлені жанрового коду, своєрідні оповідні потоки, складність яких пояснюється, з одного боку, відтворенням хворобливої свідомості сучасної людини, розгубленої і зневіреної в абсурдному світі повсякденного життя, а з іншого – ускладненим синтаксисом, метафоричністю» [65, с. 216]. Водночас така структурна специфіка сучасної прози не є суто новим явищем в історії світової літератури – багато в чому вона постає як вияв меніппейної традиції (термін *меніппея* був запропонований М. Бахтінім, а в постмодернізмі обґрунтований Ю. Липовецьким), закоріненої в художню практику античної літератури та раблезіанський роман. Основу такої спорідненості Ю. Липовецький вбачає в особливому статусі абсурду, що становить основу постмодерністської естетики, проявляючись через карнавалізацію, ігрові стратегії розбудови художнього тексту, фантастику тощо. Варто зазначити, що й Мілан Кундера у своїй книзі «Порушені заповіді», щоправда, не вдаючись безпосередньо до терміну *меніппея*, протиставляє класичний роман XIX – XX століття творам попередніх епох, на зразок «Гаргантюа й Пантаґрюеля» Рабле, з їх структурною довільністю, вигадливістю композиції, яка могла включати в себе найрізноманітніші елементи, а часом – і зразки інших, менших, жанрів, асоціативністю й свободою форми. Водночас М. Кундера зазначає, що жанр роману за часів Рабле і не мислиться як роман, тільки значно пізніше, виробивши сталу форму й внутрішні закони розбудови художнього світу, він здобуває таке визначення, що на сучасному етапі програмує певні читацькі очікування [236, с. 13–14].

Таким чином, жанр як сукупність певних сталих структурно-змістових характеристик у контексті постмодернізму з його тяжінням до руйнування літературних ієрархій зазнає відчутних деструктивних впливів, розмивання меж, багато в чому зумовлених орієнтацією на асоціативність, іронічне

переосмислення культурних феноменів, гру. Водночас варто взяти до уваги висновки про природу східноєвропейського варіанту постмодернізму, зроблені Г. Мережинською та Н. Бернадською: деконструкція як провідний принцип постмодерністської естетики була сприйнята авторами-українцями лише частково і значною мірою втратила свою актуальність [288, с. 19], реалізуючись передусім у царині художньої форми, а не змісту [65, с. 216].

Справді, домінування конструктивного начала в українській версії постмодернізму, про яке йшлося вище, на думку Н. Бернадської, «стосується насамперед змістового аспекту творів, у той час як царина жанрова, формальна стає полем експерименту, тієї самої деконструкції більш помітно» [65, с. 216]. Характерна для постмодерністського художнього мислення децентрація розповіді; перетворення (принаймні формальне) ієрархічної, впорядкованої художньої картини світу на ризому; принцип нонселекції й тотальна атмосфера гри притаманні таким творам початку ХХІ століття, як, наприклад, «Депеш Мод» Сергія Жадана, «Голова Якова» Любка Дереша, «Іграшки з плоті та крові» та «Сарабанда банди Сари» Лариси Денисенко. Проте злам століть ознаменувався появою великого масиву текстів, у яких очевидною є принципово інша настанова – відмова від фрагментарності на користь моделювання цілісної картини світу з визначеними ціннісними орієнтирами; повернення до традиційних форм викладу, апробованих класичним романом; послаблення ігрового й карнавального модусу й увиразнення певної істини, що претендує на об'єктивність. Очевидно, ототожнювати ці тенденції з «кінцем постмодернізму» в західній літературі можна тільки з певною обережністю з огляду на специфіку розвитку національного письменства упродовж останніх десятиліть. Тут варто ще раз звернутися до висловленої Г. Мережинською тези про те, що на українських теренах постмодернізм не став магістральним стилем, а його значення полягає в оновленні національної літератури, створенні передумов для її входження у світовий контекст. Водночас правомірною є думка про те, що саме національні версії постмодернізму, вироблені в посттоталітарному культурному просторі, містять значний

потенціал для подальшого розвитку літератури світової, адже завдяки актуалізації модусів пам'яті, травми, національної історії, що характеризує постколоніальні літератури межі ХХ – ХХІ століть, відбувся вихід за межі постмодерністської іронічності, тотальної ігрової стихії, в якій послаблені етичні чинники. Отже, гатунок сучасної романістики, що продовжує й переосмислює літературну традицію, на нашу думку, засвідчує подолання постмодернізму як більшою чи меншою мірою визначеного комплексу художніх стратегій. Ця тенденція виявляється у виразних вказівках на творче засвоєння художнього досвіду постмодернізму, що містяться в самих текстах. Яскравою ілюстрацією цього явища може слугувати прихована «цитатність» роману Володимира Лиса «Соло для Соломії»: обираючи форму класичного роману, автор водночас уводить читача до певного дискурсивного простору (імітує художню техніку змалювання жіночих персонажів, властиву класичній українській літературі; деконструює соцреалістичний канон, передусім набір кліше, який застосовувався до зображення схематичних постатей жінок-трудівниць). Люко Дашвар, загалом зберігаючи у своїй творчості настанову на дотримання класичної романної форми (значний часовий проміжок, складна система персонажів, представлених у динамічному розвитку, панорамний показ суспільного життя), будує один із романів своєї трилогії «Биті є», «Гоцик», за принципом наскрізного цитування відомого твору Пауло Коельо «Алхімік» та інших творів світової літератури («Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, «Пригоди Піноккіо» Карло Коллоді). Такі літературні факти дають підстави говорити про подолання світоглядних та естетичних констант, які вважалися основоположними для постмодерністського канону, про ситуацію постпостмодернізму. Виразна орієнтація на літературну традицію підтверджує поширені трактування постмодернізму не як виключно панівного стилю епохи, а як одного з багатьох художніх стилів [288, с. 62].

Отже, якщо роман постмодерністського типу демонструє розмитість своєї структури, руйнування (найчастіше позірне) ієрархії художніх змістів, децентрованість твореної ним картини дійсності, то поруч з ним продовжують

розвиватися принципово інші зразки великої прози, що виступають носіями «романного мислення» у класичному значенні. В основі «романного мислення» як передумови існування відповідної художньої форми, за Н. Бернадською, лежить прагнення зрозуміти суть певного явища, що реалізується через створення суб'єктивної моделі дійсності [65, с. 218]. Н. Римар, оперуючи поняттям романного мислення, пропонує погляд на роман як «певною мірою дискурс – творчу діяльність, яка скеровується особливою системою прийомів і способів побудови образу людини та світу, котрі разом з тим є і способами розуміння світу і розв'язання проблеми людини» [341, с. 68]. Такий погляд на роман, як і наведене вище визначення Н. Бернадської, виразно корелює з поняттям художньої моделі, актуалізованим у літературознавстві завдяки зусиллям структуралістів, яке опиняється в полі уваги дослідників і сьогодні. Саме жанр роману, внаслідок закладеного в ньому когнітивного потенціалу і масштабності художнього осмислення буття, постає чи не найбільш репрезентативним, коли йдеться про художню модель як особливу динамічну систему.

Отже, класичний роман представляє структурований і підпорядкований суворій внутрішній логіці розгортання художній світ. Така глобальність художнього змісту роману проявляється на рівні текстового обсягу (як правило, він значний), сюжетних зв'язків, системи персонажів тощо. Однак, як уже було зазначено, жанр, постаючи водночас носієм культурної пам'яті й своєрідним індикатором глобальних зрушень у художній свідомості епохи, активно реагує на естетичні потреби доби й прагне до адекватного втілення художніх змістів, що відповідають цим запитам, а отже, трансформації й переосмислення зазнають навіть найбільш присутні ознаки жанру. Саме тому особливе значення для теорії роману має поєднання синхронічного і діахронічного підходів, здійснене свого часу М. Бахтіним. Підсумовуючи теоретичні здобутки М. Бахтіна, які мали значний вплив на формування постструктуралізму, Ю. Крістева зауважує, що роман постає у працях дослідника як «модель світу», знакова система, історична мінливість якої

вивчається крізь призму жанру – носія літературної пам'яті [230, с. 17]. Н. Астрахан зазначає, що художня модель, на відміну від наукової, яка потребує певних інструкцій з її використання, винесених за межі самої моделі, «несе в собі механізми актуалізації особистісного духовного та практичного досвіду реципієнта, необхідних для свідомого використання можливостей художньої моделі...» [15, с. 17]. Відповідно, і сучасний роман, засвідчуючи присутні трансформації класичної форми, все-таки зберігає жанрову впізнаваність.

Яскравим репрезентантом роману такого типу в сучасній українській літературі є Володимир Лис. Один із найбільш показових у плані реалізації класичного «романного мислення» творів автора – «Соло для Соломії», що досить повно представляє спадкоємність літературної традиції на сучасному етапі розвитку національного письменства, а також – діалогічність творчого мислення автора. Принагідно варто відзначити, що саме діалогічність (цитатність), різною мірою виражена в сучасних текстах, чи не найбільше свідчить про досвід постмодернізму, засвоєний українською літературою у навіть найбільш «традиціоналістських» її проявах.

Художня структура твору В. Лиса виразно корелює з його жанровою приналежністю. Автор з перших сторінок непрямом зауважує, що твір претендує на масштабне змалювання життя жінки, і надалі майстерно втілює це художнє завдання. Зауважимо, що українська література ХХ ст. знала подібний підхід до створення життєпису героїні. Роман Уласа Самчука «Марія» розповідає історію життя селянки, однак витoki його жанрової та композиційної специфіки слід шукати навіть не в реалістичній літературі ХІХ ст. з її настановою на ґрунтовність і панорамність модельованої картини світу, а в житіях святих. Прихований діалог з твором У. Самчука помітний у романі В. Лиса (любовний трикутник, що пов'язує Соломію з друзями дитинства, Петром і Павлом; звернення до образу Діви Марії; сюжетно акцентована неможливість народити дитину від нелюба і народження дітей від щирого кохання). На концептуальну спорідненість із романом-попередником вказують і певні

особливості наративних стратегій, до яких вдається автор. Так, уже в першому розділі оповідач охоплює поглядом усе життя Соломії-старшої: «Мине час, зміниться світ, обкрутиться десятки разів довкола небесного світила Земля, і вже на смертному одрі, біля самісінького краю її земної стежки згадає Соломія ті очі, що з-під маски ведмедя блиснули на неї» [252, с. 12]. Зауважимо, що вже перший епізод, сцена щедрування у хаті Троцюків, вводить ряд провідних образів і мотивів, що надалі увиразнюють основний зміст твору: ім'я як носій особливого «коду» долі; погляд; звір як втілення пристрасті; таємне кохання. Названі образи і мотиви виконують проспективну функцію, визначаючи ті змістові акценти, які пізніше будуть розставлені автором. Так, погляду надається особливе значення в художній структурі твору – він не тільки постає проекцією внутрішнього життя героїв, виразною психологічною характеристикою, а й певним чином організує художній простір, визначає специфіку інструментарію автора. Виразна психологічна деталь – закоханий погляд крізь машкару ведмедя – в першому епізоді – цілком може бути сприйнятий як своєрідна метафора панівної для класичної літератури традиції змалювання жінки – як зовнішнього стосовно чоловіка і чоловічого письма об'єкту.

Зв'язок з національною літературною традицією реалізується і в оповідних стратегіях, до яких вдається В. Лис. Тут варто згадати про докорінні зміни у сприйнятті такої позатекстової інстанції, як автор, у постмодернізмі. Обґрунтування поняття тексту на противагу поняттю «твір», акцентуація текстуальної розімкненості у простір культури, а отже, принципової незавершеності, діалогічності, як зазначає Н. Бернадська, знімає проблему автора, підміняючи його феноменом «авторської маски». Постає автор, відтак, позбавлена біографічної конкретики, він «вже не є виразником певної індивідуальної, художньо-естетичної або соціальної позиції» [65, с. 217]. Однак В. Лис виразно акцентує свою причетність до моделювання художнього світу, при цьому позиціонує його не як умовний чи вигаданий, а саме як реальний: «Тої пам'ятної осені, якраз на Дмитра, в старій сільській церкві, збудованій

без єдиного цвяшка ще у вісімнадцятому столітті від Різдва Хрестового, хрестили й автора цих рядків, що через багато літ напише про Соломіїну долю...» [252, с. 249]. Звернення до традицій класичного роману простежується і в уведенні розгорнутого епілогу (щоправда, з порушенням певних структурних принципів канонічної романної форми – стислий виклад подальшої долі другорядних персонажів передує розгорнутому фінальному епізоду зустрічі Соломії з Григорієм). Однак автор вдається до традиційної формули, характерної для європейського роману XIX ст.: «Оскільки наша розповідь про Соломію добігає до кінця, настала пора розказати, як склалася доля її родини і всіх близьких їй людей. Отож, по порядку. Або по порядку, як досі кажуть в Загорянах» [252, с. 327]. Послідовно витримана автором імітація місцевої говірки, що поступається місцем іншим наративним прийомам тільки в певних епізодах (думки німецького солдата, відтворення стилістики Олегових листів до Руфини), також сприяє реалізації оповіді як особливого принципу організації мовної тканини твору. Оповідь «з народних вуст» – від «Народних оповідань» Марка Вовчка до новелістики Василя Стефаника – становить потужне річище літературної традиції, до якого долучається й Володимир Лис. Однак сучасний автор надає йому гетерогенності – в межах твору реалізуються й інші наративні стратегії, органічно включені до загального тла, витвореного саме такою мовленнєвою імітацією, близькою до невласне прямого мовлення. Таким чином, твір, на відміну від постмодерністських «текстів» з властивою їм фрагментарністю, де кожен елемент може становити окремішню мовну стратегію, характеризується більш урівноваженим композиційним і змістовим вирішенням.

Водночас роман В. Лиса певною мірою демонструє тенденції, характерні для постпостмодернізму: «нова щирість і автентичність, новий гуманізм, [...] поєднання інтересу до минулого з відкритістю майбутньому, умовність, «м'які» естетичні цінності» [330]. Особлива роль, яка відводиться в художній структурі твору християнській образності й світовідчуттю; хронологічність викладу й логічно-вивірена сюжетна організація роману, співвідносна

передусім з класичною традицією в літературі, співіснують із досить відчутною цитатністю, яка, однак, набуває прихованих форм, алюзійності, міфологічної глибини. Відповідно, і сама структура художнього викладу, гетерогенна за своєю суттю, базована не тільки на позиції оповідача, а на тонкій інструментовці, протиставленні і взаємопереході точок зору, що належать різним персонажам. Раніше вже йшлося про те, що погляд належить до провідних мотивів твору. При цьому він може здобувати найрізноманітніші вияви – від психологічної деталі (погляд Степана на Соломію-старшу крізь машкару ведмедя); сюжетно значущих «зовнішніх» чоловічих поглядів на Соломію-молодшу, що забезпечують «стереоскопічність», психологізм портретів героїні, до розбудови художнього простору за допомогою поглядів. Промовистим є епізод, у якому Соломія-старша дивиться на далекий вогник у вікні Мациків, а Мацикова Марина в цей час дивиться в бік Соломіїної хати. Мотив погляду в цьому випадку перетворюється на конструктивний принцип, що організує простір нічного села і водночас уводить передісторію двох героїнь-антагоністок: Соломії-молодшої і Руфини. Принцип контрасту, покладений в основу моделювання цих жіночих образів, виразно помітний уже в згаданому епізоді: спокійний сон Соломії – і плач малої Руфини; пільма на подвір'ї Зозуликів – і світло в оселі Мациків. Зрештою, саме погляд дозволяє розбудовувати художній світ не лише в горизонтальній, а й у вертикальній площині – Соломія-старша зводить очі до неба, щоб відшукати зірку своєї дитини, і водночас оповідач вибудовує світоглядну вертикаль, звертаючись до релігійних народних уявлень: «Янгол дивиться на небо очима тої зірки, казали Соломіїна бабця Мокрина» [252, с. 28].

Жанрова специфіка твору В. Лиса визначає й часопросторову його організацію. Час як фундаментальна категорія людського буття в художній структурі роману часто метафоризується, набуваючи антропоморфних ознак: «Що таке час, час, який хочеться підігнати, змусити бігти, підстьобнути, перетворити у парубка, що поспішає до коханої, а він повзе, як старезна баба, котра задихано ледь переставляє ноги сільською вулицею, спираючись на

костура, та раз-пораз ще й спиняється, аби перепочити – все те сповна відчула Соломія після того, як провела Павла» [252, с. 147]; «За ці п'ять років поволі, але неухильно лікував Соломію мудрий дядько-лікар – Час» [252, с. 174]. Таке «олюднення» часу відповідає головній авторській інтенції – приватна історія героїні стає виявом історії загальнонаціональної, яскравим свідченням складних суспільних катаклізмів, що формують особистість, ставлять її перед вибором, даючи можливість відповісти на глобальне питання про своє призначення.

Виразна орієнтація на класичну будову романного цілого робить очевидною таку характеристику часової параметризації великої прози, як дискретність і водночас – безперервність художнього часу [306, с. 137]. Наратор постійно акцентує тяглість часу, інколи вдаючись до прямих вказівок на конкретні дати, інколи – обмежуючись заувагами щодо тривалості того чи іншого часового періоду. При цьому його увага зосереджується на окремих сценах, що позначені особливою емоційною напругою та психологічним змістом, переломних моментах у житті головної героїні.

У художній структурі твору В. Лиса співіснують дві основні часові моделі: лінійна і циклічна. Якщо перша співвідноситься з людським життям, то друга є реалізацією волі абсолюту, втілює закономірність божественного буття. Найкраще цей принцип організації художнього часу виражено у словах одного з персонажів, отця Андронія: «Навесні небо зовсім інше. Як і літом, і зимою. У нього, як і в людей, – чотири пори року, тільки в людини раз у житті – і весна, й літо, й осінь, і зима. А в неба – щороку зміна. Небо проживає всі наші літа і всі наші життя» [252, с. 69]. Циклічний час реалізується в біографіях героїнь як ідея вічного повторення, виявляючи тісний зв'язок з глибинними ментальними константами національної свідомості: ім'я, доля, гріх і спокута.

Повертаючись до тези Н. Бернадської про домінування в сучасній українській літературі жанру повісті, а не роману, слід зауважити, що розмивання жанрових меж роману пов'язане з характерною для нереалістичного типу творчості відмовою від претензій на істинність,

об'єктивність картини світу, властивих реалістичній романістиці [65, с. 217–218]. Дослідниця відзначає закономірність авторських самовизначень («мініроман», «короткий роман»): письменники свідомі глобальних структурних змін романного мислення і водночас – свого прагнення вкласти в більш компактну і сконденсовану форму саме «романний зміст» [65, с. 218].

Конкретизація термінологічних дефініцій, які доцільно застосовувати до сучасної великої прози, є, очевидно, предметом спеціального дослідження. Натомість варто зосередитися на художніх механізмах концентрації й «ущільнення», до яких вдається романне мислення, щоб адекватно втілити змісти, актуальні для сучасного реципієнта. Яскравим прикладом такої концентрації є художня структура роману М. Гримич «Фріда». Події твору охоплюють одну добу, упродовж якої героїня переживає особистісну трансформацію, повертає собі втрачену родинну пам'ять, відкриває свою істинну сутність. Водночас твір аж ніяк не можна назвати «романом одного дня», оскільки Марина Гримич моделює своєрідну панораму історичного буття України, де переплелися долі багатьох народів. Центральний образ «дому-древа», метафора України, несе потужний символічний зміст: він постає моделлю світобудови й людської свідомості, вводячи особливий елемент позачасовості, який дозволяє побачити за побутовими замальовками життя містян реалізацію великої історії. Романний час, що в класичному творі вимагав би розгортання подій на багатьох сторінках, у цьому випадку ущільнюється завдяки мозаїчній структурі викладу, до якої вдається авторка, уводячи в текст стилізовані листи й щоденникові записи. Доцільним тут буде звернутися до влучних і дещо парадоксальних міркувань Івана Денисюка, який за характером композиції, структурування художнього матеріалу й сюжетного малюнку співвідносить роман з новелою, а повість – з оповіданням. Друга з названих пар жанрів, на думку дослідника, корелює з більш урегульованими сферами буття, а отже, позбавлена тієї гостроти й композиційної чіткості, які властиві роману й новелі. Водночас І. Денисюк звертає увагу на сутнісні відмінності між романним і новелістичним мисленням, які полягають не тільки

в текстовому обсязі: «Новелістичний матеріал не потребує ілюзії продовження в часі, як матеріал романний, адже надзвичайна подія не може тягтися роками. Враження протяжності часу дають спомини про давноминулі події» [152, с. 13 – 14]. У цьому випадку йдеться про класичні зразки роману й новели, однак названий твір М. Гримич, як неважко переконатися, засвідчує використання принципу концентрації, традиційно пов'язуваного з новелістичним мисленням: стилізовані документи, введені в тканину твору, дозволяють дати читачеві відчуття тяглості часу, про яке йдеться в наведеному визначенні; вони не тільки формують спогад-ретроспекцію, а й уводять до сюжетної структури твору постаті персонажів, співвідносні з передісторією Ірини-Фріди. Загальновідомим фактом є тяжіння новелістичної форми до максимальної економії художніх засобів, особливого відбору найбільш промовистих явищ дійсності, увага до символу й деталі. Однак, ідучи в ключі висловлених І. Денисюком міркувань про спорідненість романного й новелістичного мислення, можна твердити, що сучасний роман, орієнтований на значно динамічніше сприйняття реципієнта, ніж, скажімо, читача ХІХ століття, застосовує ті самі принципи концентрації, що й новела. Так, уже згаданий образ «дому-древа» з роману М. Гримич «Фріда» виконує ту саму художню функцію, що й ключовий образ новели, який, здобуваючи багатомірність символу, часто виноситься в назву твору (тип новели, означений І. Денисюком як «новела про сокола» [152, с. 151]). Той самий принцип концентрації проявляється і в художній структурі роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»: змістова домінанта твору – невідома сторінка історії – реалізується в низці образних відповідників: дитячій забавці – «секретах», що їх дівчатка виготовляють на знак дружби; іконах, які дорослі жінки переховують під час лихоліття; роботах художниці, яка об'єднує ці традиції у своїй творчості; старих фотографіях. Усі ці константи корелюють з образом «матері-землі», співвідносним і з уявленнями про велику богиню, і з мотивом вагітності, який також належить до наскрізних у творі (персоніфікована «земля» водночас може бути сприйнята і як традиційний для української

ментальної свідомості образ берегині, що утримує в собі приховані таємниці в очікуванні того, хто зможе розповісти їх людству). Особлива роль наскрізних образів, які утримують художню структуру твору, зумовлена, очевидно, суттєвими відмінностями художніх моделей дійсності сучасної романістики від тих, які пропонувала романістика класична. Так, часова організація згаданих творів М. Гримич і О. Забужко засвідчує співіснування різних темпоральних пластів, поєднаних завдяки мотивам сну, спогаду, видіння, блукання лабіринтом, детективних елементів (розгадування родинної таємниці, журналістське розслідування тощо). Відповідно, наскрізні образи, в основу яких покладено принцип концентрації, забезпечують єдність фрагментарної композиції, яка багато в чому відбиває «кліпову» свідомість сучасника (у романі Любові Голоти «Епізодична пам'ять» такий характер світосприйняття прямо протиставлено світогляду попередніх поколінь з характерною для нього цілісністю й послідовністю).

Складність та багатовекторність розвитку сучасної української літератури закономірно пов'язується дослідниками з її постколоніальним характером; культурними (нерозвиненість модерністської парадигми, тривалий період соцреалізму) та суспільними (несформованість постіндустріального суспільства західного зразка) передумовами; доволі складною ситуацією книговидавання та формування українського книжкового ринку. Як показує ряд досліджень (Тамари Гундорової, Роксани Харчук, Софії Філоненко), до проблемних належить питання розмежування та взаємодії «високої» і масової літератури. Р. Харчук зауважує, що «загальнонаціональний контекст модифікується у контекст масової літератури. Водночас в українському письменстві зберігають активність автори (неопозитивісти, неомодерністи), які прагнуть створювати «високу» літературу, – письменники (постмодерністи), які, апелюючи до масових жанрів, намагаються втілювати у них серйозний зміст» [390, с. 233]. Зараховуючи до представників української масової літератури Ларису Денисенко, Анатолія Дністрового, Василя Кожелянка, Андрія Кокотюху, Любу Клименко, Юрія Покальчука, Ірен Роздобудько,

Василя Шкляра та ін., дослідниця водночас зауважує, що на сучасному етапі «про повноцінну масову літературу в українському варіанті говорити не доводиться» [390, с. 233].

Науковці неодноразово наголошували важливі для становлення національної версії постмодернізму зв'язки з авторитетною в певній культурі традицією (у випадку українського постмодернізму таку традицію становлять передусім бароко і романтизм) [288, с. 93]. Очевидно, що витoki необарокового дискурсу сучасної української романістики слід шукати ще в передпостмодерністських явищах, до найяскравіших з-поміж яких належить творчість Валерія Шевчука. Підсумовуючи оцінки творчості письменника, запропоновані такими дослідниками, як М. Павлишин, Л. Тарнашинська, В. Даниленко та ін., Р. Харчук зауважує, що прозу В. Шевчука слід розглядати «як складну модель, яку не можна звести до одного знаменника» [390, с. 233]. Справді, у творчості автора поєдналися й виразно домінували на певних її етапах барокова й реалістична стилістика, почасти – народницький струмінь, естетика літературної готики. Однак поєднання соковитого побутописання й народної фантастики, християнських і язичницьких мотивів, протиставлення й зіткнення світу людей з одухотвореним світом природи, а також вигадлива, синтаксично складна художня мова зближують творчість В. Шевчука з естетичною системою бароко. Розвиток модерністських тенденцій, що, на думку В. Медведя, постають як зіткнення реалістичних рис і фантастики, та передпостмодерністський характер письма В. Шевчука зумовлюють актуальність його творчості для учасників літературного процесу початку ХХІ ст. Безумовно, літературна школа В. Шевчука позначилася на художній організації роману Володимира Даниленка «Кохання в стилі бароко». Твір яскраво виявляє принцип «подвійного кодування», характерний для постмодерністського художнього мислення. В. Даниленко постійно імпліцитно наголошує на тому, що події його роману розгортаються в культурному, художньо освоєному просторі, де всі значення вже опосередковано мистецькою рецепцією. «Подвійний код» мистецтва застосовується героями

для означення й вираження їхніх почуттів: під'юджуючи Валерія, Юлія використовує цитату з п'єси Івана Карпенка-Карого «Паливода XVIII століття»; суть почуття, що виникає між чоловіком і жінкою, розкривається перед героєм через натюрморт Романа Жука. Твір рясніє складною емблематикою, що наближується до художньої мови бароко. Водночас картина світу, змодельована в романі, має панмовний характер: київський простір, доволі умовний, попри численні топографічні реалії, постає через оповіді Валерія, а сама історія кохання оповідається скульптурами на київських будинках. У художній структурі твору особливого значення набувають алегоричні постаті, споріднені з персонажами барокової драми: Галина Коркушко, що насилає грип; гінеколог Цица, яка втілює ідею родючості; «пані Палестринська», уособлення ідеальної життєствердної жіночності. Барокове буяння образів у художньому цілому твору врівноважується доволі простим синтаксисом, підкресленою «читабельністю», таким чином, основне смислове навантаження, що відсилає обізнаного читача до естетики бароко, припадає саме на систему образів-персонажів. Художня мова бароко набуває характеру цитати, застосовується як своєрідний ігровий код, що регламентує стосунки героїв: «У кожному коханні вигадують свою мову...», – зауважує Юлія, непрямо вказуючи на принципово «цитатний», культурно освоєний характер світосприйняття сучасної людини, навіть у таких безпосередніх проявах, як кохання. Однак художній код роману ще більш ускладнений: як певна імітація художніх принципів творчості В. Шевчука сприймаються «очуднення» київських буднів і введення елементів фантастичного в реалістичні картини міського життя. Так, цілком буденно сприймається героєм Іларіон, який заморожує воду, що його вони зустрічають у вагоні метро; природним є сеанс у кіно Мар'яна Вертинського, що створює ефект одночасності минулого і теперішнього. Цитатний характер має епізод відвідин закоханими Житомира, де вони зустрічають Валерія Шевчука в оточенні його персонажів. Тут, власне, маємо приклад «оголення прийому», авторське саморозкриття прихованих

механізмів творення художнього світу, властиве постмодерністській естетиці, яка прагне не тільки представити, а й пояснити себе.

Як уже було зазначено, важливим аспектом теоретичних досліджень, присвячених феномену постмодернізму, стало спростування погляду на нього як на явище, що утвердилося на зміну модернізму, і констатація їх співіснування на сучасному етапі [288, с. 13]. Очевидно, що український постмодернізм з його концептуальною відмовою від деконструкції закономірно орієнтований на естетичні пошуки модернізму, який уповні не реалізував свій потенціал через ідеологічний тиск і штучне придушення органічного розвитку літературного процесу. Однією з потужних модерністських тенденцій, що яскраво проявляються в сучасній романістиці, є синтез мистецтв – явище, яке активно заявляє про себе на межі ХІХ – ХХ століть. Однак, якщо в означений період зближення художньої прози з музикою й малярством було провісником потужного розвитку синтетичних жанрів, який принесло ХХ століття, то в сучасному українському письменстві художня апеляція романістів до інструментарію суміжних мистецтв швидше перетворюється на своєрідну метамову, що дозволяє вести діалог з читачем у зрозумілому й близькому для нього контексті (сучасний кінематограф, поп-культура, мистецтво кліпу, коміксу, колажу тощо) [55, с. 26]. За таким принципом побудовано, зокрема, роман Любка Дереша «Голова Якова». У центрі твору – складна психологічна колізія, що розгортається навколо симфонії до відкриття Євро-2012, яку таємничі «темні отці» замовляють молодому композитору. Складні переплетіння внутрішнього і зовнішнього сюжету; принцип нонселекції, що полягає у безсистемному, на перший погляд, переповіданні численних подробиць з життя багатьох персонажів, незавершеності й «пунктирній» розробці низки сюжетних ліній; величезна кількість явних і прихованих цитат і відсилок до духовних традицій, історичних фактів, літературних і музичних творів – усе це є проявами потужної ігрової стихії. Змістовою домінантою твору є мистецтво; модельована дійсність тексту тотально естетизується. На домінування ігрового й естетичного начал вказують назви частин і розділів

роману: кожна частина має назву «епізодій» (мовна сцена між партіями хору в грецькій трагедії); назва кожного розділу містить підзаголовок – музичний термін на означення темпу, що свідчить про його основну настроєвість. Таким чином, архітектоніка тексту втілює центральний принцип розгортання буття цього химерного художнього світу: основним рушієм сюжету є не зовнішня послідовність подій, а внутрішні, душевні ритми буття персонажів, кожен з яких представлений як неповторна суб'єктивність і як зовнішній об'єкт стосовно інших (подібну організацію мають сюжетні зв'язки роману Лариси Денисенко «Танці в масках», де кожен з центральних персонажів стає об'єктом проєкції стереотипних очікувань з боку інших і водночас розкривається у власній особистісній неповторності через оповідь).

Мистецький дискурс сучасної української романістики заслуговує на особливу увагу. Словесна інтерпретація творів мистецтва, як уже було сказано, перетворилася на метамову, покликану забезпечити такий тип комунікації з реципієнтом, який водночас задовольняв би його естетичні та інтелектуальні потреби; вводив автора й читача у спільне культурне поле, що робить можливою діалогічність як одну з головних умов повноцінного існування художнього тексту; нарешті, розширював жанрові рамки самого роману, відповідаючи на вимоги доби. Крім того, мистецтво є для сучасних письменників способом осмислення фундаментальних питань буття, що дозволяє уникнути моралізаторства, залучити читача до творчої співпраці, результатом якої стає породження множинних смислів літературного твору. «Звернення до творів мистецтва в багатьох випадках постає особливим індикатором складних процесів, що відбуваються в літературі, – осмислення й критичне засвоєння художнього досвіду західного постмодернізму на українських теренах, а також його подолання (явище постпостмодернізму, акцентоване багатьма дослідниками), повернення на новому культурному витку до питомо національних моделей мистецького освоєння дійсності, духовних традицій та філософських доктрин» [42, с. 3].

Особливо яскраво виявляється ця тенденція в романах сучасних українських письменниць – «Амулеті Паскаля» Ірен Роздобудько і «Тамдевін» Галини Вдовиченко. Твори об'єднує не тільки проблема сенсу життя жінки-мисткині, не тільки певні спільні риси наративних стратегій, а й принципи моделювання свідомості героїні-оповідачки (в обох творах це художниці), яка наділена особливим типом світосприйняття й самоусвідомлення у просторі людської культури.

Основоположним для обох названих романів є прагнення віднайти й творчо обґрунтувати критерії розмежування «справжнього» і «несправжнього», тих життєвих змістів, які відповідають глибинній сутності людської природи або ж суперечать їй. У свідомості героїнь це фундаментальне протиставлення здійснюється передусім у вимірах мистецтва, реалізуючись як високе, справжнє, і псевдомистецтво. По суті, таке протиставлення має чимало спільного з суто постмодерністським неприйняттям фіктивного знання про світ, «метаоповідей», нав'язаних офіційною ідеологією й наукою, маскультом і мас-медіа тощо. «Особливу роль у формуванні мови постмодерну, за визнанням усіх теоретиків, які займалися цією проблемою, відіграють мас-медіа – засоби масової інформації, що містифікують масову свідомість, маніпулюють нею, породжуючи безліч міфів та ілюзій – все, що визначається як «хибна свідомість». [...] Як пише Д'ан, твори постмодернізму викривають процес містифікації, що відбувається під час впливу медіа на суспільну свідомість, і тим самим доводять проблематичність тієї картини світу, яку навіює масовій публіці масова культура» [194, с.218]. З попереднім твердженням, як і з концепціями творчої особистості, запропонованими українськими письменницями, корелює версія «м'якого» постмодернізму, запропонована Жилем Липовецьким, який «відстоює тезу про безболісність переживання сучасною людиною своєї «постмодерної долі», про пристосування до неї свідомості кінця ХХ століття, про виникнення постмодерного індивідуалізму, більше заклопотаного якістю життя, бажанням не стільки виграти у фінансовому, соціальному плані, скільки відстояти

цінності приватного життя, індивідуальні права на “автономність, бажання, щастя”» [194, с. 218]. Ці ідеї сповідує Марія, героїня роману Г. Вдовиченко «Тамдевін», талановита народна майстриня, яка у відповідь на вмовляння своєї успішної подруги долучитися до когорти бізнесменів від мистецтва каже: «Дивлюся на тих, хто видерся нагору, і на тих, хто доповзає, та думаю собі: мовчать їхні інстинкти... Гроші від головних негараздів не захистять: імунна система уся в дірах, нерви розсипаються на порох, в душі – неспокій, у сім'ях – корпоративна етика замість живих почуттів. [...] І з природою так само чинять – як насильники. Зі своєю вільною натурою – як гвалтівники. А я маю свій острівець...» [87, с. 88].

Водночас, поряд із продовженням лінії постмодерного світовідчуття з його прагненням розпізнати й іронічно інтерпретувати сліди «владних дискурсів» у культурі, твори українських письменниць демонструють подолання постмодерністської стилістики з її настановою на фрагментарність, свідоме послаблення логічних зв'язків, принцип нонселекції тощо. Помітне тяжіння до більш врівноваженого викладу, де особлива роль відведена пейзажу, ретельній розбудові художнього простору (Галина Вдовиченко), відсторонення від принципу «коригуючої іронії», основоположного для західного постмодернізму, пряме чи опосередковане утвердження непроминальних духовних цінностей (Ірен Роздобудько). Особистість в обох творах прагне звільнення не тільки від нав'язаних суспільством стереотипів поведінки, вимог успішності, ефективності тощо, а й від загального автоматизму людського існування, шукає глибинний сенс буття, власну самототожність як духовної істоти. Досягнути стану гармонії, повноти особистісного самоусвідомлення героїням допомагає мистецтво. Саме мистецькі твори відіграють роль своєрідних кодів, які дозволяють відновити пам'ять (нагадаємо, що тема пам'яті, національної та індивідуальної, належить до провідних в українській літературі нового зламу століть). У романі Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» зустрічаємо промовистий епізод: героїня-оповідачка співає місіс Макдін, американській мільйонерці, дочці українського

чоботаря-емігранта, українські пісні. Літня жінка, яка відходить у вічність, плаче, коли слухає пісні українською, хоч і не розуміє їх змісту. Музичні алузії широко використовуються Ірен Роздобудько для стислої й місткої художньої ідентифікації певних топосів і локусів¹, а також просторових трансформацій, що відіграють надзвичайно важливу роль в образній структурі роману. Так, Америка в «Амулеті Паскаля» постає крізь призму музичних творів: Бродвей співвідноситься з «Привидом опери», Гарлем – з «чорними блюзами» Ленгстона Х'юза, Каліфорнія – з відомим хітом 90-х «Готель “Каліфорнія”».

Константи мистецтва і пам'яті тісно пов'язані й у романі Галини Вдовиченко «Тамдевін», однак ця авторка більшою мірою апелює до малярства та декоративно-ужиткового мистецтва, що відповідає специфіці стилістики її творів – особливій фактурності у змалюванні об'єктів матеріального світу, увазі до кольору, форми, пластичних образів. Предмети декоративно-ужиткового мистецтва постають у художньому світі письменниці носіями родинної пам'яті. Так, найціннішими речами в домі майстрині Марії вважаються прабабусині вишивки гладдю та старовинний різьблений креденс. У розмові з подругою героїня акцентує особливу ситуацію «перевернутих» цінностей, в якій існує більшість сучасних людей: коштовними вважаються новомодні речі-одноденки, а справжні цінності, що зберегли відбиток часу, витісняються з людського житла, продаються й нищаться. Сімейні реліквії виконують роль ланки, що єднає приватну історію роду з великою всенародною історією. У художньому світі твору таке єднання найчастіше реалізується через мистецтво. Досить відчутні в романі мотиви львівської сецесії, яскравої й самобутньої доби, матеріальними свідченнями якої є архітектурна споруда – вілла «Анна» та скриня, зроблена прадідом Марії.

Мотив втрати / віднайдення пам'яті в романі реалізується також через виразну паралель у долях двох подруг, що перебувають у центрі твору: одна,

¹ Терміни «топос» і «локус» вживаються в цьому дослідженні в значенні, конкретизованому О. Боронем: «...топос – це складно організований, осяжний за семантикою фрагмент простору літературного твору [...]».

На нижчому шаблі перебуває локус – значно менший за обсягом простір, здебільшого площинний. Декілька локусів можуть підпорядковуватися топосу. Варто додати, що у такому своєму розрізненні топосу і локусу ми певною мірою дотримуємося традиції, що стихійно вже склалася в українській науці» [79, с. 41].

успішна бізнес-леді від мистецтва, виїжджає зі Львова до Пітера, хоча називає себе «львів'янкою forever», пише шокуючі картини на злободенні теми, послуговуючись цілим штатом підмайстрів, імена яких не згадуються в мас-медіа; інша, мешканка гірського села, принципово не хоче ставити свої вироби на потік, працює за старим верстатом, створюючи гобелени, що втілюють зв'язок з традиціями рідного народу, природою (промовистою деталлю є вишневі гілочки, використані подругами у якості рам для гобеленів).

Таким чином Галина Вдовиченко вводить основоположне для її творчого мислення протиставлення справжнього (високого) мистецтва і кітч (маскульту). Варто відзначити, що головним критерієм розрізнення цих полярних понять постає не так інтелектуалізм, як щирість, вірність собі і своїй творчій індивідуальності. Показовим є те, що в романах обох авторок маскульт послідовно асоціюється з втратою індивідуальності, мотивом втручання у приватне життя, а отже, найчастіше співвіднесений із реаліті-шоу, телевізійними розіграшами тощо. З поняттям маскульту пов'язаний епізод блукання Анни в лісі – галявина, огорнута туманом, видається їй інсталяцією у виставковому павільйоні Ентоні Гормлі. Втрата здатності просторової орієнтації в контексті твору сприймається як своєрідна метафора душевного стану героїні – втрата життєвих орієнтирів, критеріїв істинності у мистецтві. Подібні мотиви зустрічаємо в «Амулеті Паскаля» Ірен Роздобудько. Голка не може позбутися дивного відчуття, що за нею спостерігають у її розкішній спальні, обладнаній за останнім словом цивілізаційного поступу. Джакузі, «Лакалут-актив», дорогі парфуми сприймаються нею як декорація «реаліті-шоу» з участю, як вона сама каже, «дикуна з “третього світу”». Водночас авторка вдається до відтворення «цитатної» свідомості сучасної масової людини з властивою їй вторинністю світосприйняття за допомогою образної мови телереклами: звуження життєвого простору героїні, яка переживає особисту кризу, асоціюється з «картинкою» із відомого рекламного ролика, де світ поступово згортається до розмірів мобільного телефону.

Особливе, мистецьке, мислення характеризує героїнь обох романів. Однак реалізується воно в кожному з них по-різному. І Голка з «Амулету Паскаля» Ірен Роздобудько, і Анна з «Тамдевін» Галини Вдовиченко сприймають світ крізь призму мистецьких образів, перебувають у широкому контексті світової культури, вибудовують діалог з імпліцитним читачем, покладаючись на його ерудицію, спільність естетичних уподобань. Однак художнє мислення Галини Вдовиченко характеризується більшою врівноваженістю викладу, більшою мірою тяжіє до описовості, послідовної розбудови художнього простору, чіткої часової хронології. Стилїстика Ірен Роздобудько натомість демонструє розірваність часових ланок, фрагментарність викладу, вільнішу асоціативність та значно меншу схильність до побутописності, якій у творі відводиться роль промовистої «картинки», покликаної підтвердити інтенції оповідачки. Ці відмінності у художній структурі творів зумовлюють і різний підхід до репрезентації мистецьких феноменів.

Галина Вдовиченко вдається до прийому екфразису – «відтворення словесними засобами картин, мистецьких виробів, скульптурних зображень чи будівель» [204, с. 283]. Таким чином, мистецтво перетворюється на особливе середовище, в якому розгортається життя головної героїні. Постаючи в різних виявах – від сучасних інсталяцій до блискучих зразків львівської сецесії й народного ужиткового мистецтва, воно скеровує рефлексії оповідачки, стає засобом самопізнання й самовираження.

Художнє мислення Ірен Роздобудько демонструє дещо інший підхід до мистецьких феноменів. Мистецтво у творі цієї авторки значно більшою мірою стає об'єктом гри. Оповідачка в романі «Амулет Паскаля» зізнається, що сприймає світ крізь призму мистецтва, і справді – її проживання-проговорювання власного досвіду будується на численних паралелях між об'єктивними подіями й тим, що засвоєне в процесі знайомства з культурним досвідом людства. Ірен Роздобудько робить об'єктом гри сам прийом екфразису, перетворюючи епізоди свого роману на статичні сценки,

співвідносні за стилістикою з певною мистецькою традицією чи навіть конкретними полотнами. Водночас такий прийом слугує інструментом «очуднення» художнього світу, підкреслює принципову відмінність фантастичного виміру, в якому мешкають мсьє Паскаль і його гості, від «звичайного» життя. Так, отримавши від господаря перше завдання – приготувати нечувану страву, що складалася б з кількох забитих тварин, героїня натхненно імпровізує, розташовуючи туші за принципом «матрьошки» одну всередині одної, а паралельно уявляє собі полотно в стилі фламандських майстрів – «Ті, що зашивають схованого у вепрі кролика». Цей епізод одразу уводить читача до простору постмодерністської гри, побудованої на цитатах, алюзіях, особливому іронічному переосмисленні естетичного досвіду людства. Найбільш промовистим є тут живописний дискурс – туші забитих тварин викликають в оповідачки асоціації з натюрмортами фламандців. Сама ж абсурдистська сцена готування фантастичної страви (Голка не має гадки, як узятися до цієї справи, але впевнено віддає накази кухарям, розмірковує, чи не сісти зверху на свій витвір, аби вивершити його) відсилає уважного реципієнта до барокової традиції з її культом химерності, вигадливих художніх форм та сюжетів; раблезіанського роману з властивою йому примхливістю композиції, особливою увагою до тілесності, змалювання бучних гулянок та застіль. Цей епізод роману Ірен Роздобудько добре ілюструє відому тезу про універсальність барокової естетики, що, як уже зазначалося, є досить впливовою в національній літературній традиції. «...Більшість дослідників схильні відносити постмодернізм до низки стилів «діонісійського» типу, що традиційно (праці Г. Вельфліна, Д. Чижевського, Л. Лихачова) асоціюється з бароко, яке розуміють широко – як певний універсальний тип художнього мислення, що проявляє себе в різні епохи» [288, с. 15]. Культурні здобутки минулого, на які безпосередньо або опосередковано вказує оповідачка, потрапляючи в химерний часопростір роману, стають елементами ігрового поля. Ця особливість розкриває філософське підґрунтя твору, особливу концепцію мистецтва і життя, представлену в ньому.

Повертаючись до естетичної системи модернізму, яка продовжує жити сучасну українську романістику, слід зауважити, що її вплив, безумовно, не обмежується тотальністю мистецького дискурсу у великій прозі початку ХХІ ст. Тенденція до подолання родових і жанрових меж, властива сучасному роману, багато в чому зумовлена реалізацією модерністських інтенцій. Приклад модерністського за своєю суттю синтезу різних літературних родів знаходимо в романі Марії Матіос «Солодка Даруся». Роман має підзаголовок «Драма на три життя»; кожен із трьох розділів також називається «драмою». Таке авторське визначення, знову ж таки, апелює до новелістичної традиції межі ХІХ – ХХ століть, передусім – до явища драматизації новели, формальними ознаками якої є виключно важлива роль емоційного діалогу, редукція передісторії та мовної «партії» автора, вибір для зображення гранично загостреної психологічної ситуації. Роман М. Матіос співвідносний із модерністською новелістикою ще й тому, що композиційно становить три епізоди з життя Дарусі, яка спокутує свій мимовільний гріх: перший із названих епізодів є своєрідним ліричним портретом у прозі, розбудованим довкола образних констант голосу і мовчання; другий і третій – самобутніми розгорнутими новелами, у яких можна вичленувати пуант – момент найвищої емоційної напруги. Драматичний струмінь вносять у художню структуру твору мовні партії співчутливих сусідок, що виконують роль своєрідних інтермедій між частинами драми героїні.

За подібним принципом авторка вибудовує інший свій твір, «Майже ніколи не навпаки». Тут, як і в «Солодкій Дарусі», очевидно є настанова на перепрочитання літературної традиції. На це вказує назва першої з трьох частин-«новел» – «Чотири – як рідні – брати», що є явною відсилкою до оповідання Юрія Федьковича «Три як рідні брати». Отже, потужний неомодерністський модус творчості М. Матіос збагачується постмодерністськими принципами цитатності, які завжди здійснюють смислородження на перетині «вже сказаного» і нових горизонтів очікування. М. Матіос розгортає життєву історію своїх героїв у рамках традиційної для

української літератури селянської тематики, однак провідним у творі стає модус тілесності, табуйований у класичній українській літературі XIX ст. Відповідно, і в цьому випадку досить виразним є звернення до художнього досвіду Василя Стефаника, який, тематично залишаючись у межах народницької традиції, створив унікальну, модерністську за своєю суттю, художню мову.

У більш широкому розумінні неомодерністські інтенції в сучасній українській літературі можуть бути означені як такі, що претендують на створення цілісної картини світу, художнього мікрокосму, на протипагу постмодерністській фрагментарності, ризоматичності, цитатності. Ці тенденції, як уже було згадано, стосуються більшою мірою формального боку творів, і неомодерністський струмінь, у свою чергу, диктує певні стилістичні принципи, що дозволяють зробити висновок про діалог із попередньою літературною традицією як провідний чинник моделювання художнього світу. Так, згадані твори М. Матіос характеризує низка стилістичних особливостей, що засвідчують домінування в них саме неомодерністського струменя: об'єктивована оповідь, орієнтована на творення регіонального мовленнєвого колориту, що в контексті сучасної літературної ситуації може бути протиставлена іншому типу нарації – формально хаотичній, дискретній та алогічній оповіді, яка відбиває не стільки об'єктивні події, скільки потік свідомості наратора; ретельно виписані образи персонажів на протипагу аморфній, плинній, позбавленій виразного екзистенційного стрижня постаті постмодерністського героя; часова організація подієвого ряду, що почасти є інверсійною, проте легко надається до хронологічного відновлення і витворює панорамну картину розгортання життєвої історії, на відміну від розмивання, аж до повної нівеляції, категорії часу в постмодерністській картині світу, де минуле, теперішнє, ймовірне, історичне і приватне, об'єктивне й суб'єктивне химерно поєднується й переплітається.

До культурних традицій, актуалізованих у письменстві нового зламу століть, належить народництво, що становить потужний світоглядний

комплекс, надзвичайно авторитетний у національній літературі. Неоднозначність трактувань народництва в українському літературознавстві великою мірою зумовлена особливостями кореляції народницької ідеології з естетичними пошуками українських митців (переважно молодшої генерації) межі ХІХ – ХХ століть. «Орієнтація народництва на просвітницько-суспільну діяльність та майже повне ігнорування високого мистецтва досить часто ретроспективно сприймаються як гальмівні фактори розвитку українського письменства в річищі європейської літератури» [40, с. 336]. Справді, як зазначає Н. Шумило, «традиційна для української літератури проблема об'єкту зображення, яким було переважно селянство та взаємини інтелігенції з народом» [402, с. 185], стала однією з основних відмінностей розвитку національного письменства попереднього зламу століть від західноєвропейського. Однак ототожнення народництва з ретроградними тенденціями неодноразово піддавалося критиці в працях вітчизняних дослідників. Так, І. Денисюк ще в 1990-ті роки висловив думку про неправомірність трактування української літератури як неповної й виступив проти означення «народницька», що передбачає акцентування «етнографізму», «побутовізму», «просвітництва». Дослідник зауважив, що такий підхід становить механістичне перенесення на український ґрунт закономірностей естетичних процесів інших національних літератур, перебільшення мистецьких впливів Росії чи Заходу з одночасним нехтуванням іманентних рис художньої свідомості [153, с. 285]. Цієї думки дотримується й В. Моренець: вчений відзначає, що просвітницькі інтенції українського народництва є виявом позитивістського світогляду, проте зауважує й принципову відмінність національного і західного культурних контекстів. Якщо в Західній Європі межа ХІХ – ХХ століть засвідчила вичерпаність позитивізму, то на національному ґрунті було сформовано цілком відмінний світогляд, який «тільки під середину століття (ХІХ ст. – О.Б.) стараннями багатьох найталановитіших і найпристрасніших представників української культури почав кристалізуватися в національну ідею» [297, с. 51]. Очевидно, проблема суттєвої відмінності

національної художньої практики від західної вповні може бути досягнута тільки в ширшому контексті, що враховував би не лише суспільно-історичні умови формування мистецьких феноменів, а й іманентні ментальні особливості національного світогляду. Так, межа XIX – XX століть характеризується перетином двох філософій – питомої для українського менталітету «філософії серця» Григорія Сковороди і «філософії життя» Фрідріха Ніцше, визначальної для західного модернізму [402, с. 152]. Позичування мистецтва «по той бік добра і зла» виявилось неприйнятним для національної художньої свідомості, відповідно, в українській літературі цього періоду надзвичайно стійким виявився принцип єдності етичного й естетичного. Подібним чином відбувається взаємодія іманентного національного світогляду і світової художньої практики на новому зламі епох.

Не випадково саме на межі XX – XXI століть відбувається зауважена Т. Гундоровою актуалізація дискусії про рівень розвитку та повноту реалізації модерністської естетичної системи в національних умовах [126, с. 74]). Очевидно, тяглість визначальних для української літератури традицій, в тому числі й народницької, досить часто позбавленої іронічної трактовки, можна пояснити настановою на збереження питомої культури перед обличчям реальної загрози, яка не зникла й на початку XXI століття. Аналіз художніх проявів народницького світогляду в сучасній великій прозі потребує бодай стислого окреслення його етичних, ідеологічних та естетичних модусів як певної сталої системи, сформованої упродовж XIX ст.

Наталя Шумило зазначає, що саме поняття «народництво», вперше вжите в «Історії українського письменства» Сергія Єфремова, у процесі функціонування «набуло ситуативно вмотивованої багатозначності» [402, с. 186]. В українській літературі помежів'я XIX – XX століть з модерністськими художніми пошуками асоціюється «насамперед література про місто, інтелігенцію, яка здатна до рефлектування, роздвоєння психіки, відчуття присутності в собі «іншого», почасти не самототожного, – розчарованого та заглибленого у власні песимістичні візії, та література на

національну та екзотичну тематику» [402, с. 186]. Таким чином, у стилістичному й проблемно-тематичному аспекті опозицією до модерністської постає народницька література. Водночас письменники, які широко розробляють у своїй творчості тему народного життя, часто стають творцями нової художньої мови, що не поступається естетичним рівнем кращим зразкам західноєвропейської літератури (Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський). У багатьох випадках індивідуальний авторський стиль розвивається в напрямі від художньої системи народництва до модернізму (Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич, Степан Васильченко та ін.). Саме тому Н. Шумило пропонує розмежовувати два поняття: «література для народу» і «література про народ», аргументуючи їх відмінність таким чином: «Перше («література для народу») можна співвіднести з «суспільництвом», поняттям, що його запропонував Ю. Гарнавський, бо воно перекривається поняттям «народництво», а друге («література про народ»), залежно від стильового напрямку, – або з традиціоналізмом, або з модерністю, зокрема й модернізмом» [402, с. 188]. Н. Шумило називає ряд творів українського письменства зламу ХІХ – ХХ століть, що становлять умовні межі творчої еволюції їх авторів від «літератури для народу» до «літератури про народ», сформованої на засадах модернізму. Для Гната Хоткевича це «Добром усе переможеш» (1899) і «Камінна душа» (1911); для Михайла Коцюбинського – «Андрій Соловійко, або Вчення світ, а невчення тьма» (1884) і «Тіні забутих предків» (1912); для Ольги Кобилянської – раннє оповідання «Людина з народу» і повість «Земля» (1902). Ранні твори авторів, адресовані народу, кваліфікуються дослідницею як «зразки просвітницького реалізму з дидактичною настановою» [402, с. 189]. Саме в такому розумінні ми вживаємо поняття народницького дискурсу в цій праці. Зрілі твори згаданих класиків, на думку Н. Шумило, об'єднує неоромантична тенденція, позначена поверненням до міфологічних основ ментальної свідомості українця, актуалізацією таких світоглядних констант, як «земля», «доля», «мати» тощо.

В умовах політичних утисків, які супроводжували розвиток української культури упродовж століть, народництво виявилось актуальною і, очевидно, єдиною можливою стратегією збереження національної ідентичності – еволюціонувавши від романтичного «козакофільства» до потужного ідейно-просвітницького руху, воно сповідувало необхідність глобальних суспільних перетворень на гуманістичних засадах, створювало умови для майбутнього політичного пробудження українства. Відповідно, ідею національної самобутності мав підтримувати єдиний літературний канон, що забезпечив би спільну мову інтелігенції і народу, «розбудити» який ставили собі за мету народники.

Риси народницької літератури як популярної, доступної і зрозумілої найширшим колам читачів дозволяють чіткіше окреслити вияви народницького дискурсу в українській великій прозі початку ХХІ століття, принаймні значної її частини, яка тяжіє до масового продукту. Як буде показано далі, сучасна романістика, орієнтована на масового читача, активно послуговується художніми моделями, привнесеними з народницької (просвітницько-реалістичної) літературної традиції. Слід зауважити й еволюцію самого поняття масової культури (кітч) в напрямі її легітимізації в царині естетики: якщо класична традиція, а згодом модернізм та авангардизм виносять кітч за межі мистецтва, то постмодернізм уводить його до кола мистецьких явищ. Зауважуючи недостатній рівень розробленості проблеми масової літератури в українській гуманітаристиці, Т. Гундорова зазначає: «А між тим саме література українська до такої розмови дуже надається – і в аспекті літератури соцреалізму як масової культури, і в аспекті винайдення масової україномовної літератури в добу постмодернізму. Більше того – національна українська література у ХІХ столітті послідовно програмувалася як *популярна література* (курсив Т.Гундорової – О.Б.). Звідси – особлива, унікальна по-своєму художня практика цієї літератури» [124, с. 9].

Народницький дискурс у сучасній великій прозі засвідчує свою надзвичайну життєздатність, створюючи основи для нової конструктивності,

що приходить на зміну квазінонселекції й фрагментарності (хай здебільшого тільки формальній), властивим вітчизняній постмодерністській художній практиці. Своєрідно трансформується в межах цього дискурсу основоположна для народництва ХІХ століття тема інтелігенції й народу. Так, у романі Марини Гримич «Ти чуєш, Марго?» зі спільнотою інтелігентів-народників співвідносна група соціологів, які мандрують Україною, формуючи цілісне уявлення про настрої «глибинки». Народ постає у творі як мудра, волелюбна й надзвичайно життєздатна стихія, що не залежить від політиків, формуючи власну справедливість і власне право. У творі з'являється імпліцитна відсилка до архетипного образу матері-Землі, що, як і в ряді інших сучасних творів, корелює з мотивом вагітності й пологів. Тому особливе значення надається зумовленості темпераменту й світогляду опитуваних особливостями природного середовища, у якому вони живуть: «Питальник видавався тут чистим маразмом. [...] Їхні питання просто ігнорувалися. Адже люди живуть у світі, де головне Бог, людина і гори. До чого тут ідіотська боротьба між пихатими політиками за дутий рейтинг?» [120, с. 138–139]. Таким чином, у творі актуалізовано руссоїстську ідею «природної людини», що знаходить втілення у «хутірській філософії» Пантелеймона Куліша: носій справжніх моральних цінностей, мешканець хутора, близький до природи, який керується у своєму житті ідеями християнського гуманізму, протиставляється аморальному світу міста з його орієнтацією на «мистецтво для панів», відірване від живого життя. Мандрівні соціологи постають не як «будителі», а як провідники й ретранслятори думки народу. У справі національного й політичного відродження надія покладається саме на силу й мудрість народу, представниками якого є передусім мешканці сіл, розкиданих по Україні. Ще більш помітні ці інтенції у творах Люко Дашвар, де тема протиставлення «людини з народу» і можновладців є наскрізною. Романістика авторки, що представляє саме масову літературу з властивою їй читабельністю й формульністю сюжетних колізій, багато в чому наслідує класичну романну традицію – масив текстів Люко Дашвар претендує на панорамний показ

сучасного суспільства в усьому розмаїтті представлених у ньому соціальних типів. Такий підхід до змалювання дійсності бодай тематично зближує творчість сучасної авторки з «художніми енциклопедіями» життя, які становили великі романні цикли європейських реалістів XIX століття. Водночас з традицією народницької літератури романи Люко Дашвар споріднює відчутний дидактичний струмінь і доволі обмежене й передбачуване коло сюжетних колізій, що в багатьох випадках виконує ілюстративну роль по відношенню до моральної настанови (жінка, змушена обирати між ницим, але успішним, і благородним, проте незможним, партнерами; юнак, який прагне потрапити до кола можновладців, але переконується в його нікчемності; молодий багатій, що мріє служити благородній справі, але не знаходить у собі сил відмовитися від вигод свого оточення; моральна спокута магната за зведену дівчину; історія бідної провінціалки або провінціала, який потрапляє у велике місто). При цьому особистісне змушнння героя завжди тотожне його єднанню з народом, сім'єю, людською спільнотою, яка сповідує вірність меті, більшій за особисте щастя чи добробут. В одному з романів трилогії «Биті є», «Макар», збірний образ народу витворюється шляхом моделювання низки колоритних портретів київських містян – матері-одиначки, невизнаного письменника, хлопця-журналіста, пияка. Головний герой, амбітний юнак Макар, який прагне увійти до кола можновладців, завдяки знайомству з «маленькими людьми» переживає радикальну зміну світогляду, усвідомлює справжні цінності (чесність, порядність, готовність до самопожертви) і ставить собі за мету стати не тільки успішним, а й благородним. В іншому творі, «РАЙ.центр», який становить преамбулу до романного циклу «Биті є», тема народу як рушія національного відродження представлена більш виразно. Люко Дашвар апелює до романтичної традиції, яка стала колискою народницького світогляду, актуалізуючи образ козака – вірного сина і носія високих моральних якостей народу. Микишка і Свирия, козаки гетьмана Дорошенка, які колись загинули в Десні, повертаються в Україну, щоб шукати вірні серця. Козаки прагнуть

потрапити в рай, однак стикаються з байдужістю й жорстокістю сучасного світу, в якому більшість людей не бачить їх. Зрештою містечковий лікар, який приїхав шукати правди до Києва, став жертвою небезпечних інтриг можновладців і був врятований від смерті козаками, забирає їх до свого райцентру. Містечко, змальоване в романі як осередок душевної чистоти, стає узагальненим образом України:

« – Оце райцентр?

– Так, хлопці.

Свиря до Микишки:

– Куме, чув? Ми у райський центр втрапили. Тут місце чисте. Люд не гнилий.

– А Чигирин нині є? – недовірливо спитав Микишка. – Столиця козацька...

– Звичайно, – розсміявся хтось із люду. – Теж райцентр. [...]

– І Батурин є? І Котельва? І Ніжин? І Глухів? – Микишка своє.

– Теж райцентри, – подалися до кумів люди. [...]

– Я так собі міркую, пане Свиря, що у тих райцентрах чистим душам не дуже радісно. [...] Дивись-но – у людей очі втомлені... Кажуть, столиця їх не чує.

– Хай втомлені, а правду бачать! Нас бачать! [...] Коли це Україна на Київ озиралася? Україна по Чигириних та Батуринах будувалася» [143, с. 255]. Чітке протиставлення периферії центру проходить крізь усю творчість Люко Дашвар, однак чи не найвиразніше воно втілене у названому романі: « – Я ніколи не буду так жити! Ніколи! [...] Якщо вже жити в цій країні, то в центрі. Сюди стікаються кращі. Тільки тут і можна пробитися...

– Сюди стікається тільки бабло, – хмикнув Макар» [143, с. 22].

Така концепція художнього світу, в якій периферія, представлена селом і містечком, постає осередком духовності й протиставляється центру (столиці), є своєрідним інваріантом «хуторянства», особливого світогляду, основи якого

найповніше були сформульовані Пантелеймоном Кулішем у його «Листах з хутора». «Хутірська філософія», ґрунтована на засадах християнського вчення і споріднена з ідеєю «природної людини» Ж.-Ж. Руссо, розглядає місто як осередок цивілізації, далекої від істинних духовних потреб людини і орієнтованої тільки на невелику частину людської спільноти – на розбещену й бездуховну соціальну верхівку. Хуторяни натомість є носіями істинних моральних цінностей, і саме на них П. Куліш покладає надію у великій справі духовного відродження: «Цивілізація, кажуть, веде чоловіка до всякого щастя... А якщо ні?.. Що тоді, панове? Де тоді візьмете людей, свіжих душею і міцних здоров'ям, щоб у інший спосіб зіпсоване по всій землі життя виправити?» [235, с. 37]. Традиція змалювання хутора як окремого мікрокосму, асоційованого зі свободою й родинним затишком, закріпилася в українській літературі (варто згадати не лише творчість П. Куліша, а й малу прозу Дмитра Марковича, передусім збірку «По степах та хуторах»), і своєрідне продовження вона здобуває у вже згаданому романі М. Гримич «Ти чуєш, Марго?», де авторка моделює часопросторовий образ хутора Кобилохвостівка, відокремленого від зовнішнього світу й підпорядкованого власним законам. У контексті творчості авторки Кобилохвостівка продовжує ряд образів часопросторових «капсул» (дім на Торговій, 4 у романі «Фріда»; Львів, «річ у собі», яким постає це місто в аналізованому творі). Замкнений і відособлений часопростір у творчості М. Гримич завжди співвідносний з категорією пам'яті, де зберігається призабуте знання про особистісні й сімейні витоки її героїв. Однак образи цих сакральних місць водночас апелюють і до культурної пам'яті, зокрема до особливого статусу константи «хутір» у ментальній свідомості українця.

Неонародницькі інтенції досить виразно простежуються і в романі В. Лиса «Соло для Соломії». З народницькою традицією твір споріднює чітка поляризація персонажів-антагоністів (Соломії і Руфини); увиразнена цим прийомом дидактична настанова; християнська етика як своєрідна програма прочитання й інтерпретації твору, закладена в його художній структурі (образ Соломії є яскравим прикладом єдності етичного й естетичного, властивої

українській художній свідомості, на відміну від західної). Особливого значення в художній структурі твору набувають мотиви долі, гріха і покути, які, поруч із низкою інших художніх домінант, постають носіями традиційної національної картини світу, що не піддається в тексті впливу іронії, властивої постмодерністському світовідчуттю («Мальва Ланда» Юрія Винничука) і не стає об'єктом гри. Раніше вже йшлося про сакральне значення слова / імені, яке зберігається в національному письменстві поряд із постмодерністськими інтенціями. У романі В. Лиса мотиви імені й долі пов'язані надзвичайно тісно, що відповідає архаїчним уявленням про акт називання як творення й ім'я як носій щастя/нещастя людини. Соломія-старша, отримавши звістку про те, що дитина, яку вона чекає, буде дівчинкою, обіцяє Діві Марії назвати дочку на її честь, однак чоловік, бажаючи зробити приємне дружині, просить священника охрестити дитину Соломією. Внаслідок цього дівчинка успадковує материнську долю – неможливість поєднатися з коханим чоловіком і шлюбне життя з нелюбом. У цьому випадку мотив «нещасливого» імені перегукується з казковим мотивом неправильного вибору (герой укладає угоду з представником темних сил, наприклад, обіцяючи віддати те, чого не знає в себе вдома, в обмін на послугу і таким чином поступається облуднику новонародженою дитиною). Г. Мережинська наголошує на такій рисі східноєвропейського варіанту постмодернізму, як актуалізація в ньому міфологеми фатальної помилки і її виправлення [288, с. 113]. Антін, не знаючи про обіцянку, яку Соломія-старша дає Божій Матері, самовільно перейменовує дитину, позбавляючи її в такий спосіб долі. Мотив «нещасливого» імені реалізується і в сюжетній лінії Руфини, антагоністки Соломії-молодшої. Ім'я Руфина призначалося Соломії, оскільки дівчинка народилася в день цієї святої, однак його отримала не героїня, а дитина, народжена з нею в один день. Зміна імені співвідносна з втратою долі: коли Руфина, прагнучи остаточно порвати всі зв'язки з рідним селом, прибирає ім'я Раїса, зникає і її життєвий талан. Ім'я постає й своєрідним індикатором, що дозволяє розпізнати «своїх» і «чужих»: знайомлячись із Олегом, Руфина одразу відзначає, що він – чужинець, адже в їх селі нікого так не звать. Ім'я, за

архаїчними уявленнями, ототожнюється з його носієм. Український повстанець, друг покійного коханого Соломії, не вбиває її й Вадима тільки через те, що жінка викрикнула ім'я Петра: «А чоловік скаже, що врятувало неї тоді, не тільки неї, а й Вадима, в лісі коло джерела. Петрове ім'я. Те ім'я, котре вона безтямно кричала. Стріляти було в неї і в того, другого, скаже той чоловік, все одно, що в Петра, друга Ярему, стріляти» [252, с. 248].

Мотив долі як певного призначення людини прочитується в низці епізодів твору. При цьому концепт «Доля» в багатьох випадках виявляє свою семантичну близькість із концептами гріха / спокути, любові, серця / душі (саме серце як осередок внутрішнього, морального, душевного життя людини дозволяє розпізнати долю і жити відповідно до неї). В контексті християнської картини світу, що постає в романі, доля часом асоціюється зі становленням через страждання, хресним шляхом: «Вмовили, зрештою, Марусю, і їй судилося принести у свою хату три похоронки, бо ж усі три брати погинули, та роботи теї гіркої не кинула, до кунця війни пронесла свій хрест і важку, повну горя-горяниці сумку» [252, с. 153]; «...вони вирішили, що пуся того, як Павло вернеться [...], вона піде до Петра в ліс. Будь що буде, а ни хоче так ховатися, краденим коханням жити, а там розділить з ним долю – що йому, те і їй» [252, с. 163]. Доля асоціюється і з певним топосом, з яким героїня пов'язує своє існування, «своїм» простором на відміну від «чужого». Так, у відповідь на вмовляння Руфини вирушити до міста Соломія відповідає: «Ни тягни мене із Загорен. Що вже судилося, те судилося» [252, с. 183]. Названі мотиви «працюють» на увиразнення дидактичної настанови: Руфина, яка забуває власне походження, не тільки зазнає моральних втрат, а й не здатна стати матір'ю, тобто позбавляється сакральної жіночої функції, що в художній структурі твору тотожна долученню до вічності й дива відродження.

Мотив гріха, як і казковий мотив неправильного вибору, найчастіше співвідноситься із незнанням: Соломія не знає своєї істинної суті, не знає себе, і тому віддається за Павла, зраджуючи тим самим своє справжнє кохання; у день закінчення війни жінка переступає дане слово не бути близькою з Петром, доки

Павло не повернеться додому, а пізніше отримує звістку про загибель чоловіка і звинувачує в цьому себе. В. Лис моделює у своєму творі концепцію людини передусім як істоти, що шукає сенс, може тільки наблизитися до усвідомлення одвічних закономірностей буття, але не осягнути їх. Мотив незнання, співвідносний із константою гріха / спокути, виразно звучить у молитві Соломії: «Боженьку, Мати Божа, я же тико звичайнісінька жінка [...]. Я ни знаю, ци мона простити мої гріхи, али щось же їх насилає? Якщо темні сили, то де взети світлих? Де, Божечку мій? Де, Діво Маріє? Знаю, ти, мабуть, обідилася сильно, що мене Соломією назвали, али якби могла, я би щось таке зробила, щоб заслужити прощення...» [252, с. 186] При цьому гріх постає не як певна універсальна категорія, порушення людиною наперед визначених єдиних норм, а як глибоко особистісна віха становлення духовної істоти, у цьому випадку – жінки. Прикметно, що жіноча доля, хоч і не завжди явно, в художній системі твору асоціюється з ношенням: хреста (цитований уривок, де йдеться про поштарку Марусю [252, с. 153], яка носить важезну сумку з похоронками – носить свій хрест); гріха – знання про власний переступ, невідомий людям; дитини. Дозволимо собі навести промовистий діалог між Соломією та її подругою Вірою:

«– *Носи* свій гріх у собі, подруго. То твоє, а людям – зась.

– Як? – видихнула Соломія. – *Як носити?*

– А отак, – сказала Віра. – По-бабськи, по-наськи і бозна-як.

Носи, допоки зможеш. [...] Шкода, що ти не *понесла*. Хоть од Павла, хоть од Петра» [252, с. 168] (Курсив наш – О.Б.).

Християнська етична доктрина як світоглядна основа народництва виявляє свою дієвість у сучасній великій прозі. Повертаючись до романістики Люко Дашвар, варто зауважити, що саме християнська етика є мірилом вчинків її героїв. Так, у життєвій історії Люби, героїні роману «РАЙ.центр», акцентовано побожність її родини. Християнським світоглядом позначена дихотомія душі й тіла, представлена у фантастичних епізодах посмертної подорожі Люби катерком по Дніпру в товаристві давно померлої дівчини Соні. Соня розповідає героїні, що її душу врятували козаки Дорошенка, які спали в Дніпрі й вчасно прокинулися. Цей

порятунок також має християнську за своєю суттю мотивацію: Любу врятовано, оскільки її смерть була випадковістю, а не самогубством. Лейтмотивом одного з романів трилогії «Биті є», «Макс», є три загадкові слова, які зрештою виявляються фразою «Тебе бачить Бог» – цей напис тримає в руках незнайомка, в такий спосіб нагадуючи вбивцям свого коханого про неминучу спокуту. Актуалізуючи у своїх творах світоглядну систему народництва, і Люко Дашвар, і В. Лис своєрідно деконструюють соцреалістичний канон, що, як зазначає Т. Гундорова, у певному розумінні став спадкоємцем народницької літератури як популярної. Так, у згаданому романі «Соло для Соломії» В. Лис імпліцитно протиставляє образи головної героїні та її подруг безликим постатям колгоспниць з численних соцреалістичних творів. Таке протиставлення вибудовується завдяки психологізації центрального жіночого образу, підкресленню його чуттєвості (наскрізні зооморфні паралелі, які втілюють тілесне буття людини), увиразненню приватної історії на протигагу історії «великій», а також – особливому значенню християнського дискурсу в розбудові художнього світу твору (уподібнення життєпису селянки до житій святих; підкреслення духовної краси, фізичним відповідником якої постає тілесна досконалість героїні). Яскравим прикладом руйнування соцреалістичного художнього канону в романах Люко Дашвар є галерея можновладців, сформованих радянською управлінською системою («Молоко з кров'ю», «РАЙ.центр», «Биті є»).

Порівняно з соцреалістичним художнім каноном, народницький виявляє свою стійкість і життєздатність, оскільки спирається на ментальну іманентність, втілює важливі світоглядні константи, які формують своєрідність національної літератури.

Сучасна проза відзначається активним зверненням до жанрових форм, вироблених попереднім літературним досвідом (Н. Бернадська зазначає широку розробку в українській постмодерністській прозі жанрових схем «роману еротичного, авантюрного, роману-щоденника, роману-подорожі, роману жахів» [65, с. 217], при цьому дослідниця акцентує інтерес прозаїків до літературних жанрів віддалених епох (від античності до XVIII ст.), які дають значний простір

для застосування ігрових стратегій). Так, твір В. Лиса «Графиня» явно відтворює сюжетну структуру й особливі принципи моделювання художнього світу, властиві готичному роману (мотиви сну, видіння, божевілля, часових зміщень; сюжетні лінії, пов'язані з убивствами; постать готичного лиходія в її жіночому інваріанті; естетизація потворного). Проте водночас художня структура роману позначена постмодерністською естетикою: мозаїчність композиції; позірна довільність, незавершеність, надмірність окремих сюжетних ліній (принцип нонселекції); плинність суб'єкта-оповідача (виклад у різних частинах твору ведеться від імені літнього художника, його учениці, молодого оперативника, аспіранта-історика).

Актуалізація жанрових форм, вироблених попередньою літературною традицією, яскраво проявляється і в розробці сучасними авторами «роману-щоденника». Заслужують на увагу, зокрема, такі його зразки, як «Щоденник страченої» Марії Матіос та «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко. Жанрова форма, що визначається Н. Ніколіною як «форма певного нехудожнього жанрового утворення (первинного жанру) (листа, щоденника, хроніки тощо – *О.Б.*), на яку орієнтується автор, перетворюючи її в процесі створення художнього тексту» [306, с. 28], як і жанр, є категорією історично мінливою. Однак вона відображує не тільки присутні структурні трансформації, зумовлені внутрішніми закономірностями розвитку літератури, а й певну авторську установку, що стосується свідомої модифікації нехудожнього або напівхудожнього жанру-«прототипу». Особливо помітна ця настанова у «Щоденнику страченої» М. Матіос – дисгармонійність психологічного стану героїні, її «розщепленість» між різними полюсами поведінки відображується завдяки інверсійному характеру побудови цього «щоденника»: часові пласти, репрезентовані стилізованими записами, в ньому химерно зміщені й водночас підпорядковані внутрішній логіці розгортання особистої драми жінки. Побутова конкретика і водночас – універсальність переживань героїні слугують певній художній надметі – роман у сконденсованому вигляді репрезентує ті фундаментальні світоглядні питання, які, очевидно, може поставити собі будь-яка читачка, що належить до спільного з героїнею історико-культурного

контексту. «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, що становлять сплав гостропроблемної публіцистики, особистих нотаток, хроніки й літератури «потоків свідомості», також своєрідно трансформують жанрову форму. Наратор-автор «щоденника», молодий програміст, який переживає екзистенційну кризу, гостро реагуючи на драматичні події в країні, фіксує політичні новини, епізоди особистого життя, факти світської хроніки, розмови з друзями, власні рефлексії. Водночас авторка розставляє певні змістові й образні акценти, наголошуючи найбільш кричущі реалії, які підносяться до рівня символу, уводячи потужний інтертекст. Так, розслідування вбивства Гонгадзе в художній структурі твору перегукується зі страхітливими епізодами роману Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита», вносячи інфернальний підтекст у змалювання українського політикуму. І сама назва твору, і численні відсилки до відомої повісті Миколи Гоголя виконують одразу кілька художніх завдань: включають «Записки» Ліни Костенко до великої культурної традиції, надаючи їм діалогічного, «цитатного» характеру, дозволяючи поглянути на цей зразок великої прози як на постмодерністський «текст», розімкнений у безмежжя текстів-попередників; створюють особливу фантасмагоричну атмосферу, в якій розгортається драма свідомості сучасної людини; розкриває найбільший парадокс української історії: патріот-інтелігент відчувається чужинцем на власній землі в оточенні чужомовного середовища. Названі романи, написані у формі щоденника, засвідчують актуалізацію й оновлення літературної традиції, творче використання її ресурсів для налагодження емоційного й інтелектуального діалогу з сучасним читачем.

Сучасна українська романістика становить поле динамічної взаємодії потужної літературної традиції і постмодерністського світоглядно-естетичного комплексу. Неприйняття національним варіантом постмодернізму ряду фундаментальних положень його західної практики (деконструкція, «смерть суб'єкта», тотальний сумнів у чинності будь-яких авторитетів) підготувало ґрунт для подолання стилю як домінантної художньої системи і активного переосмислення здобутків модернізму й класичного роману. Початок XXI

століття в українській літературі ознаменувався паралельним співіснуванням двох магістральних ліній розвитку роману, перша з яких орієнтована на ігрові стратегії постмодернізму (при цьому змістовий план, як правило, несе в собі конструктивні ціннісні інтенції), а друга – на розробку літературних форм, в основі яких – композиційні й сюжетотворчі принципи розбудови класичного роману (водночас їх автори не відмовляються від цитатності, гри з текстами-попередниками й певної відкритості художньої структури). Актуалізація модерністської художньої парадигми (взаємопроникнення літературних родів, залучення інструментарію музики і малярства до розбудови літературного тексту) та розробка жанрових форм попередніх епох (готичного роману, «роману-щоденника» тощо) засвідчує активний вплив постмодерністської естетики (елементи «поточності свідомості», плинність суб'єкта-оповідача, інтертекстуальність тощо).

Отже, сучасна українська романістика засвідчує існування двох протилежних векторів розвитку: перший співвідносний з орієнтацією (здебільшого формальною) на постмодерністську естетику з властивою їй децентрацією й фрагментарністю художньої структури, надлишковістю, активністю ігрового модусу; другий – з наслідуванням традиційної романної форми, для якої основоположне значення мають імітація часової тяглості, яскрава індивідуалізація персонажів на противагу аморфному й деперсоналізованому постмодерністському суб'єкту, творення цілісної й об'єктивізованої картини світу. Романістика початку XXI ст., що характеризується складністю й багатовекторністю творчих пошуків, стильовим і жанровим багатоголоссям, виразно засвідчує безпосереднє чи алюзійно-пародійне повернення до традиційної романної структури, прагнення відновити, поруч із характерним для постмодерністського мислення розхитуванням канонічних форм, особливості епічного осягнення дійсності, вироблені літературою попередніх століть. Тяглість літературних традицій виявляється, з одного боку, у спробах творення так званих «енциклопедій» суспільного життя, класичні зразки яких дали великі письменники-реалісти, а з

іншого – у поверненні до міфологічної стихії з характерною для неї ідеєю «вічної повторюваності», розмежуванням сакральних і профанних сфер буття, відчуттям всеїдності суцього. При цьому другий з названих типів роману активно послуговується художнім досвідом постмодернізму, вдаючись до прийому «подвійного кодування», встановлення діалогічних зв'язків з найширшими культурними контекстами. Ця настанова в поєднанні зі стиранням меж між елітарною і масовою літературою створює широкий простір для відновлення художніх матриць авторитетних в українській літературі стилів, передусім бароко й романтизму, а також неонародницької традиції. Особливий модус існування сучасної романістики становить введення метамови мистецтва, що забезпечує дієве «кодування» глибинних культурних змістів.

Висновки до II розділу

Сучасна українська романістика виявляє цілий комплекс складних, часом суперечливих, тенденцій, що дозволяє говорити не тільки про її полістилістичність, а й про множинність картин світу, моделей дійсності, художньо репрезентованих авторами початку XXI століття. Йдеться передусім про складну взаємодію магістральних ліній розвитку національної культури – з одного боку – потужних інтеграційних процесів, що забезпечують входження вітчизняної літератури у світовий контекст, з іншого – прагнення до збереження національної своєрідності, унікальної картини світу, притаманної українцям. Особливості національного варіанту постмодернізму, а також потужні тенденції подолання постмодерністської естетики, репрезентовані значним масивом великої прози останніх десятиліть, виявляють непроминальне значення ментальних світоглядних основ, їх провідну роль у розбудові художньої структури твору. Варто зауважити, що особливості національного світогляду й зумовлене ними переосмислення постмодерністського стилістичного «канону» на українських теренах неодноразово опинялися в центрі уваги дослідників (праці Н. Бернадської [65], Т. Гундорової [126; 123], Г. Мережинської [288], О. Бондаревої [75] та ін.). Національний варіант постмодернізму виявляє конструктивний характер, орієнтацію не стільки на характерну для західного постмодерністського мислення ризому, скільки на зміщену світоглядну вертикаль; збереження сакрального значення таких констант ментальної свідомості, як «слово», «рідна земля», «Абсолют» (Г. Мережинська). Водночас постколоніальна ситуація, в якій розвивається українська література останніх десятиліть, синхронізується із західною постмодерною ситуацією через особливий дискурс катастрофізму, властивий для постмодерністського світовідчуття. В українському контексті символічною подією, яка втілює це світовідчуття, стає аварія на ЧАЕС, що засвідчила не тільки політичну неспроможність радянської системи, а й нездатність сформованих мистецьких наративів відобразити масштаби трагедії (Т. Гундорова). Такий історичний контекст зумовлює особливе відчуття

загроженості культури, яку може знищити катастрофа (О. Пахльовська). Однак в Україні ця культурна ситуація суттєво відрізняється від тієї, яка існує на Заході: якщо у світовій художній практиці загроженість культури сприймається як стимул до її «музеефікації», що супроводжується ігровою діяльністю, вільним комбінуванням значень, то у вітчизняному письменстві панівною є орієнтація на збереження й актуалізацію культурних цінностей, перегляд і доповнення літературного канону. Особливого значення для розвитку української літератури межі ХХ – ХХІ століть набуває діалог із бароковою й романтичною традицією, дискурсом народництва, актуалізація філософських основ питомого національного світогляду. Так, герой-маргінал української літератури зберігає зв'язок з культурним типом Григорія Сковороди і філософією кордоцентризму. Фундаментальні відмінності національного різновиду постмодернізму від західного засвідчує й розвиток романістики нового помежів'я століть, для якої характерна художня апробація зовнішніх ознак постмодерністської естетики з одночасним домінуванням питомо національних світоглядних пріоритетів (Н. Бернадська).

Сучасна українська романістика становить поле динамічної взаємодії потужної літературної традиції і постмодерністського світоглядно-естетичного комплексу. Неприйняття національним письменством низки фундаментальних положень західної художньої практики (деконструкція, «смерть суб'єкта», тотальний сумнів у чинності будь-яких авторитетів) підготувало ґрунт для подолання постмодернізму як домінантної художньої системи і активного переосмислення здобутків модернізму й класичного роману. Початок ХХІ століття в українській літературі ознаменувався паралельним співіснуванням двох магістральних ліній розвитку роману, перша з яких орієнтована на ігрові стратегії постмодернізму (при цьому змістовий план, як правило, несе в собі конструктивні ціннісні інтенції), а друга – на розробку літературних форм, в основі яких – композиційні й сюжетотворчі принципи розбудови класичного роману (водночас їх автори не відмовляються від цитатності, гри з текстами-попередниками й певної відкритості художньої структури). Актуалізація

модерністської художньої парадигми (взаємопроникнення літературних родів, залучення інструментарію музики і малярства до розбудови літературного тексту) та розробка жанрових форм попередніх епох (готичного роману, «роману-щоденника» тощо) засвідчує активний вплив постмодерністської естетики з її настановою на цитатність, полістилістичність, плинність суб'єкта-оповідача, інтертекстуальність тощо. Ці тенденції зумовлюють особливий статус у сучасній романістиці мистецького дискурсу, який часто відіграє роль художньої метамови, завдяки своїй знаковій природі увиразнює підтексти, відображує саморефлексію літератури стосовно подальших шляхів розвитку (особливий тип теоретизування, властивий постмодерністському художньому мисленню), нарешті, моделює ситуацію «буття-в-культурі», яка відображує цитатну й діалогічну за своєю суттю свідомість сучасника.

РОЗДІЛ ІІІ

Постколоніальна травма і гендерна ментальність: художні шляхи відновлення ідентичності

У сучасній українській літературі, яка від самого початку не прийняла ряду світоглядних доміант західного постмодернізму, в тому числі й «смерті суб'єкта» (Г. Мережинська [288, с. 13]), особливого значення набувають проблеми пам'яті (національної і родової) та ідентичності. За спостереженнями Т. Гундорової, названі проблеми, актуальні в літературах постколоніального типу, були порушені в контексті постмодернізму, але фактично ознаменували вихід за його межі, відкриття нових перспектив у художньому осягненні дійсності [126, с. 308]. У відомій праці Монтсеррат Гібернау ідентичність потрактована як «інтерпретація Я, яка визначає, і в соціальному, і в психологічному аспектах, чим є індивід і де він є. Будь-яка ідентичність виникає в рамках системи соціальних відносин та уявлень» [131, с. 19]. Головними критеріями формування національної ідентичності, зауважує науковець, є неперервність у часі, що «походить від уявлення про націю як історично закорінену сутність, спроектовану в майбутнє», й диференціація від інших, яка «є наслідком усвідомлення формування окремої громади, що має спільну культуру, минуле, символи і територію» [131, с. 20]. Національна ідентичність, за М. Гібернау, має п'ять вимірів (психологічний, культурний, територіальний, історичний та політичний) і передбачає наявність певних рис, характерних для представників конкретної нації, що лежать в основі стереотипізації уявлень про неї. Що ж стосується самоусвідомлення окремого індивіда, то тут особливо цінним видається твердження Урс Альтерматт: «Людські ідентифікації є більш комплексними, ніж це уявляють, коли виходять з етнонаціональної перспективи» [9, с. 121]. І все ж індивідуальна свідомість, формуючись і розвиваючись у соціумі, не може уникнути безпосереднього впливу конкретно-історичних умов. Повною мірою це стосується гендеру як соціокультурної статі індивіда. У постколоніальному дискурсі української

літератури гендерна ідентичність постає, як правило, травмованою чи, принаймні, такою, що потребує утвердження через випробування, болісний акт пригадування, відкриття родинної таємниці тощо. Ці сюжетні матриці зумовлені нівеляцією значення батьківської і материнської постатей як основоположних у процесі становлення індивіда й формування картини світу. Терапевтична функція літератури в цьому відношенні реалізується через розробку художніх стратегій подолання постколоніальної травми, реабілітації батьківського і материнського начал, що забезпечують сталість критеріїв самоідентифікації, в тому числі й гендерної, особистості у світі.

3.1. Постколоніальний суб'єкт: ресентимент і розчарування у батьківському авторитеті

Художня репрезентація проблеми батьків і дітей, відновлення розірваного зв'язку поколінь у сучасній українській літературі виявляє виразну кореляцію з її особливостями як літератури постколоніального типу (Т. Гундорова називає сучасну українську культуру транзитною, тобто перехідною «після тоталітаризму, колоніалізму, соціалізму» [128, с. 11]). Як відомо, для таких культур характерна глибока травмованість і відчуження від власної ідентичності, брак центруючих ідей і авторитетів, довкола яких могла б бути вибудована цілісна картина світу. Однак Т. Гундорова застерігає від розуміння транзитної культури як культури неповної: «*Транзитна культура є посттравматичною, але зовсім не «неповною», як хтось подумає. Звичайно, коли уявляти культуру великим нарративом і керуватися ідеєю органічної завершеності, тоді транзитна культура може сприйматися як втрата чогось. Однак коли розуміти транзитність не як тимчасовий перехід і рух до кінцевого пункту, а сприймати її з погляду самої транзитності й почуватися всередині постійно встановлюваної відповідності й діалогу між я і світом, тілом та оточенням, свідомістю і буттям, то транзитна культура стає самостійною і повною» [128, с. 11] (Курсив Т. Гундорової – О.Б.). Таким чином, українська література початку ХХІ століття виявляє комплекс присутніх особливостей, які*

дозволяють констатувати її типологічну спорідненість з рядом інших національних літератур, і водночас – унікальність, зумовлену актуалізацією певних ментальних констант, авторитетних стилів (передусім бароко і романтизму, а також не вповні розвинутого потенціалу модернізму), екзистенційних питань і «больових точок», що виникають внаслідок подолання колоніальної свідомості. Звертаючись до проблем посттоталітарної психології, Т. Гундорова залучає до аналізу поняття ресентименту (образи), введене в обіг завдяки праці Ф. Ніцше «Генеалогія культури» (1887). Українська дослідниця розглядає розвиток цієї категорії у західній філософській думці, виявляючи найбільш присутні її значення. Розуміння ресентименту як реакції суб'єкта, не здатного на активну відповідь кривднику, лежить в основі негативної самоідентифікації, ґрунтованої на запереченні іншого [128, с. 49]. Негативним переживанням постає ресентимент і у Макса Шелера, який акцентує в ньому екзистенційну заздрість, що, не здобуваючи виходу й не сублімуючись, призводить до руйнування самого суб'єкта. Принципово інших смислових відтінків набуває ресентимент в екзистенціалістській філософії Альбера Камю. Французький філософ наголошує на самотворенні й утвердженні позитивних цінностей людиною-бунтарем, яка постає проти пригноблювача. Жан Бодріяр переносить поняття ресентименту у сферу мистецтва, трактуючи його як одну з провідних ознак постмодерністського мислення. Саме ресентиментом як тотальним розчаруванням у культурі й прагненням реваншу, що ним породжується, можна пояснити, з цього погляду, наскрізну цитатність, пародійність, симуляцію. Безпосередньо з колоніальною свідомістю та її психопатологічними виявами пов'язує ресентимент Франц Фанон. Вчений акцентує насильство і мускульне напруження як основні конститутивні ознаки стану ресентименту. Насильство в цьому випадку не тільки спрямоване зверхником на підлеглого, а й може чинитися самим гнобленим як самоствердження. Особливого значення в ситуації ресентименту набуває тілесність (мускульне напруження, що є фізичною реакцією на гноблення і потребує психологічної розрядки). Таким чином, ресентимент здобуває

якнайширших потрактувань – від прикладів підкорення, гноблення й спротиву у великій історії до конфліктів у звичайній структурі сім'ї й прагнення іронічного перегляду освячених традицією канонів у сфері естетики. Спільним для всіх цих випадків залишається головне – протистояння підкорювача і підкореного, того, що вважається культурною нормою, і того, що витіснене на маргінес. Протистояння такого характеру в контексті посттоталітаризму й постмодерністського мислення неминує набуває форм протесту проти влади авторитетів, досить часто співвіднесених з постатями батьків. Водночас цей протест пов'язаний з цілим комплексом явищ, що характеризують свідомість посттоталітарного суб'єкта. Це генераційний розрив, супроводжуваний відчуттям «бездомності» й недовірою до авторитету й досвіду батьків; криза маскулінності й прагнення відшукати зразки для її формування в історії; розхитування й руйнування соціальної структури, центрованої довкола постаті батька як носія владного начала; пошуки нової ідентичності, що дозволила б суб'єкту долучитися до кола співників і однодумців, «символічного братерства (сестринства)» [128, с. 11]. Механізми відновлення ідентичності при цьому також виявляють досить значне розмаїття: «перевідкриття» батьківської історії й примирення з нею («Музей покинутих секретів» Оксани Забужко); віртуалізація історії й географії, зокрема розбудова «габсбургського міфу» («Дезорієнтація на місцевості» Юрія Андруховича, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович); широке застосування ініціативної моделі в різних її гендерних варіантах («Биті є» Люко Дашвар, «Фріда» Марини Гримич, «Намір!» Любка Дереша). Все це розмаїття шляхів відновлення / моделювання власної ідентичності (як національної, так і особистісної) має на меті визначити ту точку опертя, якої позбавлений постколоніальний і постмодерністський суб'єкт, встановити зв'язок зі світом і собі подібними.

Проблема відірваності від власних коренів постає в романістиці початку ХХІ століття у найрізноманітніших виявах: як провідний аспект опозиції «місто – село», притаманної ментальній картині світу (Любов Голота, Люко Дашвар, Володимир Лис); як чинник особистісної «амнезії», що є окремим

виявом колективного історичного «безпам'ятства» («Фріда» Марини Гримич); як незнання власної суті й покликання, запрограмованих поколінням «батьків» чи радше «дідів» («Намір!» Любка Дереша).

Маргінальність і «бездомність» героя сучасної літератури, його загубленість у децентрованому світі мають глибоке коріння і вповні можуть бути зрозумілі тільки за умови конкретизації таких понять, як антиколоніальність і постколоніальність. Перше з них Т. Гундорова, спираючись на праці західних дослідників, передусім Фредріка Джеймісона, пов'язує з добою модернізму. Модернізм значною мірою дестабілізує імперські структури, змушуючи «білу людину» відчувати «неспокій, страх, божевілля у міру того, як вона занурюється у «серце півми» Сходу» [128, с. 62]. Саме в цей період виникає сумнів у незаперечному авторитеті батька, фігура якого, попри певну відмінність національних культурних конотацій, втілює владу і авторитет, центруючу ідею, що забезпечує цілісність картини світу. Так, для англійської вікторіанської літератури постать батька співвідносна з уявленнями про імперську владу, засновану на освячених віками державницьких цінностях і традиційному суспільному устрої. Для українського письменства значущими є постаті літературних «батьків» (передусім Тараса Шевченка), проти яких, за висловом В. Агеєвої, звернено бунт літературних «дочок» [5, с. 437]. Т. Гундорова демонструє на прикладі роману Агатангела Кримського, що «у модерністських текстах антиколоніальний резистанс часто виявляється захованим і несвідомим» [128, с. 63]; натомість у текстах, що репрезентують постколоніальний дискурс, «механізми письма свідомо спрямовані на спротив та розмаскування влади і – через деконструкцію та ігрове перевертання центру / периферії – на перепривласнення цінностей та відновлення ідентичності» [128, с. 77].

Умовно період антиколоніалізму в українській літературі співвідносний з 90-ми роками ХХ ст., постколоніалізм натомість, очевидно, слід пов'язати з постмодерністськими текстами, для яких конститутивними ознаками художнього мислення стають ігровий та карнавальний модуси, цитатність та

пародійність. Такий погляд на українську літературу помежів'я ХХ – ХХІ століть пропонує, зокрема, М. Павлишин, який послідовно протиставляє поняття анти- і постколоніалізму [322, с. 227].

Антиколоніалізм, попри його протестний характер, багато в чому орієнтований на структури колоніального дискурсу, хоч і вживає їх «з протилежним знаком» [322, с. 227]. Постколоніалізм натомість піднімається на рівень вище, постаючи як результат деконструкції владних колоніальних структур, роблячи їх об'єктом іронічної гри і рекомбінації, орієнтованої на новий конструктив. Так, Лариса Денисенко вплітає до мозаїчної структури своїх творів численні анекдоти, пов'язані з піонерським життям, політизованою радянською школою, функціонуванням державного апарату тощо, при цьому її герої і героїні репрезентують тип міського «буржуа», молодої освіченої людини, мешканця мегаполісу, далекого від політики. Співвіднесеність постколоніалізму з постмодернізмом мала б означати свободу першого від ідеології [322, с. 227], однак, як зазначає Т. Гундорова: «Досвід української літератури, що розвивається після 1990-х, засвідчує, що, на відміну від оптимістичних очікувань ранніх постмодерністів-митців і постмодерністів-критиків про кінець антиколоніалізму й (еко)суспільну гармонійність постмодернізму, останній виявляється всуціль пронизаним формами антиколоніального мислення, зокрема ресентиментом» [128, с. 80].

Попри виразно ментальний характер окресленої проблеми, варто зазначити, що її художні репрезентації досить послідовно корелюють і з тими світоглядними настановами, які привнесла постмодерністська естетика в розуміння категорії літературного героя-персонажа. Герой роману кінця ХХ – початку ХХІ століття – це найчастіше маргінал, що ставить під сумнів усі чинні міжособистісні зв'язки, усвідомлює умовність, а часто – і хибність визнаних авторитетів та усталених систем знань («метаоповідей») [288, с. 132; 214]. Висловлена Т. Гундоровою теза про переважно маргінальний статус героїв української постмодерністської літератури [126, с. 61] доповнюється увагою Г. Мережинської, яка відзначає елітний характер їх маргінальності,

«що суттєво відрізняє її від більш широкого розуміння цієї категорії в західній версії» [288, с. 95]. Справді, аутсайтери в українських романах часто репрезентують тип самітника-інтелектуала («Ключ» Василя Шкляра); денді-аристократа, що свідомо дистанціює себе від представників псевдоеліти («Егоїст» Марини Гримич), або ж навіть «просвітленого», не прийнятого соціумом («Намір!» Любка Дереша).

Прикметно, що художня модель світу, співвідносна з героєм-маргіналом, надзвичайно часто засвідчує актуалізацію константи бездомності («Депеш Мод» Сергія Жадана, «Ключ» Василя Шкляра, «БЖД» Сашка Ушкалова). Проте ізоляція людини від соціуму, кровних зв'язків, а часто – і власної суті постає і в інших виявах. Звертаючись до життя позірно «успішних» людей, автори досить часто акцентують у їхніх образах фатальну відірваність від родини («Сарабанда банди Сари», «Танці в масках» Лариси Денисенко), нездатність налагодити повноцінні стосунки з представником протилежної статі через хибне або неповне усвідомлення власної гендерної ідентичності («Щоденник страченої» Марії Матіос, «Фріда» Марини Гримич), добровільне самообмеження звичною «зоною комфорту» («Помилкові переймання...» Лариси Денисенко). При цьому під сумнів ставиться авторитет такого основоположного для буття людини інституту, як сім'я. Л. Денисенко у своєму романі «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць» так іронічно формулює цю тенденцію вустами одного з оповідачів: «Катерина говорить про те, що дружина, якби я її собі завів, не дозволила б мені так недбало ставитися до себе, своїх професійних здобутків і обов'язків, а також так марнувати час. [...] «Кожній людині необхідно, щоб її хтось розумів!» А от із цим я цілковито погоджуюся, але де гарантія? Де гарантія, що тебе буде розуміти твоя власна дружина? Якщо такого фокусу не вдалося утнути твоїм рідній сестрі та матері?» [147, с. 40–41]. В іншому романі письменниці, «Корпорація ідіотів», батьки фактично відвертаються від сина, який перестав бути успішним. Попри констатацію відносності авторитету сім'ї (Л. Денисенко у своїх творах неодноразово наголошує на перевазі дружніх стосунків, заснованих на любові і

взаєморозумінні, над формалізованими кровними зв'язками), у сучасному українському письменстві досить потужно заявляє про себе сюжетна модель відновлення родинних зв'язків, що рівноцінне поверненню до цілісності світу й особистості.

Досить часто відновлення розірваних родинних зв'язків здійснюється через художньо актуалізовані ініціативні моделі: герой проходить низку випробувань, внаслідок чого пізнає (або пригадує) своє справжнє походження, власну суть і місце у світі, вповні утверджує особистісну, світоглядну, гендерну ідентичність (докладніше про це мова піде в підрозділі 3.2).

Повертаючись до ситуації «бездомності», як фізичної, так і духовної, в якій перебувають герої постколоніальних творів, варто зауважити, що названа проблема неодноразово опинялася в полі зору дослідників, зокрема Т. Гундорової і Г. Мережинської [128; 288]. Науковці особливо акцентували її зв'язки з такими аспектами постколоніальної свідомості, як «смерть батька» (дійсна чи символічна); перебування в материнському полі й прагнення знайти заміник батьківському авторитету (в особі старших представників роду або ж інших чоловічих постатей). Як уже було згадано, батько уособлює певне центруюче начало, без якого неможлива стала система цінностей і, відповідно, визначена ідентичність суб'єкта. Часом існування у світі «без батька» набуває гранично загострених форм: герой, більше не довіряючи авторитету старших, пориває з ними й залишається сам на сам з фантазмагоричним, непізнаваним, химерним світом, у якому спертися може тільки на друзів – таких самих аутсайдерів, що дають йому відчуття причетності. Показовим у цьому відношенні є фінал роману Сергія Жадана «Депеш Мод»: герої долають довгий шлях, щоб сповістити товаришеві про смерть вітчима, але виявляється, що тому байдужа його власна родина, отже, мандрівка втрачає будь-який сенс, перетворюючись на ризоматичний «рух по горизонталі», властивий постмодерністському художньому мисленню. У романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» постать батька, талановитого архітектора, який став жертвою тоталітарної системи, нерозривно пов'язана у свідомості героїні з

почуттями сорому й власної незахищеності перед світом. Батько як втілення сили й вольового начала в реальності поступається місцем постаті зламаного життям хворого чоловіка. Відчуття сорому й відчуженості, з яким живе Дарина, поглиблюється вчинком матері: по смерті батька жінка виходить заміж за грубого й недалекого лікаря. У творі констатується прагнення героїні втекти з сім'ї, яке вона реалізує, скориставшись з першої ж нагоди. Одна з магістральних сюжетних ліній роману – це повернення собі родинної історії, що легітимізує існування Дарини як людини з міцним і шляхетним корінням, здатної кинути виклик несправедливості й натхненої прикладом близьких людей. Життя батьків як джерело непевності й екзистенційної невизначеності постає в романі М. Гримич «Мак червоний в росі...», де конкретні постаті батьків розчиняються в масштабному означенні «шістдесятники» (проблема статусу шістдесятників як літературних батьків в українському письменстві межі ХХ – ХХІ століть заслуговує на особливу увагу). Суїцидальні нахили «дітей шістдесятих» пояснюються тотальною атмосферою непевності, в якій відбувалося їх становлення, і передусім – комунікативним розривом (роздвоєння свідомості через конфлікт між інтимно-побутовою, родинною сферою, де панує рідна мова, і тоталітарним офіціозом, який пронизує шкільне життя, вимагаючи спілкування російською). Знаковою постаттю в дискурсі шістдесятництва, твореному М. Гримич, закономірно є Тарас Шевченко, якого авторка називає «великим батьком смутку». Поет уособлює моральний закон, відповідно до якого героїні визначають свій статус і місце у світі. Маргінальність героїнь М. Гримич доведена до найвищої точки: авторка модернізує тему «неприкаяних душ», розповідаючи історію двох подруг-самогубців, що не здатні залишити світ живих через дисгармонію, якою охоплені вони самі і їхнє оточення. У художній системі твору, як і в більшості українських постмодерністських романів, світ мислиться як такий, що «злетів з вісі» [288, с. 118], не втративши при цьому пам'ять про аксіологічну шкалу, не знищену, а тільки «зміщену», що має бути відновлена. Орієнтирами для її відновлення стають рідна мова, духовні традиції, постать Тараса Шевченка.

Конфлікт поколінь, розрив із батьками, байдуже, реальними чи духовними, символічними, закорінений у глобальну деформацію міжстатевих стосунків у тоталітарному суспільстві. Дослідники неодноразово констатували розрив між чоловічим і жіночим началом у колоніальному світі [114, с. 68–69]; маргіналізацію і послаблення національної маскулінності в умовах імперського тиску [281, с. 13–14]; навіть символічну кастрацію чоловіка, підкореного й знеособленого тоталітарною машиною [169, с. 174].

Українська література початку ХХІ століття демонструє надзвичайно широкий спектр «дивацтв» і перверсій, спричинених колоніальною травмою, що заявляє про себе через зміщення гендерних ролей і болісний генераційний розрив. Не менш розмаїтою є й галерея героїв-маргіналів – від молодих «безхатченків» і фріків Сергія Жадана, Сашка Ушкалова, Лариси Денисенко до «живих мерців» Марини Гримич. При цьому екзистенційна розгубленість і самотність героя часто спричинена не тільки деформацією моделі сім'ї, а й фатальним змішанням професійної і приватної сфери, відчуженням батьків від своєї особистісної сутності. Значну увагу цій проблемі приділяє О. Клепикова у своїй дисертації «Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко» [213]. Тема батьків і дітей належить до центральних у творчості письменниці, яка, напругу не апелюючи до проблеми колоніальної травми, тим не менше, художньо досліджує наслідки багаторічного руйнівного впливу державного офіціозу на приватну сферу. Показовим є епізод з роману «24:33:42», герой якого намагається поговорити з матір'ю, фаховим психологом, про непросту ситуацію у своєму житті, й чує у відповідь завчені фрази, що їх жінка, вочевидь, використовує під час виконання професійної діяльності. Коли ж юнак зауважує, що зараз вона потрібна йому «як ма, а не як науковець», мати розповідає синові про неабияку вагу свого кандидатського ступеня, ціну принижень і бюрократичної тяганини, яку довелося за нього заплатити. Слід зауважити, що у творах Л. Денисенко батьки найчастіше відчужені або й фізично віддалені від синів і дочок-оповідачів. Герої, як правило, успішні молоді люди, представники «середнього класу», живуть,

таким чином, у світі, де батьки перебувають на маргінесі, а їх постаті опосередковані дитячими спогадами, а то й легендами, що мають мало спільного з реальністю. Так, у згаданому романі «24:33:42» мати юнака максимально віддалена від нього, батько ж, душевну близькість з яким констатує оповідач, уподібнюється до героя вестерну й легко втрачає романтичний ореол, щойно в його житті з'являється кохана жінка, яку важко прийняти синові. У низці творів авторки зустрічаємо образ «невідомого» батька. Саме такою є ця постать у романі «Сарабанда банди Сарі»: тільки батькова смерть змушує героя-оповідача замислитися над життєвою таємницею близької людини. Чоловік з подивом доходить висновку, що не знав власного батька, так і не зміг «подружитися» з ним за життя. Батькове існування у свідомості героя розпадається на низку розрізнених епізодів, родинних анекдотів, до того ж, присмачених почуттям образи. «Невідомий» батько фігурує і в романі «Кавовий присмак кориці»: син, безнадійно закоханий у героїню-авантюристку, навіть не підозрює про гомосексуальні нахили батька, і тільки розгадка цієї таємниці дозволяє йому вповні стати дорослим, порвати з минулим і передусім – з власною невротичною закоханістю. Постать матері при цьому є вкрай невиразною, обмеженою хатніми обов'язками; послідовно констатується окремішність простору батьків, точніше, наголошується просторова ізолюваність батька, який любить усамітнюватися наодинці з кавою й піснями Міт'яєва.

Заслуговує на увагу художня репрезентація розриву поколінь у романі «Забавки з плоті та крові». Ерік, один з двох оповідачів, ділиться з уявним співрозмовником своєю родинною історією. Мати, збожеволіла на ґрунті захоплення Хемінгуєм, фактично, перетворює його на свого символічного чоловіка, поступово витісняючи сина з домашнього простору. Жінка не просто компенсує свою самотність платонічною закоханістю у віртуальну постать письменника, а, по суті, зливається з нею, втрачаючи власну подобу: зустрівши матір біля будинку парламенту, Ерік констатує її дивовижну подібність до «старигана Хема». Таким чином, зміщеними і взаємозамінними постають

фундаментальні ознаки жіночого і чоловічого – стать перетворюється на поле гри, вільного вибору суб'єкта. В цьому контексті трансвестизм Еріка є абсолютно логічним і виправданим – за спостереженнями Т. Гундорової, «світ без батька» у постмодерністських творах стає простором карнавалу, де перевдягання набуває значення дієвого способу самоствердження [126, с. 171]. Показово, що віднайдення надійного екзистенційного опертя (любов до сліпої дівчини Міри і почуття відповідальності за неї) кладе край гендерним іграм Еріка – він остаточно скидає з себе машкару дівчини-дивачки і відверто зізнається Мірі в коханні.

Ще один приклад віртуалізації батькової постаті знаходимо в уже згаданому романі «24:33:42», де спалення фотокартки батька-зрадника (символічне вбивство) також постає як прояв ресентименту, а в загальному контексті творчості письменниці сприймається і як вигнання чоловічого начала з жіночого простору, де безроздільно панують дівчинка і її потворна мати. Символічними є також дії героїні-оповідачки, яка намагається відновити чи бодай вшанувати чужу родинну пам'ять – вона збирає і ховає попел від фотокарток, а потім біжить додому, щоб обійняти тата. Знаком відновлення гармонії також є символічний сон, у якому Актор (невідомий з фотокарток) дякує героїні за її вчинок.

Необхідність відновлення зв'язку між поколіннями, повернення батькам їх авторитету, який було піддано сумніву, пояснюється передусім надзавданням віднайдення власного місця у світі, самоствердження на правах зрілої й цілісної особистості. Глибока зраненість героя через невирішені родинні конфлікти досить часто увиразнюється в художній структурі творів поряд із констатацією його зовнішньої успішності. Можна твердити, що саме протиставлення глибокої і непомітної особистісної травми, з одного боку, і матеріальних знаків успішності – з іншого – стають місцем особливої смислової напруги, що яскраво проявляється у творах Марини Гримич, Лариси Денисенко, Галини Вдовиченко та ін. Тут варто згадати романи М. Гримич «Егоїст» і «Фріда». Обидва присвячені людям, яких у сучасному світі прийнято

називати успішними, в обох героях акцентовано їх кар'єрне та фінансове благополуччя і фатальну неможливість бути щасливими в коханні чи бодай розділити своє життя з кимось. Однак тут ми зупинимось на «Егоїсті», оскільки в цьому творі, на відміну від «Фріди», холодність героя напряду пов'язана з тим, що в сучасній гуманітаристиці означають як колоніальну травму. Протистояння «аристократа» і «холуя», що є наскрізним у творі, для Георгія починається вже з сім'ї, де носієм аристократичних рис була мати, а батько належав до типу плебея, репрезентованого в художній структурі роману образами державних урядовців. Батьки героя становлять один із численних інваріантів протиставлення жіночого і чоловічого, що знаходить втілення в таких опозиціях, як «сильна жінка – слабкий чоловік», «люблячий батько – байдужа мати» тощо. Подібні протиставлення послідовно корелюють з рудиментами колоніальної психології, які прагнуть подолати герої сучасної української романістики. Ставши дорослим і втративши матір, Георгій пориває стосунки з батьком, а в особистому житті задовольняється короткотривалими романами. Внутрішня зміна відбувається в героєві тільки тоді, коли він зустрічає жінку «своєї породи», представницю давнього аристократичного роду, розумну і мужню. Подібні сюжетні колізії постають у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». Почуття ресентименту, глибокого незадоволення власною родинною історією мотивує прагнення Дарини Гощинської якомога раніше залишити сім'ю матері й вітчима, її небажання мати власних дітей і значною мірою – неприязнь до жінок, які єдине своє призначення вбачають у створенні родини, мало дбаючи при цьому про душевну близькість з партнером. Важливою віхою самоствердження героїні у ворожому до неї світі є відновлення історії батька-дисидента як історії героїчної, а не ганебної (слабосилий чоловік, доведений офіційним цькуванням до хвороби й передчасної смерті, виявляється аристократом духу, єдиним серед своїх колег, хто кинув виклик системі). Не менш значущою є відверта розмова з матір'ю, яка розповідає доньці історію їх з батьком любові. Таким чином, Дарина усвідомлює, що батьки зуміли забезпечити її необхідним запасом міцності й

відваги, який допоможе вистояти під час найбільших випробувань. При цьому батьки героїні протиставляються батькам її покійної подруги Владки – талановитому скульптору, який не зумів зберегти себе в родинному пеклі, й матері, що, за висловом самої Владки, «каструвала» батька. Зауважимо, що обидві героїні прагнуть побудувати власне особисте щастя за принципом відштовхування від батьківських історій, не завдяки, а всупереч засвоєному досвіду.

Аналізуючи поняття ресентименту, як воно постає в західноєвропейській філософській думці, Тамара Гундорова відзначає негативний механізм самоствердження, закладений цим почуттям: починаючи з Ніцше, ресентимент був ототожнений зі зміною ціннісно-орієнтованого погляду. «Так видозмінюється звична *стверджувальна* форма самоідентифікації – вона стає *негативною*, де умовою самоствердження стає заперечення іншого. З часом ресентимент набуває широкого культурного витлумачення як певний вид «уявного реваншу», що стає стимулом для розгортання «контріснування», буття не *завдяки*, а *всупереч* комусь / чомусь» [128, с. 49] (курсив Т. Гундорової – О.Б.).

Таким чином, зречення батьків («Депеш Мод» С. Жадана); символічне знищення батька, карнавал і трансвестизм як форми самоствердження у світі «без батька» («24:33:42», «Забавки з плоті та крові» Л. Денисенко); втеча з батьківського дому й вибудовування власного життя за принципово іншими схемами («Музей покинутих секретів» О. Забужко); констатація непізнаваності світу батьків, витіснення їх на маргінес власного існування («Кавовий присмак кориці» Л. Денисенко); самогубство як протест проти існування у непевному, позбавленому орієнтирів світі («Мак червоний в росі...» М. Гримич) – усе це форми того реваншу, який буцімто має компенсувати тяжкі моральні втрати й почуття ресентименту для постколоніального (постмодерністського) суб'єкта. Проте водночас в українській романістиці початку ХХІ століття з'являються художні моделі відновлення розірваних поколінневих зв'язків, а отже, – і родинної пам'яті, історії роду, без якої неможлива велика національна історія.

3.2. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної й гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці

Відновлення моделі сім'ї, зв'язку і пам'яті поколінь належить до центральних тем українського письменства з огляду на особливості історичної долі нашої країни, необхідність збереження національної ідентичності, традиційно трактованої українськими авторами як запорука особистісної цілісності й самоусвідомлення людини у світі. Т. Гундорова відзначає, що «тема генерацій у сучасній літературі розгортається у двох площинах – через оповідь про розрив поколінь і через відродження великих історій роду» [128, с. 112–113]. Поєднання таких різновекторних тенденцій, зауважує науковець, зумовлене тим, що обидві породжені постколоніальною ситуацією, яка передбачає існування у певній помежівній зоні «між різними культурами, націями, релігіями, мовами, цивілізаціями» [128, с. 113]. Характеризуючи постколоніальні історичні наративи, українська дослідниця звертається до теорії Франкліна Анкерсмита, згідно з якою ці наративи розгортаються довкола певного болючого оповідного ядра (травматичних подій), що водночас і прагне бути висловленим, розказаним, і уникає вербалізації [11, с. 484–485]. «Постколоніальне переописування історії, – продовжує Т. Гундорова, – звичайно тяжіє до такого травматичного ядра, а ще воно робить генерації чи не основними агентами такого травматичного досвіду. Роботою з «пропрацювання уяви» і стає розповідь про постколоніальну історію, закросну на розриві поколінь» [128, с. 118]. Яскравим прикладом такого перепрочитання історії з ситуації помежів'я є вже згаданий роман М. Гримич «Мак червоний в росі...»: його героїні переживають граничне відчуження від сучасників, перебуваючи між світами – життям і вічністю; водночас вони є представницями покоління «дітей шістдесятих», які зросли в атмосфері страху і непевності й несуть із собою ці відчуття, що виливаються в суїцидальні нахили. Єднання з абсолютним, яке поклато б край поневірянню «загублених душ», можливе для героїнь тільки за умови відновлення розірваної ланки подій, заповнення лакун пам'яті, що заважають їм досягнути власну сутність і

місце у світі. Шлях відновлення пам'яті зумовлює художню структуру твору – приватна історія жінок-самогубців, вписана у велику суспільну історію України ХХ століття, вибудовується за допомогою різномірних наративів – спогадів дитинства, екскурсів у міфологію різних народів, рефлексій героїв з приводу проблем смерті, самогубства, евтаназії, видінь тощо.

Така структура оповіді, за Т. Гундоровою, цілком відповідає особливостям постколоніального романного мислення, адже «епічна родова пам'ять, здається, не піддається постколоніальному описові й розпадається на ряд локальних пам'ятей, утворюючи діалогічно складну й різнобічну картину паралельних, зворотних та альтернативних історій» [128, с. 115]. Ще один яскравий приклад саме такого розгортання історичного наративу – роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять», сама назва якого вказує на фрагментарний принцип відновлення великої історії роду і народу. Композиційно твір становить складне поєднання спогадів про сім'ю і односельців, повсякденних вражень героїні, дитячих фантазій і філософських роздумів. Однак таке нагромадження різномірних наративних пластів усе-таки має на меті відновлення великої історії, де окремі людські долі є інваріантами реалізації великої долі народу. Саме за цією ознакою Т. Гундорова протиставляє постколоніальні твори західним, для яких конститутивним є прощання з «великими оповідями, великим героєм і великими подорожами» [128, с. 115] – у постколоніальних літературах велика історія продовжує мислитися як ідеал, а західній відмові від «метаоповідей» відповідає радше «винайдення нової наративної історії, у якій явне і вимислене, свідоме й міфологізоване, побутове й універсальне існують на рівних правах» [128, с. 115 – 116].

У сучасній романістиці активна розробка теми відновлення розірваних генераційних зв'язків зумовлює актуалізацію міфологічного мислення, що якраз і покликане представити цілісну картину світу. Сучасна велика проза засвідчує творче переосмислення низки архетипних образів, а також надзвичайну продуктивність ініціаційної моделі як однієї з основоположних для жанрової семантики роману. Міфологізація, що становить одну з присутніх

рис літератури минулого століття, на нашу думку, досить тісно корелює з тенденціями постпостмодернізму в сучасному українському письменстві, адже кінець постмодернізму співвідноситься багатьма науковцями із поверненням «великих оповідей» [126, с. 327].

Дослідники неодноразово відзначали виняткову роль міфології й міфологізування у літературі ХХ ст. Є. Мелетинський приділяє особливу увагу процесу реміфологізації в літературі минулого століття [286, с. 247–248], що приходить на зміну потужним тенденціям деміфологізації у знакових художніх творах ХVІІ, найбільшою мірою – ХІХ, а почасти й ХХ століть. Вчений наголошує на особливій спорідненості «роману виховання» як однієї з найхарактерніших жанрових форм літератури Нового часу з обрядом ініціації, елементи якого добре відтворюють чарівні казки [331]. Окремі аспекти художньої репрезентації цієї теми опинялися в центрі уваги вітчизняних дослідників, що досить часто акцентують на утвердженні особистості через генераційне протистояння, оприявлене не лише в художніх творах, а й в особливій логіці розгортання літературного процесу. Так, В. Агеєва представляє численні приклади подолання материнського комплексу в прозі доби модернізму [6; с. 49, 62]. Соломія Павличко наголошує на особливій гендерній опозиції покоління «батьків» і бунтівних «дочок», що склалася в українській літературі того ж таки періоду [316, с. 69]. Повертаючись до літератури початку ХХІ ст., варто відзначити, що розробка в ній теми ініціації як оволодіння знанням про світ і віднайдення свого місця в ньому також висвітлювалася в низці досліджень, що з'явилися упродовж останніх років (О. Клепикова [213], М. Штогрин [401] та ін.).

Як відомо, в архаїчних суспільствах обряд ініціації мав на меті соціалізацію молодших членів племені, переведення їх з категорії «дітей» до прошарку воїнів і мисливців і водночас – гармонізацію життя чоловіка з Всесвітом, введення його до певної структури світобудови. Ініціація належить до так званих перехідних обрядів (народження, наречення імені, шлюб, посвячення в більш високий соціальний статус, смерть). «Перехідні обряди, як

правило, включають символічне вилучення індивіда з соціальної структури на певний час, ті чи інші випробування, контакт з демонічними силами поза соціумом, ритуальне очищення й повернення в «соціум», в іншу його «частину», в іншому статусі тощо» [286, с. 201]. Ініціація передбачала низку випробувань, оволодіння певними знаннями, посвячувальний обряд, символічну тимчасову смерть і, нарешті, оживлення у новому статусі.

Пряму вказівку на обряд ініціації містить роман М. Гримич «Мак червоний в росі...», де згадується мотив ковтання героя велетенською рибою, з черева якої він виходить новою істотою. Абсурдність і макабричність світу, в якому опиняються героїні, мотивується втратою звичних координат – вчинивши самогубство у водах Дніпра і порушивши в такий спосіб закон власного життя, жінки опиняються у сфері профанного і марно намагаються долучитися до вічності, яка подарувала б їм спокій. Після вчинення самогубства вони, справді, стають інакшими, однак не здобувають таємного знання і змушені вести страшне монотонне існування у світі живих, серед яких їх бачать тільки одиниці (цікаво, що подібний мотив з'являється і в романі Люко Дашвар «РАЙ.центр», щоправда, з дещо іншими смисловими конотаціями). Однак частіше в сучасній українській романістиці ініціаційна модель слугує для утвердження героєм власної особистісної ідентичності у найширшому розумінні, що передбачає і гендерне самоусвідомлення, і долучення до людської спільноти, пов'язаної кровними зв'язками і / або душевною спорідненістю.

Специфіка ініціаційної моделі простежується і в тому, що, оволодівши певним знанням, герой або героїня сучасного роману утверджує власну причетність до кола «посвячених» представників своєї статі, носіїв сакральних гендерних ролей (жінок-берегинь у творі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю» або чоловіків, здатних вийти за межі реальності, в «Намірі!» Любка Дереша).

У згаданому романі Люко Дашвар можна спостерегти художню реалізацію психологічних інтенцій, яким приділяє особливу увагу К.Г. Юнг. Маруся, яка з дитинства не розлучається з кораловим намистом, дізнається

його таємницю, тільки ставши заміжною жінкою. Героїня бачить уві сні стару, яка докоряє їй тим, що вона насмілилася «щастя собі без черги мати» [141, с. 106], і вимагає повернути намисто матері. Стара жінка, співвідносна з фольклорним образом Яги, оскільки належить потойбіччю, виявляється бабою героїні. Таким чином, постать старшої родички сакралізується. К.Г. Юнг у своїй праці «Психологічні аспекти архетипу матері» відзначає, що дитина спершу існує у цілковитій партиципації з образом матері, яка «є не лише фізичною, але й психічною передумовою дитини» [414, с. 138]. Однак поступово «виникає розрізнення Я і матері, персональна особливість якої стає все виразнішою. Водночас, з її образу спадають усі казкові і загадкові властивості, що переносяться на найближчу можливу особу, як-от на бабу. Будучи матір'ю матері, вона є «більшою» за останню. Вона, власне, і є «великою матір'ю», нерідко вона набуває рис як утілення мудрості, так і відьми. Адже чим далі архетип віддаляється від свідомості, тим він стає яснішим і тим виразнішу міфологічну постать приймає. Перехід од матері до баби означає підвищення рангу архетипу» [414, с. 138]. Матеріальним відповідником зв'язку поколінь у романі слугує коралове намисто, що є запорукою не тільки земного благополуччя жінки, а й зустрічі з коханим на тому світі: в Марусиному сні баба б'є матір за те, що та не вберегла намиста і таким чином розлучила її з коханим на небесах. Ідея нерозривності сімейних зв'язків, асоційована передусім з жінками як берегинями роду, в художній структурі твору розгортається у двох вимірах – по горизонталі (метафора нитки, завдяки якій тримається коралове намисто і яку не можна розривати) і по вертикалі (образ небес і лейтмотив єднання закоханих на небесах). Водночас вертикальна структура світобудови імпліцитно реалізується через образи жінок – баби, матері і дочки. Уявлення про причетність до жіночого роду як про безсмертя, долучення до вічності також має архетипний характер і добре описане К.Г. Юнгом. Видатний психіатр пов'язував архетипи матері і доньки з міфом про Деметру і Кору, наголошуючи на домінантній ролі в ньому саме жінок, адже «при виникненні міфу про Деметру – Кору жіночий вплив

переважав чоловічий настільки, що для останнього практично не залишалося жодного місця» [416, с. 239]. Світоглядна вертикаль, реалізована завдяки материнству, здобуває у праці К.Г. Юнга розлоге пояснення: «Деметра і Кора, мати і донька, розширюють жіночу свідомість вгору і вниз. Вони поєднують старше і молодше, сильніше і слабкіше, і, в такий спосіб, розширюють строго обмежену і прив'язану до часу і простору свідомість індивіда до передчуття більшої, всеохопнішої свідомості, яка, окрім усього іншого, ще й бере участь у вищому діянні. [...] Психіка, що передує свідомості (наприклад, у дитини), є частиною, з одного боку, материнської психіки, а з іншого, – вона також є переходом до психіки доньки. Тому можна сказати, що кожна матір містить у собі свою доньку, а кожна донька – свою матір: кожна жінка розширюється назад, на матір, і вперед – на доньку. [...] Завдяки свідомому переживанню цих зв'язків виникає відчуття розширення життя на покоління: це перший крок до безпосереднього досвіду і однозначного звільнення від часу, що є почуттям *безсмертя*. Індивідуальне життя підноситься до типу, ба навіть до архетипу, жіночої долі взагалі. У такий спосіб відбувається апокатасис життя предків, які завдяки мосту, яким є сучасна окрема особа, продовжуються у майбутніх поколіннях» [416, с. 245]. Отже, причетність до роду не обмежується земним світом – у художній концепції твору сімейні зв'язки утворюють вертикаль, що єднає землю і небо, час і вічність. Нагадаємо, що саме світоглядна вертикаль у національному варіанті постмодернізму протиставляється ризомі, характерній для західного постмодерністського мислення [288, с. 110]. Ця вертикаль досить часто втілюється в образі світового дерева, а дерево, у свою чергу, корелює і з константою дому, і з людським (переважно жіночим) тілом. Так, в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти камінь-алатир біля порогу дому є листком родового дерева, коріння якого сягає в глиб землі, до вогнища, що об'єднує предків. У «Фріді» М. Гримич «дім-дерево» на Торговій, 4 постає моделлю світобудови. Поверхи цього будинку втілюють як структуру суспільства, що зберігає життєздатність і гнучкість, незважаючи на історичні катаклізми, так і світовий порядок, давні космогонічні уявлення. І діловий успіх Ірини-Фріди, і

її здатність протистояти життєвим труднощам пояснюється тим, що в ній, навіть після зречення власного коріння, продовжував жити «дім-дерево». Через космогонічні образи дому, дерева, хреста (М. Гримич своєрідно переосмислює константу розп'яття, ототожнюючи хрест водночас із деревом і жіночим тілом) авторка утверджує основну інтенцію свого твору: особистість може вповні реалізуватися тільки за умови усвідомлення зв'язків із власним родом, а отже – й свого місця в історії народу, рідної землі.

Повертаючись до роману Люко Дашвар «Молоко з кров'ю», варто відзначити, що в ньому своєрідно реалізується вже згадана ініціативна модель: побачивши дивний сон і дізнавшись від матері про дивовижні властивості намиста, Маруся долучається до кола «втаємничених», до якого належать жінки її роду. У творі послідовно акцентується ізольованість жіночого простору від зовнішнього світу, повернення до образу патріархальної жінки, гендерна роль якої – передусім у гармонізації життя родини. Замкненість жіночого простору, асоційованого з маленькою кімнаткою і старою хатою під бузковим кущем, позбавлена тут негативних конотацій: «Малого на шкіряний диван покладе, під вікном стане, коралове намисто на високих грудях перебирає, знай всміхається – і нема їй біди, геть усе навкруги добром до неї пащить, мала кімнатка стіни відсуває, наче цілий світ вмістити хоче» [141, с. 134]. Варто зауважити, що в художній системі твору кімната Марусі здобуває значення своєрідного медіатора між реальним часопростором, у якому розгортається історія кохання головних героїв, і вічністю, потойбіччям, що належить предкам, старшим представникам роду. Для Марусі, яка до розмови з матір'ю не знала таємниці намиста, а отже, належала до «непосвячених», кімната постає уві сні паралельним виміром, де можна заблукати і де вона зустрічається з невідомою – власною бабусею, що наділяється архетипними ознаками Яги чи є конкретно-художнім втіленням Деметри-Кори, за К.Г. Юнгом (епізод перетворення старої на юну дівчину, що просить повернути їй намисто). Замкнений простір кімнати зі шкіряним диваном як гендерно маркована просторова модель не здобуває негативного

значення ще й тому, що авторка акцентує добровільність виборів, які здійснює упродовж життя героїня: Маруся відмовляється від перспективи роботи в місті, лишаючись у рідному селі; бере на себе ініціативу у стосунках з чоловіками; зрештою, навіть ставши дружиною Олексія Ординського, не пориває зв'язків зі своїм справжнім коханням, Стьопкою Німцем. «Жіноча» реальність, відмежована від «чоловічої», у творі постає як реальність таємнича, інтуїтивна, сакральна. Саме вона містить приховані рушії долі. Втручання чоловічого начала у вервечку народжень обертається трагедією: хлопчик, народжений Марусею, гине, і причиною його смерті стає батьківська жага помсти – зводячи рахунки з дружиною й суперником, Олексій залишає дитину без нагляду, а в символічному плані злочин батька втілюється у блюзнірському перевдяганні й нарузі над родовим оберегом (Олексій зриває з Марусі намисто, щоб Стьопка в темряві прийняв його за жінку). Символічний образ намиста, що втілює зв'язок поколінь, набуває значення сакрального табуйованого предмету, торкатися якого мають право тільки жінки (під час бурхливого конфлікту між учасниками «любовного трикутника» Маруся каже, звертаючись до обох чоловіків: «Не чіпайте мого»). Саме народження хлопчика сприймається як фатальна помилка долі, а втрата намиста тотожна розриву родинних зв'язків, для яких навіть смерть не є неперехідною межею: «Не мало бути хлопця. Дівчинка! Дівчинка мала бути. Щоби було кому намисто передати, а хлопця – нема. [...] І намиста нема. Нема... Теж зникло безвісти. От би знайти...Надягла б... До серця притулила. Може, і синочок наснився б, а я б з ним поговорила. Запитала б його – де він, як йому там? А нема намиста... Нема! І дитина пропала. Геть пропала. Навіть уві сні не являється...» [141, с. 234].

У романі Люко Дашвар осягнення Марусею своєї жіночої суті здійснюється через відновлення пам'яті про старших представниць роду. В одному з епізодів героїня каже, звертаючись до матері: «Чого ж я жила майже до тридцяти років і ніколи про своїх бабів не питала?» [141, с. 123].

Проблема втрати родинної, а отже, й історичної, пам'яті, що в аналізованому творі порушена переважно імпліцитно, образно закодована в

мелодраматичній історії нещасливого кохання красуні Марусі й недолугого Стьопки Німця, реалізується більш радикально й наочно в низці романів, де вона втілюється в константі амнезії («Фріда» М. Гримич, «Танці в масках» Л. Денисенко). С. Філоненко дискутує з поширеним поглядом на амнезію як на сюжетний елемент виключно масової літератури: «... цей художній прийом, насправді, рівною мірою поширений і в масовій продукції, і в інтелектуальному письменстві. Ми зустрінемося з амнезією не лише в якійсь «Просто Марії», а й, наприклад, у Джона Фаулза, Айріс Мердок, Едгара Лоуренса Доктороу, Умберто Еко, Герти Мюллер, Оксани Забужко, репрезентованою в різних аспектах: від індивідуальної втрати пам'яті – до амнезії суспільної, релігійної, культурної» [379, с. 223].

Героїня М. Гримич «добровільно» втрачає пам'ять, переживши особисту трагедію, болісне відновлення після аварії й тотальне розчарування в житті. Жінка вигадує собі нове минуле й пориває усі зв'язки з мешканцями будинку на Торговій, 4. Неллі, одна з двох оповідачок у романі Л. Денисенко «Танці в масках», втрачає пам'ять внаслідок невдалої спроби позбутися дитини, яку зачинає від нелюбів. При цьому неушкодженими у свідомості жінки залишаються тільки спогади дитинства. Навіть така фундаментальна ознака людської особистості, як мова, що формує її картину світу й передусім національну ідентичність, втрачена – Неллі не здатна навіть зобразити літери української абетки. Натомість картини дитячих ігор постають надзвичайно яскраво. Спогади дитинства набувають ознак своєрідного коду: лікарка Карина, яка намагається допомогти героїні повернути пам'ять, ніколи не варила супів із польових квіток, а отже, і її особистісний та ментальний код не може бути ключем до розв'язання складної ситуації, в якій опинилася українка.

У «Фріді» М. Гримич процес пригадування і повернення героїні до самої себе метафорично втілюється у блуканні підземеллями «дому-древа», що символізують витіснені у підсвідомість спогади. Авторка наголошує на несвідомому, спонтанному розгортанні програми, закладеної домом дитинства, в житті героїні: «... «Де ти цьому навчилася?» – дивувався Маджарян, коли

Ірина знаходила цілковито неймовірний, проте ефективний спосіб виплутатися з найскладнішої ситуації – начебто в законних рамках, але насправді оминаючи їх.

Вона знизувала плечима: «Не знаю...»

Тепер вона знає: це дім-дерево, який живе в ній, підказував правильні рішення...» [121, с. 157].

У «Фріді», як і в згаданому романі Люко Дашвар, спостерігається сакралізація старших представників мікросоціуму будинку на Торговій, 4 – вони іменуються святими, наділені майже містичною здатністю влаштовувати справи й різко протиставляються зовнішньому світові з його буденною логікою. Ці представники торговельної еліти мешкають на горішньому поверсі «дому-дерева», що символізує небеса. Ідея обраності людей, покликаних займатися бізнесом, також реалізується через ініціаційну модель – Мойсей Давидович зауважує, що з Фріди «будуть люди», оскільки їй явився «привид гешефту». Ірина-Фріда також наділяється магічними властивостями – жінка має особливу владу над папером, і саме він стає основою її бізнесу. Перебування на складі зі стосами паперу допомагає їй повернути душевну рівновагу. Слід зауважити, що, як і в «Молоці з кров'ю» Люко Дашвар та «Епізодичній пам'яті» Любові Голоти, у «Фріді» виразно простежуються сліди культу предків – бізнес Ірини-Фріди побудований за принципом вшанування пам'яті кожного з представників еліти будинку на Торговій, 4: «Вона має все, про що мріяли мешканці дому-дерева: ломбард як пам'ять про покійну БERTУ Соломонівну, швейну фабрику на пам'ять про покійного Мойсея Давидовича, казино для покійного Збігнева, антикварний салон як пам'ять про покійну пані Ірену... Так вимагає дерево, що живе в ній» [121, с. 160].

Варто зауважити, що й ініціаційні моделі, і «культ предків» переосмислюються й модернізуються в сучасному романі, досить послідовно корелюючи з мотивом протистояння поколінням «батьків». З одного боку, цей мотив закладений у самій моделі ініціації, яка в архаїчних культурах досить часто містить елемент виконання складних завдань, поставлених божественним

батьком (нерідко – з метою знищити сина), перемоги над ним або ж примирення [286, с. 202–203]. З іншого, в сучасних ініціаційних моделях постаті батьків часто десакралізуються, викликають розчарування, а часом – і свідому відмову дітей. При цьому, як уже зазначалося, міфологічний зміст архетипу «великої матері» чи божественного батька переноситься на старших представників роду – бабу чи діда. Подібну модель ініціації, за якої «посвята» здійснюється через покоління, оминаючи приземлених батьків, бачимо у «Намірі!» Любка Дереша: Петро вирушає до села, де мусить доглядати німечну бабусю, і тут відкриває для себе таємницю діда, який, так само як і онук, умів бачити прихований бік речей. Слід відзначити, що в самому тексті роману містяться вказівки на ініціаційний характер цієї художньої моделі. Певні епізоди дитинства героя означаються як посвята: «Деколи кажуть: завжди буває перший раз. На хвилину зупиніться. Вслухайтеся в цю фразу. Вона – про посвячення у невідоме, яке є суттю буття, досвідом досвідів» [156, с. 102]. Як і в аналізованих творах Люко Дашвар та Марини Гримич, роман Любка Дереша репрезентує ініціаційну модель, що є поверненням втраченої пам'яті. Пам'ять постає ключовою категорією художнього світу, а її втрата пов'язана з моментом, коли герой приймає рішення не бачити таємничого світу, зректися істинного знання й стати «дорослим», а отже, відмовитися від власної ідентичності як духовної істоти. Постать покійного діда, який володів таємним знанням і пристрасно шукав стежки в невідоме, сакралізується й набуває ознак «мудрого старого» (за К.Г. Юнгом). При цьому баба, яка належить до когорти звичайних людей, бачить у ньому тільки «вар'ята». Петро пригадує випадок з дитинства, коли вперше відчув, що вони з дідом інакші: «...ми ніби резонуємо з ним на одній частоті, підсилюємо наше спільне ВЕЛИКЕ ГОРЕ, ми двоє, нас двоє, ми одне – а всі решта нас не розуміють» [156, с. 88]. Як і в «Молоці з кров'ю» Люко Дашвар, ця ізольованість одних представників роду від інших (у цьому випадку – «просвітлених» чоловіків від жінок-обивательок, баби і матері) передається через просторові маркери, суворе відмежування власного простору від чужого. Функцію такого замкненого, таємничого простору

виконує дідів кабінет, а в міру розгортання дії твору, як зовнішньої, так і внутрішньої, – сільська хата, де усамітнюється герой після пережитої трагедії. Варто зауважити, що ситуація нерозуміння симетрично повторюється в долях діда і онука: бабі, яка завадила чоловікові здійснити мандрівку за межі звичного світу, відповідає, хоч і на значно вищому рівні психологізації, художниця Гоца Драла. Побачивши абстрактні полотна дівчини, Петро помилково вважає, що й вона належить до обраних, здатних бачити паралельні реальності. Коли ж юнак пропонує коханій план виходу за межі звичної дійсності, вона лякається, покидає його, а згодом вчиняє самогубство.

У художній концепції світу, що постає в «Намірі!», категорія пам'яті виходить далеко за межі історичної чи психологічної проблематики: «Можна сказати, що є пам'ять твоя, є пам'ять моя, є пам'ять народу, чи пам'ять цивілізації. А можна сказати й так, що є ДІЙСНІСТЬ і маленькі волі – твоя, моя, народу, цивілізації» [156, с. 230]. Однак осягнення істинної дійсності, тієї, яка виходить за межі пересічних уявлень про світ, все одно реалізується героєм через налагоджування стосунків з людьми, рідними по духу (колега на ім'я Юрій Гагарін) і по крові (дід). При цьому, як і в аналізованих романах, відновлення родинних зв'язків відбувається всупереч смерті. У «Намірі!», як і в згаданих творах Люко Дашвар та Марини Гримич, з'являється мотив послання (чарівної речі) з потойбіччя. У «Молоці з кров'ю» роль чарівного артефакту відіграє намисто, у «Фріді» – записи, знайдені в підземеллі, у «Намірі!» їм відповідає поетичний переклад, здійснений дідом Петра, який дарує хлопцеві друг покійного, також Петро: «“Петрові від Івана...” Ця присвята справляла дивне враження. Перечитуючи її, щоразу нагадував собі, що мався на увазі Петро Пантелейович, а не я» [156, с. 288]. Строфа з твору Івана Хрести, середньовічного католицького святого, де йдеться про самотнього птаха, разом з іншим виявом інтертекстуальності – згадкою про музичну композицію «Політ кондора» – увиразнює лейтмотив твору: поривання людського духу, який прагне пізнання, уподібнюються до ширяння птаха.

У названому творі Любка Дереша реалізується гендерно обернена художня модель дійсності, в основі якої лежить міф про Деметру-Кору, викладений в контексті юнгіанської теорії: тут розширення індивідуальної свідомості здійснюється в межах стосунків не баби – матері – доньки (онуки), а діда – онука, при цьому роль жінок роду відверто негативна, що відображує особистісний бунт молодого чоловіка проти родини як ієрархічної системи або «чужих людей», пов'язаних суто біологічно [38, с. 80].

Провідною є ініціативна модель і для трилогії Люко Дашвар «Биті є», герої якої, кожен у свій спосіб, намагаються утвердитися в соціумі, переживаючи болісне становлення, гартуючи характер, визначаючи власні життєві пріоритети.

Як і в аналізованих романах, у трилогії надзвичайно потужно проявляється міфологічна стихія – передусім у снах і видіннях персонажів, однак, не обмежуючись ними – архетипні образи пронизують усю художню структуру романів, закорінені в міфологію колізії часто мотивують вчинки героїв, надаючи їм універсального значення, дозволяючи розглядати постаті трьох юнаків як певні інваріанти людського [49, с. 14]. На композиційному рівні міфологізм у романах трилогії втілюється передусім у таких відзначених Є. Мелетинським технічних засобах, як повтори (ночівля в загадковому місці («Гоцик»)) й лейтмотиви (збирання й розкидання каміння, «три слова» («Макс»)) [286, с. 261 – 262]. Отже, твори Люко Дашвар цілком закономірно можна співвіднести і з міфологічними сюжетами ініціації, і з «романом виховання» нового часу. Попри впізнаваність багатьох реалій сьогодення й виразну настанову на художнє відтворення певних суспільних процесів, авторка постійно оприявнює й глибинний пласт архаїчної образності.

Попри всю свою несхожість, герої Люко Дашвар можуть бути представлені як певні інваріанти загальнолюдського. Макар, Макс і Гоцик репрезентують різні соціальні прошарки: перший становить тип амбітного провінціала, широко представлений як в «буржуазних енциклопедіях» класиків – О. де Бальзака, Е. Золя, Т. Драйзера, так і в глибоких психологічних

дослідженнях модерністів (В. Підмогильний); другий належить до «мажорів», дітей капіталістів «у першому поколінні», і, нарешті, третій представляє селянство з його наполегливістю й стійкістю у нелегкій справі прокладання життєвого шляху (константі шляху належить провідна роль у художньому світі трилогії, про що мова піде далі). На спорідненість життєвих випробувань, які випадають на долю юнаків, з архаїчним обрядом ініціації вказує фіксація в художній структурі твору єдиної «точки відліку», з якої починається шлях друзів до самих себе. Ця «точка відліку» оприявлена через певні епізоди й художні локуси: зустріч із філософом-аутсайдером, який ділиться з кожним із друзів істиною про шлях; квартира на Костянтинівській, що її спільно знімають хлопці; Андріївський узвіз, бруківку якого мріяла вирівняти Люба, і, нарешті, Дніпро, де гине кохана героїв. Події трилогії розпочинаються біля ополонки на замерзлому Дніпрі, де зустрічаються троє юнаків, відповідно, кожен із романів співвідносний із наскрізною метафорою шляху-становлення. Однак міфологема шляху неоднаковою мірою представлена в історіях трьох друзів: найвиразніше втілення здобуває вона в третьому романі циклу, «Гоцик», де змужніння героя прямо співвіднесене з його мандрями і пригодами в чужих країнах; значно менша роль відводиться їй у книзі другій, «Макс», і в першому творі циклу, «Макар», по суті, немає безпосередньо втіленої константи шляху. Таким чином, наскрізним для трилогії є радше метафоричне означення дороги як життєвої мандрівки. У В. Топорова знаходимо розрізнення двох репрезентацій шляху – як емпірично даного об'єкту (дорога до сакрального центру або до профанної, часто ворожої, периферії) і «як означення лінії поведінки (особливо часто моральної, духовної)» [364, с. 268]. Друзі, шляхи яких розходяться на початку трилогії, знову зустрічаються наприкінці. Відправною точкою для них стає ополонка, в якій гине Люба; місцем зустрічі – Андріївський узвіз, також пов'язаний для всіх трьох із пам'яттю про кохану. У цій сцені, яка є фінальною в кожному з трьох романів, авторка приділяє особливу увагу просторовій локації своїх персонажів, що дозволяє надати їм глибоких символічних характеристик: Макар, який нерухомо сидить на Узвозі;

Макс – «людина, що розкидає каміння» (шлях згори вниз) і Гоцик – «людина, що збирає каміння» (шлях знизу вгору). Таким чином, внутрішню сутність юнаків, знову ж таки, передано через міфологему шляху: нищість і розбещеність «аристократа» Макса, який грається чужими долями; мужність і благородство «селяка» Гоцика, який рятує життя і радіє з цього; внутрішня роздвоєність і поступове змужніння Макара, який вистояв у двобої за власну справу. Отже, система персонажів, організована не в останню чергу за допомогою просторових моделей, становить певну світоглядну вертикаль (усе той же шлях особистісного зростання), внизу якої перебуває Макс, угорі – Гоцик, а Макар посідає певне серединне становище, віддзеркалюючи різні вектори розвитку сучасної молоді людини у складному й суперечливому світі.

Константа шляху увиразнюється й інтертекстуальними зв'язками. Передусім це прямі відсилки до «Алхіміка» Пауло Коельо в третій книзі трилогії – Ілія й Гоцик повторюють шлях героя Коельо, пастуха Сантьяго, шукаючи скарби; при цьому твір-попередник виконує функцію своєрідного дороговказу (Ілія вирушає в дорогу, прочитавши роман Коельо, далі друзі керуються на своєму шляху певними віхами, описаними в книзі). Ще одна промовиста алюзія – це паралель із «Пригодами Піноккіо» Карло Коллоді: мудрий тарган Горе, який живе у вусі Ілії, є відповідником «цвіркуна-балакуна», наставника дерев'яного хлопчика зі згаданої казки. Своєрідну паралель до образу Піноккіо становить Ілія – кволий і невпевнений у собі хлопець, який прагне стати справжнім чоловіком, мужнім, сильним і заможним. Варто зауважити, що обидві книги, на які прямо чи опосередковано посилається авторка, – і «Алхімік», і «Піноккіо» – також мають ознаки «роману виховання» – в обох ідеться про особистісне становлення юного чоловіка або дитини, в обох наскрізним композиційним і сюжетним елементом є шлях.

Окрім художньої топіки, що акцентує відправний пункт, поодинокі точки перетину і місце фінальної зустрічі юнаків, образи друзів єднає також тема молодіжного бунту проти «влади батьків» (тут ідеться не тільки про кровних

родичів, а взагалі про представників старшого покоління з його подвійними стандартами й закостенілістю). Для Макара це – нелюба й значно старша за нього коханка; для Макса – рідні батьки, які не відповідають високим стандартам «герцога»; для Гоцика – батько, цілковито занурений у сільський побут. Тема «війни поколінь» досягає кульмінації в мотивах батько- або матеревбивства, що неодноразово звучать у творах трилогії (мрії Ілії про розправу над батьком-бухгалтером, який покинув матір; думки Гоцика про вбивство невірної матері; нарешті, вбивство Ілією батька Ізидори).

Зайвим було б доводити важливість для становлення будь-якої особистості, як і для моделювання шляху цього становлення в художньому творі, постаті матері. Складний процес змушнення юнаків у трилогії Люко Дашвар розгортається у тісному взаємозв'язку з образами матерів, причому процес цей включає як відштовхування (розрив Макара з Мартою, відмова Макса від батьків, Гоцика – від рідної матері), так і прийняття, також не однозначне за своєю суттю (інфантильне повернення Макса до батьківського дому – і чоловіча відповідальність за понівечену жінку, яку бере на себе Гоцик). Як уже зазначалося, попри часову й географічну конкретику романів Люко Дашвар, образи персонажів і численні колізії творів виразно виявляють архаїчні значеннєві пласти. Можна твердити, що авторка актуалізує у своїх текстах полярні вияви материнського архетипу – іпостасі «люблячої» і «жахливої» матері [414, с. 114]. Так, коханка Макса уподібнюється до страховища («Мартазавра»); мати Гоцика, заради якої хлопець долає важкий шлях, виявляється розпусницею, яка забула свою родину і замість душевного тепла пропонує синові роботу. Водночас постаті «мами Марічки», Ганни Іванівни, Світлани Діброви, самовідданих і розумних жінок, є інваріантами «люблячої матері». Докладніше варто зупинитися на образі Марти («Макар»), що втілює полісемантичність материнського архетипу, неодноразово продемонстровану в працях К.Г. Юнга. Постать немолодої коханки Макара в тексті наділена низкою зооморфних відповідників (корова, кобила, жаба; її квартира уподібнюється до лігва, печери), а часом вона наділяється ознаками

«божественного гермафродита»: «— Я хочу тебе, сонце, — сказав Макар. Він називав її сонцем – чудовисько середнього роду, на яке без сліз дивитись неможливо» [139, с. 14]. Іронічне порівняння Марти з кровожерним божеством виразно прочитується в одному з епізодів, де п'яний Макар безуспішно намагається прикрасити ванну кімнату пелюстками троянд. Юний коханець уподібнюється до жертвовної тварини: «Жертвоприношення... Агнець жертвовний у крові плаває... Приймай, люба Марто!» [139, с. 42–43]. Інфантильні уявлення про матір як вищу істоту, наділену надлюдськими можливостями, висвітлено в низці праць К.Г. Юнга, зокрема «Про архетип із особливою увагою до постаті аніми», де великий психіатр описує один із випадків своєї практики, сутність якого полягала в тому, що «спершу матір була божественним гермафродитом, якого пізніше через досвід розчарування дійсністю, який неможливо було заперечити, було позбавлено його андрогінної, Платонової досконалості і перетворено на жалюгідну постать звичайної старої жінки» [411, с. 99]. Подібних метаморфоз зазнає образ Марти – чоловіче становлення Макса здійснюється шляхом оволодіння справою, заради якої хлопець здатен ризикувати власним життям, а також через розвиток стосунків з Нані Новаковською і відмову від нелюбої коханки. Розрив Макса з Мартою в художньому контексті роману може бути порівняний з міфологічним сюжетом про перемогу над чудовиськом – юнак витісняє стару коханку з її життєвого простору («лігва») і оселяється в ньому з прекрасною Нані. Однак психологічно складний образ Марти генерує й низку інших значень, часто – полярних по відношенню до іпостасей хтивої тварини і гермафродита. У стосунках Марти з коханцем, літнім генералом, проявляється жіночна складова її постаті («лялечка»); як і Нані Новаковська («білий крокус»), Марта має в тексті свій флористичний відповідник – червоні троянди. Кульмінаційним моментом розвінчання «жахливої матері» стає зустріч Марти і Нані, під час якої немолода жінка визнає сформовану чоловічість Макса: «Марта хотіла сказати: ти, дівчинко, краще забудь його, бо розбите серце – надто хибний орієнтир, заведе у такі хащі, що й не вибратися, а

Сашу... Його треба забути, і не тому, що ти чуєш ці слова від жінки, яку він покинув заради тебе, ні! Тому що він – справжній мужчина, а такі люблять тільки свою справу, а вже опісля – жінок. Про це думати тяжко, жити з тим – неможливо» [139, с. 248]. Ще одна іпостась образу Марти – друг: злочини, які чинить жінка з метою утримати молодого коханця, наприкінці роману зближують її з казковим образом «чудесного помічника» [331, с. 166–167]: «Допоможи мені! Допоможи, Марто! Ти усе можеш!» [139, с. 182]. Завершення ініціації для Макса знаменується й тим, що, зустрівшись із колишньою коханкою після свого краху, хлопець усвідомлює, що саме Марта є його другом. Подібне перетворення матері (не тільки «жахливої», а й «люблячої») на друга і супутника героя зустрічаємо і в третій книзі трилогії, «Гоцик»: сон Ілії, в якому мати каже, що тепер вона стала синові братом, провіщає появу Гоцика.

Змужніння кожного із трьох героїв трилогії розгортається у двох площинах – стосунки з представницями протилежної статі й утвердження в соціумі через здобуття певного статусу, майна, матеріальних цінностей. Перша із названих площин включає цілу низку ситуацій, результатом переживання яких стає досягнення особистісної зрілості: залежність від матері і її подолання, фізичне оволодіння партнерками, переживання досвіду справжнього почуття і подвиг в ім'я жінки. Показовим у цьому відношенні є третій роман трилогії, «Гоцик». На початку твору авторка підкреслює у своєму героєві риси гіперсексуала, який вступає у численні любовні зв'язки, не переймаючись почуттями партнерок. Цей етап життя Гоцика пов'язаний із гуртожитком, де панують розпуста й пиятики. Другий етап (зустріч із Любою, переживання досвіду першого справжнього кохання й суперництва) співвідносний із образом квартири на Костянтинівській (окремого мікросвіту, означеного як «космос»), концептом «Друзі», особливо значущим у художній структурі трилогії. Кульмінацією фізичного становлення Гоцика як представника своєї біологічної статі стають шалені ночі з Ізідорою в замку над морем. І тільки здійснивши справжній акт мужності й милосердя, врятувавши з

полону Марічку, хлопець стає вповні собою. Успішне проходження ініціації знаменує щасливе повернення Гоцика до рідного села і шлюб з красунею Тайкою. Така логіка розвитку характеру героя цілком відповідає двом полюсам чоловічої поведінки, детермінованої впливом матері, як їх окреслює К.Г. Юнг: «Те, що у негативному плані є донжуанізмом, може у позитивному сенсі означати хоробру, безоглядну чоловічність, честолюбність щодо найвищих цілей; насилля щодо дурості, твердолобості, несправедливості й ліні; готовність до жертвності задля того, що визнано правильним, яка межує з героїзмом; витривалість, непохитність і завзятість волі; допитливості, яка не лякається навіть і світових загадок; врешті, революційний дух, який буде новий дім для оточуючих його людей і надає світові нове обличчя» [414, с. 119–120]. Таким чином, особистісне становлення Гоцика розгортається між полюсами донжуанізму, безконтрольної й беззмістовної авантюристичності – і свідомої благородної діяльності в ім'я добра. При цьому дві полярні постаті матерів – благополучної й зрадливої рідної матері і знедаланої «мами Марічки» – стають образними відповідниками цих полюсів, а отже, й моральних проявів особистості самого Гоцика.

Стосунки з жінками виконують роль життєвих віх і в історії Макара. В цьому відношенні герой співвідносний з постаттю Степана Радченка із «Міста» Валер'яна Підмогильного. Герой Люко Дашвар також становить тип молодого провінціала, який прагне здобути владу над великим містом. Текст роману містить епізод, у якому простежуються виразні відсилки до твору-попередника: спостерігаючи життя вечірнього Києва, Макар, як і Степан, відчуває в собі бажання нищити цей чужий йому світ. Однак постать Макара суттєво різниться від кар'єриста-провінціала з роману В. Підмогильного – стосунки студента-механіка з жінками мають характер не скороминущих інтриг, а важливих етапів на шляху пізнання себе і світу, моральної еволюції, а не деградації. Якщо становлення Гоцика розгортається між двома полюсами, оприявленними в тексті через образи рідної і названої матері, то в романі «Макар» їх відповідниками є також полярні образи Марти і Нані. Ці жіночі персонажі

послідовно протиставляються як плотське і духовне: в першій акцентовано її тваринну природу, «гермафродитизм», у другій – непізнаваність, недосяжність, спорідненість із квіткою. Послуговуючись здобутками психоаналізу К.Г. Юнга, екстрапольованими на сферу художньої творчості, можна твердити, що образи обох жінок співвідносні з поняттям аніми. При цьому материнська постать Марти символізує інфантильне начало в самому Макарові, Нані натомість постає як певний символ моральної зрілості героя, винагорода за чоловічість: «Для хлопця певний вид аніми з'являється у формі матері і надає їй відтінок владності і верховенства, або ж демонічної аури, яка, можливо, є ще більш захопливою. [...] Інфантильний чоловік має, як правило, материнську фігуру аніми; натомість дорослий чоловік – фігуру молодшої жінки» [416, с. 261]. За спостереженнями К.Г. Юнга, у снах аніма досить часто має вигляд незнайомки. Риси невідомої акцентовано і в Нані – під час перших випадкових зустрічей Макар не може роздивитися обличчя дівчини і закохується в неї, не маючи уявлення про її зовнішність. Таким чином, жінки в художній структурі трилогії постають не лише персонажами в розумінні класичного роману, наділеними виразними зовнішніми та психологічними характеристиками, певним соціальним статусом, а й своєрідними образними відповідниками суперечливих моральних начал героїв-чоловіків, певних віх їх особистісного становлення.

Особливе значення в художній структурі романів «Макс» і «Гоцик» відводиться постаті батька. Є. Мелетинський у своїй праці «Поетика міфу» звертає увагу на ту роль, яку виконує батько в багатьох міфологічних сюжетах: «На ініціаційний характер випробувань героя якраз і вказує той факт, що гонителем дуже часто виявляється рідний батько – сонячний або інший бог, який жорстоко випробовує свого сина і, здавалося б, прагне його знищити, але врешті-решт примирюється з сином або переможений ним» [286, с. 202]. Макс і Гоцик, кожен у свій спосіб, вступають у протистояння з батьком: перший прагне власної справи, яка дозволила б йому самоствердитися у світі бізнесу; другий протестує проти безпросвітнього сільського життя і вирушає в дорогу,

аби повернути додому матір-заробітчанку. Це протистояння для кожного з героїв завершується по-різному: якщо Макс залишається в полоні власних ілюзій стосовно свого «аристократизму» й ницості людей, які його оточують, а отже, не вибудовує гармонійних стосунків з батьками, то Гоцик, переживши цілу низку карколомних пригод, повертається в рідне село змужнілим і готовим до викликів життя, що виявляється, зокрема, і в його примиренні з батьком: «Гоцик танув у міцних татових обіймах, тремтів. Схаменувся, огорнув тата важкими, як пательні, долонями, серце впало – біля Гоцикових грудей плакало татове серце.

Відсторонився обережно. Зазирнув у татові очі з тривогою. А тато – кремій. Уже й проковтнув – і горе, і радість. На варені буряки зиркнув.

– Ну, раз так, то ходімо, – мовив.

Гоцик усміхнувся розчулено.

– Куди? До свиней?

– Чому «до свиней»? Просто – до праці... [138, с. 260].

На початку твору буденне сільське життя асоціюється в Гоцика з брудною роботою в загороді, де батько тримає свиней, відповідно, в картинах сільських буднів акцентовані потворні сцени бійок і пиятики. Свині як втіленню безпросвітнього тваринного існування протиставляється кінь, що набуває конотацій вільного життя, романтики, пригод, чоловічої реалізації. Образ красеня андалусійця, що зустрічається на початку роману, виконує в його художній структурі одразу кілька функцій, передусім перспективну – кінь є провісником майбутньої мандрівки Гоцика до Андалусії, «перехідного обряду», який чекає на хлопця перед входженням у повноцінне доросле життя (варто зауважити, що і в чарівних казках кінь найчастіше відіграє роль товариша і помічника героя [331, с. 169–181]). Водночас андалусієць сприймається і як зооморфний відповідник Гоцика – красень кінь на початку твору перебуває «в полоні», як, у символічному ключі, і сам хлопець, змушений тягти одноманітну лямку сільського життя. Варто зауважити, що образ полоненого коня виразно корелює з мотивом неволі, одним з провідних у

трилогії (жалюгідне становище молодого коханця, залежного від представників покоління «батьків»; підлеглий статус глухонімої Дори в будинку багатія Макса; полон у циган її матері Марічки). Отже, на початку твору Гоцик – залюблений у коней відчайдух, який вирушає в дорогу «по борщ» – щоб повернути додому матір і відновити гармонію в родині і власному житті. Наприкінці твору це вже змужнілий чоловік, який виробив власну шкалу цінностей, зумів порятувати чуже життя й подолати численні спокуси. Тепер стіл у батьківському домі видається йому круглим, як земна куля (варто порівняти з образом малої кімнатки, що стає для героїні великою, «як весь світ», в іншому романі авторки – «Молоко з кров'ю»), а щоденна робота з безцільного скніння у свинячій загороді перетворюється на радісну працю, активне перетворення матеріального світу.

Варто зауважити, що примирення з батьком підготовлене низкою епізодів твору, в яких прочитується казкова символіка числа «три»: Гоцик спершу зустрічає на своєму шляху виноградаря Деметрію (побутово «знижений» і гендерно «обернений» образ богині Деметри, наділеної владою над землею), потім – вівчаря Дієго і, нарешті, повертається до батька. При цьому юнак відзначає батьківські риси в кожному з нових друзів: «– Деметрію... Ви на тата мого схожі. Тільки у нього свині, а у вас виноград» [138, с. 106]; «– Дякую вам за все... Блін, так ви мені тата нагадуєте. Тільки у вас вівці, а в нього свині...» [138, с. 189]. Саме через образи трударів, що зустрічаються на шляху Гоцика, реалізується глибинний зв'язок із землею, через усвідомлення якого юнак досягає примирення зі світом і, передусім, із рідним батьком. Образ коня відтак набуває ознак інфантильної фантазії, яку долає Гоцик упродовж своєї мандрівки – юнак усвідомлює, що життя на землі вимагає постійних особистісних зусиль, а не гонитви за розкішшю й багатством: «Гоцик упевнився в головній ідеї звичайного буття: по землі бажано ступати босими ступнями, аби не втрачати з нею зв'язку, рухатися тільки пішки, бо то і є природна швидкість, з якою варто йти по життю» [138, с. 190].

Принципово інакше реалізується «шлях» Макса – представника «золотої молоді», який понад усе прагне зберегти уявлення про себе як про аристократа духу. У характеристиці героя авторка вдається до одного зі своїх улюблених прийомів – мовної гри: викладачі Макса дешифрують його українське прізвище Сердюк як «сер герцог». Юнак, повіривши у власну обраність, відсторонюється від батька, який видається йому ницим і негідним сина-аристократа. Водночас місце «всесильного батька», яким у міфологічній картині світу постає бог, посідає дід. У романі акцентована особлива прив'язаність Макса до діда, мудрість і моральну міць якого він постійно протиставляє ницості й обмеженості батька. Такий принцип розбудови системи чоловічих персонажів у творі також може бути пояснений з позицій юнгіанської теорії. Тут маємо той самий механізм породження значень, що й у випадку архетипу матері, однак в іншому гендерному варіанті. Якщо в романі «Молоко з кров'ю» спостерігається наділення надприродними властивостями баби як «матері матері», то в «Максові» ця ситуація постає гендерно оберненою: у старому Перепечаї підкреслено надлюдські риси, богоборчі інтенції (передсмертний діалог з Богом), суперечливість його природи (також одна з властивостей міфологічного героя, який виникає на етапі, коли уявлення про етичні норми ще не сформовані [286, с. 203]).

Саме дідові відводиться роль хранителя символічного кадуцея, що означає владу над майном, діловий успіх, особистісну зрілість чоловіка. Спадкоємність не тільки майнових статків, а й моральних вад старшого представника роду акцентована завдяки характерним для міфологічного мислення повторам: онук, так само як і його дід, гвалтує закохану в нього дівчину. Водночас старий усвідомлює, що Макс не успадкував його сили волі, хоч і стає хранителем «кадуцея» (фінансової імперії діда).

Моральній зрілості кожного із трьох героїв передують тимчасова смерть або її метафоричний аналог. Як уже зазначалося, символічне перебування в царстві мертвих становило важливу складову архаїчних ініціацій. Цей сюжетний елемент у тій чи іншій формі зустрічаємо в кожному з трьох романів. Роль

потойбіччя, в якому відбувається посвята хлопців, відіграють ліс («Макс», «Гоцик»); «тридесяте царство», далекі екзотичні краї («Гоцик»). Якщо тривале вилучення Гоцика з «реального», звичного світу рідного села і Києва може бути потрактоване як тимчасова смерть тільки в символічному ключі, то у випадку Макса маємо ситуацію, в якій рідні й справді вважають юнака померлим. Повернувшись до сім'ї, герой відчувається новою істотою, оскільки він «бачив смерть» (пожежу, в якій загинули його супутники). Відповідно, між ним і батьком, який «не бачив смерті», поглиблюється прірва – батько залишається в числі «непосвячених», а відтак втрачає свої права на статки родини. У першій книзі трилогії, «Макар», лісу, де відбувається посвята, чи «тридесятому царству» відповідає фабрика, яку захоплює юнак. Досі успішний і заможний Макар опиняється «по той бік» соціальних умовностей, руйнує певні табу, прийняті в суспільстві, отожд, перебування юнака серед «смішних людей», що грають роль його заручників (представники «народу», людської маси, яку Макар звик зневажати), цілком може бути зіставлене зі сходженням у царство духів. Щоправда, після повернення Макара із захопленого ним об'єкту авторка подає обернену картину світу, яка, за її прямими інтенціями, відповідає справжній, не викривленій дійсності: «Друзі. Зіна, зараза! Гераклище... Костя і Вовчик. Ваня... Які шляхетні люди. Одужаю, піду їх цілувати... Чому я раніше думав, що в злиднях немає гідності? Що бідні – вбогі апріорі? Що згода скніти – гандж? Що поваги заслуговує тільки той, хто не погоджується жити у злиднях, рветься геть?.. [...] Може, я чогось не знаю? Чи не розумію? Може, їхня шляхетність у тому, що не здатні підлістю та обманом від злиднів відкараскатися? [...] Певно, так. ...Що за парадокс? Шляхетних більше, а життя – багно. Може, тому що серед багатих мало шляхетних? Я би таким став... Став би. Стану... Оце одужаю...» [139, с. 271]. Акт захоплення власної фабрики, яку в Макара відбирають нечесним шляхом, є цінним сам по собі, хоч і не дає очікуваних результатів, – здійснивши його, юнак стає уповні собою, виробляє власні принципи і знаходить у собі сили відмовитися від життя, в якому виконував роль маріонетки жорстоких і корисливих «батьків».

Ще один важливий елемент мотиву ініціації, провідного для кожного з трьох романів, – константа братерства: герой, тимчасово вилучений з буденного життя, опиняється в ролі вигнанця-аутсайдера і встановлює тісний зв'язок з собі подібним, таким самим юнаком-вигнанцем, який бунтує проти суспільства і передусім – влади «батьків». У випадку Гоцика це Ілія – антипод героя, слабкодушкий і хворобливий юнак, одержимий ідеєю батьковбивства, який вирушає на пошуки алхіміка, щоб здобути владу і гроші. Є. Мелетинський зауважує, що такі контрастні пари героїв, добре відомі світовій літературі, закорінені у близнюковий міф [286, с. 247]. У випадку Макара відповідником брата стає юний журналіст, який погоджується зіграти роль одного із заручників під час захоплення фабрики. На відміну від попередньої пари (Гоцик – Ілія), у Макарі й Вовчикові підкреслено їхню схожість. Для Макара знайомство з Вовчиком стає одним із найважливіших випробувань – хлопець опиняється перед вибором: видати себе за журналіста й тим самим приректи останнього на загибель під час штурму чи повестися шляхетно і узяти вину на себе.

Повертаючись до мотиву лісу як простору ініціаційних випробувань, варто ще раз згадати дослідження чарівної казки В. Проппа. Вчений приділяє один із розділів своєї праці так званому «лісовому братству» – особливим чоловічим спільнотам, у які об'єднувалися юнаки архаїчних племен після проходження обряду ініціації [331, с. 112–125]. Залишки цього суспільного інституту знаходимо в казкових сюжетах про братів-розбійників і богатирів, до яких приходить красуня, гнана злою мачухою. Звертаючись до жіночих образів у таких сюжетах, В. Пропп генетично виводить їх від поширеного у багатьох народів звичаю тримати у так званих «чоловічих будинках» дівчат, які мають серед юнаків досить високий статус, отримують від них дарунки й можуть обрати собі з-поміж «братів» майбутнього чоловіка [331, с. 121 – 125]. Звернення до казкової матриці виразно простежується в епізоді роману «Гоцик», де друзі оселяються в замку разом із Ізидорою, яка на правах подруги належить обом чоловікам і водночас зберігає незалежність. Контрастність

образів юнаків, основана на близнюковому міфі, увиразнюється завдяки їх ставленню до дівчини – для Гоцика близькість із нею є тільки однією з низки спокус на шляху чоловічого самоствердження, для Ілії закоханість в Ізідору стає фатальною, і він гине. Варто зауважити, що мотив батьковбивства відіграє неабияку роль у розгортанні цієї лінії сюжету – Ілія випадково вбиває батька дівчини, здобуваючи таким чином його дочку для себе й Гоцика.

Подібну модель «братства» молодих людей зустрічаємо в романі авторки «РАЙ.центр», що є передісторією трилогії «Биті є»: Макар, Гоцик і Люба, які винаймають на Костянтинівській маленьку квартиру, пов'язані дружніми стосунками і шляхетними мріями про майбутнє; дівчина при цьому не належить жодному з друзів, мешкаючи з ними на правах сестри, яку вони шанують і оберігають. Ізольованість цього мікросоціуму від зовнішнього світу підкреслена означенням, яке Люба дає своїм друзям («голота») і зневажливим ставленням юнаків до «метросексуалів», до яких вони зараховують Макса, що став причиною загибелі Люби.

Варто зауважити, що казкова матриця, окреслена В. Проппом (чоловіче братство, згуртоване навколо жінки), демонструє свою продуктивність і в інших творах сучасної романістики. Так, ознаками таємного братства наділена дружня спільнота в романі Світлани Талан «Оголений нерв», присвяченому трагічним подіям окупації Луганська: семеро хлопців, які походять з різних родин і мають різні захоплення, винаходять кодове слово «Лугандія», що, залежно від обставин, виконує роль вітання, паролю, прохання про допомогу. Душею компанії друзів є талановита художниця Уля, яка навіть зовні уподібнюється до хлопчика манерою вдягатися й товариським ставленням до юнаків. Авторка акцентує в історії психологічного становлення своїх героїв дражливий момент, коли хлопці усвідомлюють «інакшість» Улі і власну мимовільну байдужість до її дівочих почуттів. Мотив ініціації при цьому здобуває дещо інше розгортання, ніж у трилогії Люко Дашвар: таємне братство створюється в мирний час як ігрова спільнота, що має на меті скріпити дружні почуття; окупація Луганська, війна й політичні утиски національно свідомих

українців стають випробуваннями, які перевіряють на міцність цей мікросоціум. Таким чином, чоловіче братство, згуртоване навколо люблячої сестри, співвідносне з мирним часом і романтичними мріями; натомість події Майдану і війна (життя в його страшній і відвертій реальності) якраз і стають тією ініціацією, яку мають пройти юнаки на шляху до власного особистісного становлення.

Повертаючись до трилогії Люко Дашвар, варто зробити ще одну важливу заувагу. Про ініціаційний характер сюжетних колізій, що розгортаються у «потойбіччі» (в лісі, «тридесятому царстві», захопленій фабриці) свідчать постаті старших чоловіків, загартованих життям, асоційовані з небуденними, помежівними проявами життя. Такими є охоронець Ваня («Макар») і провідник Дон («Макс»). Заслуговує на увагу мотив, що повторюється в обох названих творах, – юнак, якого змінює зустріч із наставником, стає свідком загибелі чоловіка. Так, Макар, отямившись у лікарняній палаті, прагне розпитати Ваню про те, як треба жити, але дізнається про загибель охоронця. Таким чином, постаті наставників вилучені зі світу живих і співвідносні з ініціаційним простором, з якого герої повертаються в іншому статусі й наділені новим знанням про світ і людей.

Отже, тема відновлення родинних зв'язків як запоруки віднайдення й утвердження власної ідентичності, гендерної, національної, духовної, належить до провідних в українській романістиці початку XXI століття. Досить часто ця тема реалізується в художній структурі тексту через модель ініціації, активізуючи архетипні образи (Деметра-Кора, Яга, «мудрий старий»). При цьому логіка розвитку образів-персонажів орієнтована на світоглядну вертикаль, що знаменує відновлення ціннісної ієрархії і становить одну з найважливіших особливостей національного варіанту постмодернізму.

Висновки до III розділу

Генераційний розрив, відчуження від постатей батьків у сучасній українській романістиці постають симптомами постколоніальної травми. Постколоніальний суб'єкт існує у «світі без батька» (Т. Гундорова), децентрованому і позбавленому чільного авторитету, що забезпечив би єдність і цілісність життєвого досвіду. Романістика початку XXI ст. широко репрезентує художні типи «слабкого» або «відчуженого» батька / «відчуженої» матері, що своєрідно ретранслюють настрої глибокої світоглядної кризи, яка бере свій початок на макрорівні національної історії. Наслідком такої екзистенційної ситуації стають маргіналізація героя, мотиви амнезії й самогубства. Самоідентифікація здійснюється ним як негативний акт заперечення батьківського досвіду, а дійсність (в тому числі й дійсність статі як біологічної даності) тотально карнавалізується. Відповідно, гендерна ідентичність героя перетворюється на поле гри й експерименту («Забавки з плоті та крові» Л. Денисенко); стає простором особистісного самоствердження шляхом заперечення есенціалістського погляду на призначення людини, передусім жінки («Музей покинутих секретів» О. Забужко). Водночас у сучасній великій прозі до найпомітніших належить тема відновлення пам'яті і зв'язку поколінь, що певною мірою протистоїть тенденції західної літератури, співвідносно з «утомою від історії». Відновлення розірваних часових ланок у контексті національного письменства найчастіше відбувається шляхом реконструкції «малих наративів», історії роду як складової великої національної історії. Художня розробка цієї теми в сучасній великій прозі досить часто реалізується в широкому контексті процесу міфологізації, що охоплює світове письменство упродовж попереднього століття і яскраво заявляє про себе в епоху нового *fin de siècle* (Є. Мелетинський). Розкриття родинних таємниць, реабілітація батьківської постаті тотожні процесу індивідуалізації, утвердженню *самості* героя, а отже, як правило, втілюються в ініціативних сюжетних моделях, які широко задіюють міфологічну семантику й образність (константи дороги, блукання в лісі, мандрівки до чужої країни,

символічного вбивства батька або примирення з ним). Особливого значення в ініціаційній моделі набуває архетип матері, який у сучасній великій прозі виявляє якнайширше поле значень – від «люблячої» до «жахливої» матері, за К.Г. Юнгом. У багатьох випадках «профаним» постатям батьків протистоять сакральні постаті діда і баби. В цьому випадку недовіра до покоління батьків компенсується «підвищенням рангу архетипу» (К.Г. Юнг), що полягає в перенесенні міфологічних змістів на старших родичів. При цьому процес індивідуації реалізується через усвідомлення власної гендерної ідентичності, що розгортається у двох площинах: з одного боку – як відкриття можливості гармонійного єднання з представником протилежної статі, з іншого – як усвідомлення власної причетності до герметичного середовища людей своєї статі (кола втаємничених, що протистоїть «чужим»). Міфологізація постає потужним засобом відновлення цілісності буття й актуалізує найширше коло світоглядних моделей, в контексті яких відбувається процес індивідуації героя – від есенціалістських (образи жінки-берегині у «Молоці з кров'ю» Люко Дашвар і вольового чоловіка-переможця в «Гоцикові» цієї ж авторки) до утвердження принципу андрогінності як запоруки гармонійних стосунків з Іншим у «Фріді» Марини Гримич.

РОЗДІЛ IV

Фемінність і маскуліність:

художня репрезентація в романі початку ХХІ ст.

У сучасній гендерній теорії здійснено чимало фундаментальних узагальнень, що стосуються фемінних і маскуліних принципів культуротворення, естетичної обсервації дійсності й форм взаємодії зі світом. Співвідношення понять «маскуліного / фемінного» і «чоловічого / жіночого» неодноразово ставали предметом дискусій і критики, в ході яких дослідники (Дж. Батлер, С. Павличко, Н. Лебединцева та ін.) наголошували на неправомірності ототожнення цих пар опозицій. Якщо друга з них передбачає біологічну заданість, то перша має дискурсивний, соціально й культурно детермінований характер і перебуває «у процесі постійного самотворення» [320, с. 226]. Однак, незважаючи на здійснене вченими чітке розмежування цих понятійних пар, прочитання «фемінного» як «жіночого», а «маскуліного» як «чоловічого» спостерігається у сучасній науковій практиці. Наталія Лебединцева зазначає з цього приводу: «Поняття фемінного / маскуліного як, відповідно, жіночого / чоловічого, попри численні вже на сьогодні дослідження та спростування, і досі залишається традиційною парою опозицій, які часто ототожнюють» [239, с. 275]. Умовність і стереотипність властиві також і тим характеристикам, які зазвичай даються дискурсивному самооприявненню фемінного / маскуліного (жіночого / чоловічого): «Розмежування, яке існує на сьогодні, зводиться переважно до означення маскуліного дискурсу відповідно до «чоловічих» якостей раціональності, логічності, аналітичності, екстравертивної спрямованості (соціально-політичної заангажованості, схильності до філософських узагальнень тощо), а фемінного – через «жіночі» характеристики ірраціональності, чуттєвості, експресивності та інтровертивності (спрямованості на особистісний буттєвий простір) [239, с. 276]. Незважаючи на всю дискусійність такої поляризації «чоловічих» і «жіночих» якостей, у багатьох аспектах спростованої сучасною суспільною

практикою, зіставлення численних культурних моделей, вироблених упродовж історії людства, все ж дозволяє науковцям говорити про поведінкові й світоглядні матриці, що сприймаються як відповідні певній статі. Так, з жіночим началом, як уже було сказано, традиційно пов'язують функцію відтворення і збереження людського роду, а отже, – й скерованість до досягнення загального добра; орієнтацію не стільки на кінцевий результат, скільки на процес творчості; самореалізацію передусім через вчинки, які містять у нерозривній єдності ціннісну й вольову складові, водночас слугуючи прикладом. Чоловічий досвід, навпаки, більшою мірою «диференційований, дискретний, деперсоналізований, раціоналізований і впорядкований» [245, с. 126], реалізує ідею панування-підкорення й передбачає цілеспрямовану діяльність за певними зразками; скерований не так до загального блага, як до встановлення справедливості й закону. Аналіз сучасного українського роману, що, в силу своєї регламентованої жанровою специфікою розлогості й панорамності модельованого художнього світу, дає досить повне уявлення про актуальні суспільні тенденції, засвідчує, що окреслені світоглядні матриці слугують підґрунтям гендерних рефлексій авторів-сучасників. В. Агеєва зауважує з цього приводу: «Як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулінності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується по тій самій осі: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорстокість – м'якість і т.д.» [6, с. 220].

Очевидно, що той стан речей, який засвідчує сучасне українське письменство у площині репрезентації гендеру, логічно розглядати саме в контексті суб'єкта і об'єкта художньої рефлексії. У підрозділі 1.2. було окреслено основні вектори феміністичної критики маскулінного літературного дискурсу, який упродовж століть ототожнювався із загальнолюдським. У межах цього дискурсу, як зауважує В. Агеєва, панував зовнішній погляд на жінку, що сприймалася як об'єкт. Така точка зору оцінюється дослідницею у вимірах владних відносин, де «право дивитися на іншого, як і першим

торкатися його, – соціальний привілей старшого стосовно молодшого, чоловіка щодо жінки, але ніяк не навпаки» [6, с. 292].

Вірджинія Вулф започаткувала практику ревізії історії літератури з позиції фемінної (само)репрезентації, пізніше продовжену Сандрою Гілберт, Сюзен Губар та Елен Шовалтер. Названі дослідниці продемонстрували, яким чином жіноче письмо, через етапи імітації панівної традиції та її деструкції, відкриває власну своєрідність. Головною проблемою на шляху жінки-письменниці, яка заявляє про себе в XIX ст., за висловом В. Вулф, виявилось те, «що в неї просто не було жодного речення, готового до вжитку» [98, с. 73]. Якщо поглянути на сучасну літературу в ключі розвитку тенденцій жіночого письма, можна констатувати існування вповні емансипованої жінки-авторки, яка реалізується в різних тематичних площинах, випробовує найрізноманітніші наративні моделі (в тому числі й вдалу імітацію голосу чоловіка-оповідача), звертається до найширшого проблемного поля. Очевидно, у зв'язку з цим можна твердити, що жінки на сучасному етапі здобули той статус «універсального суб'єкта», вибороти який закликала їх Монік Вітіґ. У царині художньої творчості це проявляється передусім у колосальному розширенні, порівняно з жіночим літературним дискурсом XIX ст., поля рефлексії, тематики й проблематики, доступної жінкам. Якщо авторки позаминулого століття не мали авторитетних попередниць і починали творити в межах традиції, яка існувала на той час у літературі, то сучасні письменниці, творячи на етапі, коли досвід феміністичної критики вже значною мірою засвоєно, прагнуть віднайти рівновагу між чоловічим і жіночим світами, вести конструктивний діалог на паритетних умовах. Такий підхід до репрезентації жіночого / чоловічого суттєво відрізняється від шляхів розв'язання цього художнього завдання в українській літературі кінця XX ст. з його «взаємним невдоволенням» (С. Павличко), «нарцистичним театром» (Н. Зборовська) чоловіків і жінок. Помітною тенденцією сучасної української літератури є активне «вживання» жінок-авторок у роль героя-чоловіка, освоєння чоловічого голосу («Мерці», «Він: ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько; «Тамдевін»

Галини Вдовиченко; («Іграшки з плоті та крові», «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць», «Сарабанда банди Сари», «Корпорація ідіотів» Лариси Денисенко; «Егоїст» Марини Гримич). При цьому прагнення стати на позицію чоловіка може реалізовуватися в різних наративних стратегіях – як безпосередньо модельованій мовній партії персонажа-чоловіка (оповідь), так і об'єктивованому викладі від третьої особи (розповідь) чи невласне-прямої мовленні. Тут доречно навести міркування Р. Барта, які стосуються максимального узагальнення наративних моделей. Науковець зауважує, що з практичної точки зору повістувальний рівень тексту утворюється двома знаковими системами – особовими й неособовими; при цьому названі системи зовсім не обов'язково мають відповідниками займенники першої (я) чи третьої (він) особи; так, виклад від третьої особи «в якості справжнього суб'єкта» може мати першу особу [21, с. 222]. Імітація чоловічого мовлення в романістиці Л. Денисенко дозволяє авторці художньо дослідити певні соціальні типи (молода амбітна людина «за тридцять», яка забуває про одвічні людські цінності в гонитві за грошима та кар'єрним зростанням); механізми дії суспільних інституцій, які традиційно вважаються чоловічими, зокрема політичних організацій («Корпорація ідіотів»); в умовах маскулізації жінок запропонувати погляд на жінку як Іншу, віднайти втрачену мову жіночності (майстерне творення образу героїні в романі «Сарабанда банди Сари»). М. Гримич у згаданому романі «Егоїст» пропонує самотню й психологічно переконливу модель чоловічої свідомості, поєднуючи детективну інтригу з глибокими рефлексіями на тему минулого, сучасного і майбутнього нашої країни. Письменниця прагне показати неповторність чоловічого і жіночого світів і їхню фундаментальну потребу одне в одному; іншим уявляється і портрет імпліцитного читача – як людини, готової до виваженого й інтелектуального діалогу, підкріпленого значним фактажем, де в чому провокативного, але тільки з метою врахування всіх аргументів і можливих точок зору.

Активне освоєння «чоловічих» тем, моделювання чоловічих образів жінками-письменницями, що є передусім результатом емансипаційних тенденцій попереднього століття, засвідчують настанову на художнє освоєння тих сфер життя, які досі вважаються переважно чоловічими, але не в останню чергу – й прагненням відновити рівновагу, припинити сумнозвісну «війну статей» і запропонувати нову модель побудови їхніх стосунків на паритетних умовах, що враховували б особливості кожного із учасників цього вічного діалогу.

Чоловіче письмо виявляє подібні тенденції, хоча в ньому досить дієвою залишається художня матриця маскулінної літературної традиції. Моделювання жіночої світоглядної парадигми («Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса; «Дядечко на ім'я Бог» Євгена Положія) сусідують у ньому з художніми константами, закоріненими у патріархатну культурну свідомість, – сприйняттям жінки як зовнішнього (естетизованого) об'єкту («Газелі бідного Ремзі» Володимира Даниленка), акцентуванням ірраціональної, демонічної природи жіночого. Варто зауважити, що патріархатна традиція, проявлена в сучасному чоловічому письмі, виразно корелює з певними жанровими матрицями: роману нуар («Графиня» Володимира Лиса, «Серафима» Олеся Ульяненка), містичного роману («Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка), пригодницького роману-бойовика («Елементал» Василя Шкляра).

Таке багатоголосся в царині гендерної проблематики, представленої сучасною романістикою, свідчить не тільки про настійливі намагання авторів виробити нові, паритетні, моделі повноцінного діалогу між представниками обох статей, а й дедалі глибшим усвідомленням фундаментальних відмінностей між ними, що влучно виражене Н. Хамітовим: «Жінка й чоловік повинні бути рівними, але різними» [387, с. 198]. Так, В. Лис, констатує у своєму романі «Соло для Соломії», що героїня «сильніша за всіх своїх чоловіків», імпліцитно стверджує й інше: сила Соломії полягає саме в її «інакшості», фундаментальній відмінності від чоловіків, повноті проявлення

саме жіночих рис – доброти, ніжності, мудрості, здатності любити й піклуватися.

Отже, література початку ХХІ століття демонструє більшу, порівняно з попередніми десятиліттями, готовність до діалогу між носіями різної гендерної ментальності, активні пошуки шляхів гармонізації стосунків статей. Ці світоглядні пошуки багато в чому зумовлені трансформацією гендерних ролей, що стала результатом як економічної та політичної емансипації жінок, так і деструкцією уявлень про традиційну маскулінність. Очевидно, серед причин останнього явища слід назвати не тільки утвердження соціальної незалежності жінок, а й викривлення гендерного паритету в радянській сім'ї (докладніше мова про це піде в підрозділі, присвяченому типам маскулінності, репрезентованим сучасною українською романістикою). Саме тому особливої ваги у великій прозі початку ХХІ століття набуває психологічна колізія «сильна жінка – слабкий чоловік». В умовах розмивання гендерних меж та втрати, принаймні часткової, чітких критеріїв ідентифікації «мужності» і «жіночності» автори, як чоловіки, так і жінки, прагнуть заново дати відповідь на питання «Що значить бути чоловіком / жінкою?». При цьому неважко помітити, що відповідь на це питання більшість авторів вбачають у досягненні «нової повноти», особистісній реалізації людини, яка не гіпертрофує певні якості за рахунок придушення інших, а прагне до їх розумного й гармонійного поєднання. Очевидно, щоб глибше розкрити цю тезу, варто звернутися до сфери психології. Н. Хамітов, співвідносячи чоловіче начало з духом (волею), а жіноче – з душею (любов'ю), зауважує: «Тілесна і психічна визначеність статі дає справжню насолоду тільки доповнюючись єдністю чоловічого і жіночого в духовних і душевних глибинах Я» [386, с. 79]. Відповідно, сучасні автори тяжіють до активного переосмислення певних усталених стереотипів: реструктуруючи освячені традицією художні моделі («Соло для Соломії» Володимира Лиса); свідомо моделюючи гостропроблемну психологічну ситуацію («Він: ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько); уводячи сцени діалогу-рефлексії, в якому беруть участь як чоловіки, так і жінки («Егоїст»

Марини Гримич); прагнучи проникнути у свідомість носія протилежної гендерної ментальності, передусім за допомогою наративних стратегій («Сарабанда банди Сари» Лариси Денисенко).

Художні візії жінки й жіночого при цьому розгортаються в силовому полі найактуальніших і найболючіших культурних та суспільних реалій, осмислити які прагне сучасна література: подолання постколоніальної свідомості, що специфічно трансформує роль чоловіка і жінки в соціумі та характер їх самоусвідомлення; радикальних змін традиційних ролей, приписуваних жінці й чоловікові, і прагнення відновити гендерний паритет у принципово нових соціокультурних умовах; прогнозування імовірних шляхів досягнення особистісного «щастя вдвох» для самодостатньої андрогінної особистості.

4.1. Традиційні виміри жіночості: процеси «пригадування» та «перекодування»

У літературознавчих та культурологічних дослідженнях останніх десятиліть вже неодноразово порушувалася проблема «материнського коду» української ментальності, що стає потужним чинником самоідентифікації національної психології й водночас на певних етапах усвідомлюється як глибока психологічна травма, що має бути подолана (В. Агеєва, Т. Гундорова, О. Забужко та ін.). В. Агеєва зазначає: «Архетип матері був одним із засадничих в українській класичній літературі XIX віку, багато в чому визначаючи її ідеологічні параметри, множинність її психотипів і навіть стильові шукання письменників. Материнська / батьківська влада була запорукою стабільності патріархальної селянської родини, а відтак і всього світопорядку. [...] Романтики (і насамперед Шевченко, а згодом його численні епігони) усталюють кореляцію матері / України» [6, с. 47]. Відповідно, і модерністське мистецтво трактується дослідницею передусім як пошук художніх альтернатив такій світоглядній концепції, аж до радикального розриву з попередньою традицією: «Подолання авторитету матері,

індивідуалістський бунт проти родинної опіки співвідносний тут з дистанціюванням модерної, індивідуалістської, елітарної, урбаністичної культури від культури «мужицької», закоріненої в «землю», в традицію» [6, с. 49]. Однак материнський архетип, співвідносний із образом батьківщини й рідної землі, зберігає свою значущість для української ментальної свідомості й на сучасному етапі, про що переконливо свідчить, зокрема, й велика проза початку ХХІ ст. Водночас архетипний образ матері набуває нових змістових нюансів, які ускладнюють його і збагачують новими конотаціями. Так, В. Лис у своєму романі «Соло для Соломії» формально повертається саме до класичної традиції ототожнення України з жінкою-страдницею, яка, на думку В. Агеєвої, спричинює виникнення у носіїв питомої культури («синів України») комплексу вини, а пізніше, в добу модернізму, – прагнення подолати цей комплекс, що в найбільш радикальних формах набуває вигляду символічного матеревбивства («Я (Романтика)» Миколи Хвильового). Однак В. Лис наповнює освячену традицією модель новим змістом, вносячи принципово нові художні акценти, що дозволяють інакше поглянути не тільки на архетипний образ «матері України», а й на концепції жіночності, репрезентовані національним письменством.

Образ Соломії наділений більшою мобільністю, ніж чоловічі персонажі. «Простір героїні поступово розширюється, охоплюючи зрештою всю Україну. При цьому мотивацією її руху в художньому просторі роману є свобода вибору: героїня лишається на місці (в рідному селі) або вирушає в дорогу (до Києва чи в Новоолександрівку) з власної волі, у той час як чоловіки, що зустрічаються на її життєвому шляху, не можуть подолати власних страхів і слабкостей, а відтак неспроможні й вийти за межі власного простору» [43]. Концепт України вводиться автором поступово – спершу як образ малої батьківщини з певними життєвими устоями, що ізольована від зовнішнього світу, який заявляє про себе вторгненням німців або «советів». У цьому випадку концепт «Україна» співвідносний із символічним образом «своєї хати»: «Воне більшовиків битимуть, а нам Вкраїну тре' зводити, хату свою

вкраїнську» [252, с. 57]. Далі Україна постає вже як ідеал власної держави, що потребує служіння й самозречення. Найбільшою мірою це значення концепту корелює з образом партизана Петра. Батько Соломії дає хлопцеві таку характеристику: «Петро хлопець нічо, [...] тико ж завше був більше до неба, ніж до землі привезаний. А до неба нічим і прив'язатися. Далеко воно, як тая Україна була би, за яку він ото в ліс пуйшов, у тую свою вкраїнську партизанку» [252, с. 87]. Таким чином, друге з актуальних значень концепту «Україна» тотожне романтичній мрії, що належить до світоглядних універсальї національного письменства, демонструючи тривалу лінію розвитку – від історіософських інтенцій поетів-романтиків до поривання в «синю далечінь» представників «розстріляного відродження» та націєтворчих концепцій митців «Празької школи». Унікальним культурним простором, необхідною умовою існування якого є історична пам'ять, постає Україна у промові Вадима: «Не збирається й приховувати – труднощі є, й чималі, особливо тепер, після війни, коли ще не відбудовані знищені фашистами села і міста, фабрики і заводи. Але вони відбудовуються, і недалекий той час, коли на їхній святій, хоч і сплюндрованій ворогами землі не лишиться жодної руїни. Так і сказав – святій Козацькій землі, Наливайка, котрий і тут, на Волині, з панами боровся, і Гонти та Залізняка, про яких писав батько Тарас, чий портрет у вас висить поруч з іконами» [252, с. 197]. У цьому значенні концепт «Україна» співвідносний з концептами пам'яті та історії.

Однак Україна як цілісна модель організованого за власними законами світу вибудовується саме завдяки жіночому образу. Постать Соломії об'єднує константи хати, лісу, села, міста, річки і степу. Моделювання простору України в художній структурі твору відбувається через освоєння його героїнею, низку символічних дій, передусім – миття ніг у Дніпрі й зустріч Соломії зі степом. Головна ріка України, так само як і топос Києва, має сакральне значення, отже й епізод миття ніг набуває ознак ініціації, переходу героїні в новий статус. Степ також належить до констант української ментальної свідомості, виявляючи діаметрально протилежні значення: це простір смерті, «пільма

зовнішня», асоційована з набігами татар, страхом і невідомістю; водночас він постає і як символ свободи, що найповніше втілюється в історичному феномені козацтва, а отже, пов'язаний з ідеєю української державності [79, с. 52–53]. Завдяки образу Соломії автор розбудовує художній світ по горизонталі (названі топоси і локуси) і по вертикалі (наскрізний мотив молитви; постійне звернення героїні до покійного отця Андронія). Таким чином, замість однозначної кореляції з «матір'ю Україною», завдяки встановленню складних зв'язків з художнім світом твору, центральний жіночий образ виявляє свою полісемантичність. Жінка постає в різних, часом полярних, іпостасях: святої, повії, незнайомки, матері, сестри, подруги, коханки; реалізується в багатьох вимірах: у соціумі, сім'ї, власному внутрішньому житті.

Однак варто зауважити, що, переосмислюючи художню парадигму, В. Лис не руйнує її, розгортаючи свої творчі пошуки в межах літературної традиції. Це зумовлене не тільки художнім завданням – створити панораму жіночого життя в часи бурхливих історичних перетворень, а й підкреслено традиційною формою роману, яка забезпечує реалізацію такої авторської настанови. Прикметною особливістю твору В. Лиса є динамічний портрет героїні, що відповідає обом окресленим тенденціям – і «зовнішньому» стосовно жінки, чоловічому, погляду, і масштабності картини світу, властивій роману класичного типу: наратор підкреслює мінливість зовнішності Соломії – від її дитячої ангелоподібності до поступового увиразнення земних, суто жіночих рис. На зв'язок з літературною традицією попередніх епох, що передували добі модернізму, вказують численні порівняння з рослинним світом, вживані автором під час змалювання жіночих портретів (В. Агєєва слушно вказує на них як на специфічний індикатор «зовнішнього» чоловічого погляду в літературі): «Великі очі ставали все виразнішими, а головне – із світло-сірих небесними, синіми, наче дві великі волошки над маковими квітами щік» [252, с. 29]; «на лиці дві маківки зі щік виглядають, а з очей – дві хитрі лисички» [252, с. 59]; «У гніві, істериці, розчервоніла й розпатлана Руфина ще красивіша, вродливіша. Велика, жвава, пишна ружа» [252, с. 83].

Смислова кореляція образу жінки-матері з Україною зберігає своє сакральне значення в сучасній літературі, хоча виразно заявляє про себе і протилежна тенденція – іронічне «зниження» цієї смислової зв'язки. Полярні вияви ментально значущого для національної свідомості образу пов'язані з жанрово-стильовою специфікою творів. Так, гостросюжетний пригодницький роман В. Шкляра «Елементал», що належить до гатунку літератури, традиційно орієнтованого на чоловічу аудиторію, і позначений тенденцією до реабілітації національної маскулінності, містить численні випадки іронічної цитації програмових для романтичної та народницької концепцій українства творів, у тому числі й пісні «Два кольори». Відповідно, характерна для нього й десакралізація постатей батьків; в образі матері акцентовано не сакральний зв'язок з рідною землею, а затурканість і слабкодухість. Образ України натомість послідовно співвідносний з постаттю воїна (сильним маскуліним началом). Іронічне зниження смислової зв'язки «мати – Україна» з'являється і в романі М. Гримич «Егоїст». Сильна вольова жіночість співвіднесена у творі з національною елітою, представницею якої постає Сва. Материнська функція є тільки однією з багатьох іпостасей героїні.

Принципово інакше представлений образ жінки-матері у творах, для яких властивий неореалістичий, неоромантичний чи неонародницький струмінь. Образна структура роману Люко Дашвар «Покров», провідне місце в якому належить реабілітації традиційних гендерних моделей (чоловік-воїн, жінка-берегиня), центрована довкола ідеї народження. У творі виразно простежується сакралізація слова (імені), властива українській ментальній свідомості, що не втрачає свого значення і в національному варіанті постмодернізму: щоб врятувати свій рід, героїня має згадати й назвати імена всіх предків. При цьому загроженість роду / пам'яті / майбутнього художньо реалізується як загроженість дитини (символічний зміст цієї константи буде докладно розглянуто далі). Коло художніх смислів, які мають фундаментальне значення в образній структурі «Покрову» Люко Дашвар, виразно прочитується і в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти. Заслуговує на увагу організація художнього

простору, передусім характер кореляції між константами «місто» і «село», основоположними для ментальної свідомості українця, що ґрунтується на всь тій же ідеї народження (материнства). Домом для героїні, вчорашньої селянки, стає мегаполіс – місце, де народилася її дитина; село ж співвідноситься з категорією пам'яті. Перевідкриття родинної історії, сюжетна модель, надзвичайно продуктивна в постколоніальному дискурсі сучасної української літератури, зазвичай реалізується у двох основних мотивах: здобуття певного матеріального артефакту (знайомство з архівними матеріалами, загадковим рукописом, віднайдення родинної реліквії), що приховує таємницю роду («Фріда» М. Гримич, «Молоко з кров'ю» Люко Дашвар), і повернення забутих (невдомих) членів сім'ї. Так, в «Укусі огняного змія» Наталі Тисовської детективний сюжет поєднує обидва мотиви – криваву історію браслетарубороса і заочне знайомство героїні з невідомою убитою сестрою, яка залишає для неї послання. Однак значно більше символічне навантаження здобуває образ баби (мудрої старої), яка повертається в родину і відновлює в такий спосіб її цілість («Молоко з кров'ю», «Покров» Люко Дашвар і «Країна гіркої ніжності» В. Лиса). У попередньому розділі вже йшлося про «підвищення рангу» материнського архетипу (К.Г. Юнг), що спостерігається в постаті баби. Стара жінка, викреслена з родинної історії, втілює в контексті названих творів «витіснені» спогади й переживання, те травматичне ядро, довкола якого зазвичай і будується постколоніальний дискурс. Це ядро стає об'єктом ретельного приховування й замовчування і водночас прагне бути артикульованим. Відповідно, і образи бабусь, про яких намагаються забути (Даздраперма, яка є свідком фатального кохання своєї доньки, з «Країни гіркої ніжності» В. Лиса; колишня ув'язнена з «Покрову» Люко Дашвар), постають єдиною запорукою морального оздоровлення родини, відновлення зв'язку поколінь.

Подібну художню функцію виконує образ «матері-бранки», що є осучасненим інваріантом знакової для ментальної свідомості іпостасі покривдженої матері-України. У романістиці початку ХХІ ст. цей образ

зазвичай вписаний в актуальні реалії сьогодення: заробітчанство і трудове рабство на чужині («Гоцик» Люко Дашвар, «Оголений нерв» С. Талан), домашнє насильство («Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія). Маргіналізація героїнь (як жінок і як представниць постколоніальної культури) в цьому випадку здобуває виразно політичні конотації, відсилаючи читача до широкого історичного дискурсу, архетипним означником якого постає фольклорний образ «дівки-бранки», що акумулює в собі ряд болючих проблем українства (деформація гендерної ментальності під тиском несприятливих суспільно-політичних умов; збереження власної національної ідентичності; колоніальна травма і шляхи її подолання). Фізичні страждання жінки в контексті сучасної української романістики часто стають символом страждань рідної землі. При цьому константа фізичного болю пов'язана з народженням як специфічно жіночим досвідом. Так, Є. Положія вибудовує у своєму романі «Дядечко на ім'я Бог» сюжетну паралель, в основі якої – два епізоди пологів – у «пеклі, яке називалося “Гінекологічне відділення № 2”» [327, с. 209] і дорогій клініці європейської країни. Сцена пологів двох матерів-українок – скривдженої чоловіками самотньої жінки і заміжньої емігрантки, колишньої повії, – у художній структурі твору виявляє тісний зв'язок з проблемами збереження духовності й поваги до сімейних цінностей (зіставлення мусульманської релігійної традиції і посттоталітарного атеїстичного спадку та їхніх соціальних наслідків), національного самоусвідомлення (утвердження власної ідентичності героєм-оповідачем під час мандрівки Йорданією). Є. Положія зображує у своєму творі цілу галерею образів жінок-матерів – впливову матір мандрівника Макса; жінку середнього віку, що стає жертвою чоловіка-злочинця; молоду черницю, яка тікає з монастиря, щоб народити; повію, яка зрештою перетворюється на вірну дружину й зразкову матір. Разючій відмінності їхніх доль відповідає жанр «роману-полілогу», що поєднує голоси кількох оповідачів – чоловіків і жінок. Кожна з цих сюжетних ліній утверджує думку про святість материнства, яке забезпечує вічну відновлюваність життя на землі. Ці смисли акумульовані у зверненні до автора однієї з героїнь: «Я

наполягаю на пропозиції: ви *повинні* написати книгу про жінок, які, незважаючи ні на що, намагаються врятувати своїх дітей. Повірте – так вони намагаються врятувати світ. [...] Ви розумієте, про що я кажу?! Рятуючи їх, вони на крок відсувають прірву, до якої котиться світ, бо кожна врятована душа, кожне врятоване маленьке життя, кожне маленьке тільце – новий Знак Божий, ще одна надія на порятунок» [327, с. 212].

Сучасна чоловіча проза здебільшого зберігає традицію змалювання жінки як зовнішнього об'єкта художніх рефлексій, однак тонке нюансування відбувається всередині цієї традиції. Суттєві зміни простежуються у трактовці жіночих образів порівняно з класичною літературою і навіть художньою практикою найближчих десятиліть. Культурний контекст, вироблений чоловіками упродовж попередніх епох, здебільшого відмовляє жінці не тільки в особистій незалежності, а й у трансцендентному досвіді, оскільки це засвідчило б її самодостатність як духовної істоти. Так, аналізуючи теоретичні праці С. де Бовуар, яка однією з перших звернулася до проблеми чоловічої репрезентації жінки і жіночого в літературі, В. Агеєва акцентує увагу на світоглядній позиції Д.Г. Лоуренса: здійснюючи в «Коханці леді Чаттерлей» реабілітацію людської, і передусім жіночої, тілесності й чуттєвості, письменник трактує чоловіче начало і статевий акт як єдиний шлях трансцендування жінкою реальності [5, с. 432]. Принципово іншу репрезентацію взаємодії чоловічого і жіночого начал зустрічаємо в низці творів сучасної великої прози. У романістиці початку XXI ст. надзвичайно продуктивною є сюжетна модель, у якій жінка постає духовним і емоційним рушієм, що допомагає чоловікові досягти нові можливості власної екзистенції, здобути духовний досвід. Так, у романі Любка Дереша «Остання любов Асури Махараджа» жіноче начало розкривається передусім у своїй метафізичній сутності: загубивши кохану, головний герой врешті приходить до розуміння глибинного духовного зв'язку зі своєю обраницею, розірвати який не здатна розлука. Жіноче у певних епізодах роману ототожнюється з духовним началом, «Іншим», який живе в душі людини, відчуттям єдності

світу: «“Я тут”, – почув він голос зі свого серця. – Нічого не бійся, просто вір і йди. Я потурбуюсь про все, тому що Я – твій вічний друг і заступник. [...]

І виття стояло по всій землі, і була темрява, і не було їм збавлення від мук. Але там, у глибинах його серця, на дереві його тіла, за ним, голодним птахом, що клював гіркі плоди страждань, спостерігав його друг, його вічний друг. І Асура Махарадж зрозумів, що він ніколи не був сам – їх завжди було двоє» [157, с. 139]. Витоки цих художніх інтенцій, очевидно, слід шукати у філософських уявленнях про жіночність як мудрість, що становить «найвище еротичне переживання, властиве всім філософам» [386, с. 139].

Отже, звернення сучасних письменників до метафізичного аспекту жіночого не є новим, однак у їхніх творах воно здійснюється в контексті актуалізації проблематики тілесності, модусу повсякденного як особливої форми розгортання історії. Загалом романістика початку ХХІ століття репрезентує весь спектр культурних вимірів жіночності – від материнської іпостасі («Соло для Соломії» В. Лиса, «Мати все» Люко Дашвар), у якій актуалізовано найрізноманітніші смислові нюанси (святість материнства, образ «жахливої матері», інфантильна мати), до ірраціонального страху перед жінкою як «порожнечею» («Кохання в стилі бароко» В. Даниленка), втіленням демонічного начала («Графиня» В. Лиса) чи ототожнення її зі світлим духовним первнем («Діва Млинища» того ж автора). Це звернення до історично сформованих культурних іпостасей жіночності завжди є апеляцією до попередньої традиції й часто наділене ознаками «подвійного кодування», характерного для постмодерністського художнього мислення.

Раніше вже йшлося про закономірну актуалізацію в переломні періоди розвитку культури уявлень про жіноче начало як духовне, інтуїтивне, ірраціональне. Глобальний сумнів у позитивістському знанні, традиційно асоційованому з раціоналістичним чоловічим первнем, у ці часові помежів'я заново викликає до життя архетипні жіночі образи, що втілюють як духовний трансперсональний досвід, так і первісні ірраціональні інстинкти. Водночас варто згадати іронічну заувагу Вірджинії Вулф стосовно принципів чоловічого

письма, які полягають у гіпертрофії певних жіночих властивостей, що спричинює різочу відмінність між реальною патріархальною жінкою, позбавленою прав, і постатями літературних героїнь. Саме ці художні інтенції стають основою творення образу фатальної жінки, який з'являється у низці творів сучасної української літератури, передусім у чоловічому письмі. Жінкою-авторкою цей образ зазвичай моделюється як постать Іншої, що втілює надособистісне буття і не проявляється в побутовому плані існування героїні. У зв'язку з цим варто згадати епізод з роману О. Забужко «Музей покинутих секретів», у якому Дарина відкриває несподівану грань («грозове обличчя») самої себе, вдивляючись у власне відображення. Зауважимо, що мотив дзеркала, суголосний мотиву двійництва, тут відіграє особливу роль – справжню сутність героїні їй розкриває її подруга-художниця, наносячи Дарині незвичайний макіяж. Тілесний контакт між двома жінками (нанесення макіяжу, дотик, поцілунок) корелює з мотивом жіночих спільнот, наскрізним для роману, який простежується в ряді творів великої прози початку ХХІ ст. («Магдалинка» М. Гримич, «Пів'яблука» Г. Вдовиченко та ін.): ці спільноти, як буде показано далі, об'єднані не стільки певними світоглядними пріоритетами, скільки специфічно жіночими вимірами буття – фізіологічними циклами, подібними історіями кохання, народженням дітей або прагненням їх мати.

«Тема *femme fatale* у великій прозі авторів-чоловіків виразно корелює із «зовнішнім» поглядом на жінку, що залишається домінантним для цього масиву романістики» [50, с. 171]. Слід зауважити, що в прозі, написаній чоловіками, значно менше представлена імітація жіночого мовлення («Графиня» В. Лиса, «Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія), покликана розкрити «зсередини» екзистенційні колізії, що їх переживає героїня. Тимчасом жінки-авторки широко освоюють мовлення чоловіче, часто вдаючись до зіставлення мовних позицій двох нараторів – носіїв маскулінної і фемінної свідомості. Жінка як зовнішній об'єкт, що естетизується й дистанціюється від чоловічого сприйняття, опиняється в центрі таких творів, як уже названа «Графиня»

Володимира Лиса і «Серафима» Олеся Ульяненко. Тема фатальної жінки, розгорнута в них, визначає жанрову специфіку романів – виразні ознаки жанру нуар (протистояння чоловіка-жертви, який проводить власне розслідування, і демонічної красуні; підкреслений натуралізм викладу) та літературної готики (мотиви безумства і двійництва; типаж «готичного лиходія» в його жіночому інваріанті).

С. Філоненко простежує динаміку жанру нуар, що проявляється не тільки в зміні естетичної парадигми, а й у відчутному зміщенні гендерних акцентів. Зародившись у середині ХХ ст. як реакція на події Другої світової війни, песимістичний за своєю суттю, нуар мав ознаки «крутого детективу», проте вивів на перший план не слідчого, а жертву – героя, який, часто проти власної волі, опиняється у вирі небезпечних подій і змушений самотужки встановлювати справедливість. Девіантна поведінка героя зумовлена суспільною несправедливістю, отже, самотній борець, який діє на межі закону чи й поза ним, викликає симпатію реципієнта. У творах жанру нуар роль головного героя відводиться чоловіку; жінка, як правило, є підступною спокусницею, *femme fatale*, «чия сексуальність несе герою загрозу й загибель» [379, с. 226]. С. Філоненко звертає увагу на синтетичний характер жанру нуар, який швидше передбачає певну атмосферу, ніж чітко окреслений жанровий канон: «Фільми й романи нуар містять елементи детективу, трилера, психологічної драми, кримінального роману, вестерна» [379, с. 225]. Нове пожвавлення інтересу до нуару відбувається у 80-ті роки ХХ ст., засвідчуючи певну трансформацію стилістики творів жанру, що дало можливість окреслити явище «неонуару» (*neo-noir*), яке характеризується «перебивчастим ритмом, кліповою естетикою» [379, с. 226], суттєвими змінами канону, сформованого попередніми десятиліттями. Однією з найбільш промовистих рис неонуару порівняно з жанром нуар 40 – 50-х років стає зміна гендерних пріоритетів. Жінка все частіше опиняється в центрі творів цього жанру, що дозволяє виділити різновид феміністичного неонуару, героїня якого демонструє здатність самотужки, без допомоги чоловіка, встановити справедливість,

вдається до вольових дій, виявляє силу і спритність. Найяскравішим втіленням цього фемінного типу стає образ жінки-суперагента, шпигунки, витоки якого С. Філоненко слушно вбачає в архетипі амазонки, діви-воїна (дослідниця називає низку найяскравіших героїнь сучасного маскульту, які відповідають цьому визначенню: принцесу Ксену; Баффі, винищувачку вампірів; «чорного археолога» Лару Крофт та ін. [379, с. 224]). Найяскравішим прикладом феміністичного неонуару в українській літературі С. Філоненко вважає твори Алли Серової («Правила гри», «Подвійне дно», «Дух джунглів»).

Попри те, що головними героїнями згаданих романів В. Лиса та О. Ульяненко є жінки, позиція, з якої обсервуються події, має «зовнішній» характер по відношенню до рефлексій героїнь (В. Лис моделює нарративну партію від імені Люби Смажук, проте вона ніяк не мотивує життєвий вибір жінки, становлячи тільки невеликий фрагмент загального полілогу голосів, на тлі якого вирізняється глибиною й завершеністю лише оповідна лінія героя-чоловіка, талановитого художника, закоханого у свою ученицю).

Образи Люби Смажук («Графиня») і Серафими з однойменного роману О. Ульяненко моделюються за принципом протиставлення есенціалістському погляду на жінку як ту, що дарує життя. Деструкція освяченого традицією образу жінки-матері набуває різних форм у чоловічій та жіночій прозі початку ХХІ ст. Елемент епатажу майже завжди міститься у доволі поширеній темі відмови від материнства, що активно осмислюється сучасними романістами. Безумовно, тут маємо форму розриву з попередньою літературною традицією, для якої тема материнства є сакральною, оскільки містить низку важливих конотацій, передусім – ототожнення постаті матері з Батьківщиною. У жіночій прозі образ жінки *child-free*, як правило, розбудовується в ключі феміністських інтенцій і має у своїй основі утвердження права на особистісну реалізацію й свободи вибору власних життєвих пріоритетів. Саме такою є героїня роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». У творі міф про святість материнства послідовно піддається деструкції через моделювання численних образів інфантильних, корисливих, агресивних матерів (так, художниця Влада,

згадуючи свою матір, каже, що та «каструвала батька»). Явно епатажними є епізоди абортів у романістиці Лариси Денисенко («24:33:42», «Танці в масках»). Однак і в цієї авторки названі епізоди слугують розгортанню теми життєвого вибору, корелюючи з константами гріха і спокути («24:33:42»), відповідальності («Танці в масках»). Убивство ненародженої дитини в другому зі згаданих творів стає знаком загубленості в житті головної героїні, епатажної красуні-космополітки, яка пориває зв'язки з сім'єю, батьківщиною, власною сутністю, і тільки пройшовши через невдалий аборт і тимчасову втрату пам'яті, знаходить власне місце у світі. Обидві авторки вводять материнські функції жінки до проблемного поля, надають їм характеру дискусійності, по суті, піддаючи раціональному осмисленню те, що раніше належало до сфери сакрального. Однак вільний вибір жінки, яка сама вирішує, бути чи не бути їй матір'ю, в названих творах не виходить за межі буденного досвіду. Принципово інакше представлено цей аспект жіночого буття у творі О. Ульяненка «Серафима». Жорстоке вбивство ненародженого немовляти є тільки окремим виявом ненависті до світу: «Там кипіло життя, чуже життя, котре вона вже свідомо хотіла знищити...» [369, с. 53]. Ірраціональна ненависть Серафими до світу імпліцитно мотивується потворністю дійсності, на якій весь час акцентує автор: тваринне злягання батьків дівчинки; жорстоке побиття старого клоуна, який виявив інтерес до дитини; нагромадження натуралістичних сцен убивств і насилля. Уривчаста, кліпова композиція відповідає естетиці творів неонуару, а хронологічний виклад подій наближає роман до жанру «історії одного вбивці» (саме такий підзаголовок має культовий «Парфумер» Патріка Зюскінда). Перегук твору О. Ульяненка з прецедентною книгою Зюскінда очевидний (суголосність метафор «жінка – аромат» / «жінка – отрута»). Показовим є епізод, у якому Серафима, таємно спостерігаючи за жінками, подумки асоціює неповторну красу кожної з певними отруйними рослинами. В образі Люби Смажук також домінує руйнівне начало, спрямоване на підкорення світу, вивищення художниці над чоловіками. Героїня деформує власну гендерну природу, і ця деформація

проявляється не тільки через відмову від творення й народження, залюбленість у смерть і насильство, а й через психологічні реакції, відповідні «чоловічому» типу поведінки. А. Маслоу пояснює явище мізогінізму підсвідомим страхом чоловіків перед власною «жіночністю» (м'якістю, співчуттям, чутливістю); з цим страхом учений пов'язує прагнення применшувати жіночі чесноти, панувати над жінками й контролювати їх [277, с. 92]. Прагнення Люби перевершити у творчому й кар'єрному зростанні, а потім – і фізично знищити свого вчителя в контексті твору постає як намагання позбутися почуття любові, що його амбітна жінка співвідносить з особистістю талановитого провінціала. Варто зауважити, що мистецтво, як і в ряді інших творів сучасної української романістики, перетворюється в романі на своєрідну метамову, яка формує підтекст і поглиблює провідні мотиви. Головний герой-оповідач, не певний власного таланту, поглинутий невротичним почуттям до фатальної жінки, тільки в момент найбільшої фізичної та психоемоційної напруги здобувається на повноту творчої реалізації: він пише власний автопортрет у холодному вантажному вагоні, де Люба замикає його, прирікши на смерть. Мотив творення портрету в художньому контексті романістики В. Лиса тотожний пізнанню-творенню самого себе. В іншому романі автора, «Камінь посеред саду», наскрізним є образ людини без обличчя, що з'являється у снах героїв, проступає на аркуші ватману, який розгортає оповідач. Провінційний художник, закоханий у Любу Смажук, зрештою досягає повноти особистісної самореалізації, тимчасом як амбітна й жорстока жінка зазнає фіаско: портрет княгині Венцеслави Ловиги, на яку взорується Люба у своєму самоствердженні через убивства, виявляється фікцією, роботою її вчителя.

Образи Люби Смажук і Серафими споріднюють мотиви божевілля і двійництва, а також архетип дитини, до якого вдаються обидва письменники, підкреслюючи ірраціональний характер жорстокості жінок. Божевілля обох дівчат-убивць співвідносне з інфантильністю: художник, який опікується своєю божевільною ученицею, змушений дбати про неї, як про дитину; Серафима, потрапивши до в'язниці, поводить як вередлива дівчинка,

залюбки читає Кітса й О'Генрі, охоче розмовляє зі старшою жінкою – головлікарем («Лікарка гадала побачити монстра, але зараз перед нею дівчинка, якій немає напевне і двадцяти...» [369, с. 216]). Мотив двійництва в романі О. Ульяненко реалізується в архетипних образах тіні й дитини. Двійник / тінь, який з'являється у видіннях Серафими, підказує їй шляхи здійснення наступного злочину. Дитина (дівчинка) втілює певну грань душі героїні, начало, яке відчужує її від чоловіків (Серафима бачить у представниках протилежної статі тільки сексуальних партнерів і засоби самоствердження; плотське кохання сприймається нею як механістичний акт, позбавлений емоційної й духовної складової). Дівчинка, як і двійник-тінь, постає у видіннях Серафими: «...іноді до них приходила дівчинка років тринадцяти, і вони займалися цим на очах умілого коханця. Із кожним днем ця дівчинка робилася настирнішою, упертішою, було так, начебто Серафима бачила себе молодшу в дзеркалі» [369, с. 68–69]. Втрата невинності, за яку Серафима мстить чоловікам, у снах героїні втілюється у сценарій отруєння дівчинки коханцем. Повертаючись до образу дзеркала, співвідносного з мотивом двійництва, варто зауважити, що О. Ульяненко, керуючись цими художніми константами, розгортає асоціативний ряд, подібний до того, який постає у вже згаданому творі О. Забужко «Музей покинутих секретів»: для глибинного самопізнання героїня потребує не чоловіків, що їх сприймає як супротивників і жертви, а іншої жінки: «Дівчата – два глибоких поставлених насупроти дзеркала. Вони дивилися одна на одну й чудувалися...» [369, с. 79]. Легковажна Лера, коханка Серафими, постає не тільки антиподом героїні, а й втіленням яскравого, благополучного й поверхового життя, якому протистоїть «срібна лють» жінки-убивці. Любов до чоловіка переживається Серафимою як невиразне і, знову ж таки, інфантильне за своєю суттю почуття до прекрасного незнайомця (проспективну функцію по відношенню до цих юнацьких марень виконує образ літнього клоуна, який приїздить у приморське містечко, де мешкає маленька Серафима). Принагідно варто зауважити, що постійне зіставлення двох світоглядних планів – дорослого і дитини – загалом властиве для

сучасної української романістики, передусім тих її зразків, у яких увиразнено модус сповідальності («Камінь посеред саду» В. Лиса, «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Музей покинутих секретів» О. Забужко) або ж художньо репрезентовано психопатологію, втрату пам'яті тощо («Вона: шості двері», «Мерці» Ірен Роздобудько, «Фріда» М. Гримич). В контексті національної літератури актуалізація теми дитинства в багатьох відношеннях пояснюється особливостями свідомості постколоніального суб'єкта. Особливе смислове навантаження категорії батьківства (конфліктність сприйняття постатей батька і матері, відштовхування від них і водночас – необхідність розкрити родинну таємницю, відновити сімейну історію як запоруку повноцінного особистісного становлення; сакралізація старших родичів – діда і баби, які протиставляються слабким і розгубленим батькам); переживання дитячої покинутості у «світі без батька» і пов'язаний із цим інфантильний нарцисизм та прагнення самоізоляції й обмеження соціальних контактів собі подібними – ось психологічний контекст, у якому розгортається змістовий модус дитинства в сучасній великій прозі. Проте актуалізація цієї теми на сучасному етапі розвитку національного письменства має й глибше коріння, що сягає загальнолюдських основ світобачення й світовідчуття, виявляючи власне архетипну сутність образу дитини. Дитина, за К.Г. Юнгом, є символом психологічної цілісності, образом того «третього», що виникає між протилежностями і примирює їх, а отже, посередником, *спасителем* (курсив К.Г. Юнга), тобто – зцілювачем» [415, с. 214]; вона втілює потенційне майбутнє (звідси відзначена К.Г. Юнгом загроженість дитини, добре представлена у міфологічних і казкових сюжетах, оскільки зовнішній світ аж ніяк не сприяє реалізації самості, психічної цілісності індивіда). Дослідник описує психологічні процеси, за яких «певні відрізки індивідуального життя можуть відокремлюватися і персоніфікуватися настільки, що справа може дійти до споглядання самого себе: наприклад, ми бачимо самих себе в образі дитини» [415, с. 214]. Подібне зіставлення теперішнього й колишнього психологічних планів виникає за обставин, коли особистість стає штучною й не вкоріненою, відірваною від власної суті. В

цьому контексті видіння дитини символізує ті потенційні можливості цілісного буття, від яких особистість відмовилася з певних амбітних, раціоналістичних міркувань. У сучасній романістиці такий психологічний досвід часто втілюється в епізодах повернення в дитинство («Фріда» М. Гримич), сновидного перетворення на дитину («Ти чуєш, Марго?» цієї ж авторки), або ж дивовижного з'явлення «чудесної дитини» (її ж «Магдалинки»). У романі «Ти чуєш, Марго?» головна героїня, яка заплуталася у власному особистому житті, уві сні перетворюється на маленьку дівчинку, що її наставляє графиня фон Цигельдорф. Цей жіночий персонаж, поруч із бабою Оляною, хранителькою таємничої хутірської хати, є втіленням «мудрої старої», гендерного інваріанту мудреця (чарівника), одного з основних архетипів, виділених К.Г. Юнгом. Сновидна зустріч двох жінок – юної і старої, що простежується і в інших творах сучасної романістики («Молоко з кров'ю» Люко Дашвар), символізує зв'язок жіночих поколінь через спільний, циклічно повторюваний, досвід, передусім дітонародження й тілесне життя (фізіологічні цикли).

Дитина як «третє», ланка, що примирює і єднає протилежності, в цьому випадку – чоловіче і жіноче, – постає в багатьох зразках сучасної великої прози. Дитина-посередник з'являється у творах М. Гримич «Paloma negra» та «Магдалинки». Дитячі риси авторка надає молодому масажисту-корейцю, який відіграє роль доброго духа в історії двох самотніх людей, що знаходять одне одного далеко від батьківщини, в романі «Ієрогліф кохання». Водночас хворобливість статевого і психологічного зв'язку чоловіка і жінки майже завжди втілюється у мотиві безпліддя або ж смерті дитини. Так, у романі «Камінь посеред саду» В. Лиса народження потворного немовляти, яке незабаром помирає, є фізичною проекцією невротичних стосунків героя із дівчиною-наркоманкою Люсею. Однак тема материнства далеко не завжди передбачає кровні зв'язки. В іншому творі, «Країна гіркої ніжності», В. Лис вибудовує модель родинної жіночої спільноти, пов'язаної почуттям любові й відповідальності, а не кровним спорідненням: бабуся Даздраперма рятує немовля, народжене у криївці повстанців, а згодом стає прийомною матір'ю

дівчинки, яка через десятиліття повторює її вчинок. Таке переосмислення константи «сім'я» в сучасній літературі, очевидно, може бути адекватно потрактоване тільки в контексті тотального сумніву в чинних авторитетах, в тому числі й в інституті сім'ї, досвід якого привносить у національне письменство постмодернізм. Здатність дитини поєднувати протилежності чоловічого і жіночого, що набуває глибоко духовного, а не біологічного значення, проявляється в сюжетній канві роману В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон»: отаман і його кохана всиновлюють і рятують чужу дитину, ризикуючи власним життям. У творі актуалізовано вже згадану міфологічну ситуацію «загроженості» дитини, її божественність і спорідненість цього архетипу з постаттю героя. В образі немовляти виявляється відзначена Юнгом парадоксальність архетипу дитини: небезпека з боку переслідувачів і водночас – нездоланність. Небезпечна дорога героїв за кордон постає конкретно-історичною паралеллю до євангельського сюжету втечі до Єгипту. Героїчний характер дитини закладений вже в її походженні – хлопчик належить до козацького роду, а отже, його постать сприймається як обіцянка перемоги в майбутньому. Невинність / безпорадність / святість дитини містять, наче в зародку, ознаки героїчної постаті, яка вже не є цілком надприродною, як божественне немовля, а радше демонструє людську сутність, що за повнотою вияву наближається до божественної. Юнг спостерігає і доводить спорідненість архетипів героя і божественної дитини, яка полягає в чудесному народженні, покинутості й загроженості, а також чудесних діяннях. Чоловічі персонажі роману В. Шкляра наділені властивостями, що дозволяють говорити про їхню героїчну архетипну природу: в сюжетній канві твору зустрічаються мотиви чудесного народження і «народження вдруге» (отаман Чорний Ворон з'являється на світ «у лісі під волоським горіхом»); боротьби зі стихіями (Веремій, який літає на крилі вітряка); смерті невразливого для ворожої зброї героя через дрібницю або безглузду випадковість (загибель Василя Чучупаки через власну кобилу, яка кинулася назустріч ворогові, бо зачула жеребця). Остання особливість постаті героя була означена Юнгом як мотив «меншого за

мале, все ж більшого за велике». В образі дитини вона проявляється як поєднання, з одного боку, беспорядності й покинутості, з іншого – могутності й нездоланності. Для постаті героя реалізація цього принципу полягає дещо в іншому: «Цей парадокс властивий самій сутності героя і червоною вервечкою проходить крізь усю його життєву долю. Йому під силу найбільша небезпека, та все ж він, урешті, гине від чогось «непривабливого»: Бальдр – від помели, Мауї – від сміху пташки, Зіґфрід – від удару у вразливе місце, Геракл – від подарунка своєї дружини, інші – від підлої зради тощо» [415, с. 217]. Отже, опіка над чужою дитиною, яку беруть на себе Чорний Ворон і Тіна, тотожна порятунку майбутнього України. Мотив порятунку дитини корелює з мотивом смерті й воскресіння, що неодноразово зустрічається у творі (могила отамана, яка виявляється порожньою; зникнення Ворона у підземеллі й повернення на Батьківщину через багато років). Дитина містить у зародку риси героя, в українському культурному контексті традиційно асоційовані з постаттю козака.

Зауважуючи надзвичайну життєвість архетипу божественної дитини в суспільній свідомості, К.Г. Юнг проводить паралель між індивідуальним і колективним досвідом і зазначає, що «людство час од часу вступає у конфлікт із своїми дитячими умовами, тобто – із первісним, несвідомим та інстинктивним станами, і що існує загроза конфлікту, який уможливило б видіння “дитини”» [415, с. 211]. Очевидно, що актуалізація теми дитини / дитинства / дітонародження, як і фатальних, демонічних та ірраціональних жіночих типів, на новому зламі століть свідчить про глибоко симптоматичні тенденції свідомості сучасника. К.Г. Юнг зауважує небезпеку «знекорінення», яка загрожує диференційованій свідомості сучасної людини, і наголошує на важливості компенсації, що бодай частково повертає людину до первісного природного стану, забезпечує їй зв'язок з нижчими рівнями власної особистості, а отже, душевними першоосновами існування всього людства, оскільки «“зі самого низу” психіка є «світом» узагалі» [415, с. 226]. У творчості Л. Денисенко дитячі враження постають своєрідними символами *справжнього*

у дезінтегрований і знеособленій свідомості сучасного дорослого. Так, героїня-оповідачка з роману «24:33:42» асоціює чоловіка, в якого закохується, з клоуном, що вразив її в дитинстві. Повернення до цілющих духовних першооснов космополітика з твору «Танці в масках» переживає як участь у древньому ритуалі, і під однією з масок вона розпізнає маленького сина, залишеного в Україні. Після втрати пам'яті єдиним засобом самоідентифікації для неї стають спогади про дитячі ігри – ці коди виявляються більш стійкими й надійними, ніж рідна мова й абетка.

Однак образ дитини як носія потенційних можливостей, втілення певної цілості, що виражає поняття самості, повноти психічної реалізації індивіда, далеко не завжди здобуває в сучасному письменстві позитивні смислові конотації. Тут, очевидно, слід зупинитися на такій відзначеній Юнгом властивості архетипу дитини, як гермафродитизм. «Ідеться про те, що образ дитини в контексті художнього твору може виражати не тільки чудесне й божественне за своєю суттю «третє», що виникає між протилежностями, найчастіше – чоловіком і жінкою, а й певну таємничу сутність, яка не є ні чоловіком, ні жінкою, схильна до відштовхування від обох цих фундаментальних начал і здобуває нелюдський, інфернальний характер» [37, с. 23]. Н. Хамітов підкреслює принципову відмінність між андрогінністю і гермафродитизмом, вважаючи носієм першого Христа, а другого – Леніна. Андрогінність мислиться ним як глибинна гармонійність особистості, що примирює в собі протилежності чоловічого й жіночого і діє при цьому відповідно до природи своєї статі; гермафродитизм же – як недиференційованість і неусвідомленість чоловічого і жіночого начала й пов'язана з цим принципова нездатність до глибоких еротичних, а отже, і духовних переживань [386, с. 193]. Юнг трактує гермафродитизм як «поєднання найсильніших і найразючіших протилежностей. Це об'єднання відсилає нас назад до первісного духовного стану [...], у сутінках якого відмінності і протилежності були або ще мало розділені, або й узагалі, розмитими» [415, с. 226]. У процесі культурного поступу відмінності все

більше усвідомлюються і диференціюються, стаючи дедалі непримиреннішими, однак ідея первинної єдності, що в багатьох випадках сприймається як бісексуальність, не зникає, а, навпаки, виявляє послаблення біологічної складової (первісні культу плодючості) і увиразнення духовного, а пізніше – і психологічного, змісту. Це дає Юнгові підстави твердити, що первісний образ гермафродита, незважаючи на свою монструозність, є уявленням про цілісність людини, що виконує і проспективну функцію, втілюючи певний ідеал, який має бути досягнутий у майбутньому. Як докази життєздатності архетипу вчений наводить численні випадки трансформації цього первісного уявлення у пізній грецькій філософії гностицизму, «природничій філософії» Середньовіччя, андрогінному характері Христа, проголошуваному католицькими містичками Нового часу. Зрештою, ці уявлення знаходять відображення у психоаналітичних поняттях аніми / анімуса як уособлення несвідомої складової, відповідно, чоловічої і жіночої психіки.

Аніма, яка, за спостереженнями Юнга, для зрілого чоловіка втілюється в образі юної дівчини, а для літнього – дитини, неодноразово постає в романістиці В. Лиса. В «Соло для Соломії» образ маленької героїні, яка виступає постійною супутницею отця Андронія, наділений андрогінними рисами (мала Соломія уподібнюється до янгола). Принципово інших смислових конотацій набуває цей образ у вже згаданому романі «Графиня»: білява дівчинка постає проекцією душі старого графа Ловиги; при цьому зберігається елемент дивовижних діянь і загроженості дитини (спроба вбивства дівчинки і чудесний порятунок). Юна героїня, традиційно для архетипу дитини, є носієм певного потенціалу, однак цей потенціал здобуває виразно негативну реалізацію: зловмисник, який намагався вбити малу Венцеславу, віддавши її ведмедю, згодом стає чоловіком дівчини і гине від її підступності.

Таке трактування архетипу дитини, засноване на невідповідності традиційних смислових конотацій (дитина – майбутнє; божественність дитини) і семантиці насилля, смерті, потойбіччя, давно перетворилося на кліше масової культури, численних романів і фільмів жахів. Сучасна французька

письменниця Софі Бассіньяк у своєму романі «Освітлені акваріуми» вдається до «оголення прийому», який дозволяє їй розкрити механізм застосування образу «дитини-вбивці» / «ляльки-вбивці» [353, с. 928]. У постаті чарівної дівчинки Люсі, якою опікується головна героїня, підкреслено одразу кілька істотних рис архетипу дитини: андрогінність (подібність до янгола), покинутість (байдужа мати і слабкий батько), а крім того – подібність до ляльки (звичка завмирати й сидіти нерухомо). Цей комплекс ознак відсилає добре обізнану в культурології дівчину, яка товаришує з Люсі, до *locus communis* літератури і кіно жахів – образу прекрасної дитини, одержимої демоном. Подібну художню настанову зустрічаємо в багатьох епізодах романістики Л. Денисенко. Так, у творі «Забавки з плоті та крові» ображена на чоловіків жінка-екскурсовод розповідає школярам про те, що янголи на старих полотнах – це абортвані діти, які також ображені на людей, а отже, традиційні функції янголів як добрих захисників у контексті роману замінюються принципово іншими смисловими конотаціями: ці надприродні істоти виявляються злими дітьми, які прагнуть завдати болю. В іншому романі авторки, «24:33:42», з'являється епізодичний образ дівчинки, наділений таким атрибутом архетипу дитини, як дивовижне народження (потворна мати, невідомий батько, який згодом виявляється красенем-актором). Авторка явно апелює до казкових та міфологічних мотивів двійництва, а також персонажів-перевертнів, моделюючи образ дитини, прекрасної зовні й потворної духовно [213, с. 99]. Руйнівний характер дитини проявляється в акті нищення пам'яті про батька – спалення його фотокартки, яке супроводжується символічним похованням попелу.

О. Ульяненко вказує на маскультівський, запозичений із дешевих фільмів і позбавлений життєвої конкретики характер закоханості Серафими в «прекрасного незнайомця». Дитяче безсилля героїні перед світом проявляється і в її принциповій нездатності створити щось, крім отруту: мрії Серафими нагадують «мильні опери», а сексуальні фантазії постають у форматі «чорно-білого порно». Чоловіче начало мислиться автором, цілком відповідно до

патріархатних гендерних моделей, як вольове, раціональне, що організує й скеровує емоційне жіноче: «Вона дорослішала. І те, що було в ній безформною жижею, зараз набрало твердої і чіткої форми. У ній заворушилася жінка. У повноті інстинктів, капризів, причуд, непостійності. Як і кожна жінка, Серафима чекала, коли це все спрямується у стрімкий і впорядкований потік чоловічою силою» [369, с. 151–152].

У наведеному фрагменті добре відображено архаїчний за своїм походженням погляд на жінку як «нерозумне», інстинктивне начало, властивий патріархатній художній традиції. Ця традиція проявляється в художніх моделях сучасної романістики, де «точка зору» співвідносна з маскуліною позицією, як ототожнення жінки з певними світоглядними універсаліями, невіддільними від раціонального впливу. Так, у романі М. Гримич «Егоїст», герой якого опиняється в ситуації екзистенційного помежів'я, смерть з'являється в жіночій подобі: «Георгій чув смерть. [...] І була вона не такою, як її описують середньовічні страшилки. Смерть була молодою красивою жінкою з білявим волоссям, з пробором посередині і «гулькою» волосся ззаду, з виразними сірими очима і тонкими губами. Вона була вбрана в білий плащ з капюшоном. У руках її був великий білий букет троянд» [116, с. 306]. Варто провести паралель з двома творами, де зустрічаємо подібний прийом, – «Щиро ваш Шурик» Людмили Улицької і згаданий роман «Соло для Соломії» В. Лиса. У першому з названих творів показовим є епізод, де герой-поліглот, присутній на поминках по одній зі своїх коханок, розмірковує, якими словами позначається «смерть» в різних європейських мовах, і доходить висновку, що в більшості з них це іменник жіночого роду («Смерть – теж вона»). У романі В. Лиса героїні під час побачення з коханим у лісі, де вона переховується від фашистів, раптом спадає на думку, що «війна – теж жінка».

Отже, сучасна українська романістика актуалізує на новому зламі століть низку образних констант, пов'язаних з традиційними культурними уявленнями про жіноче начало: жінка-мати, фатальна жінка, дитина. Ця особливість художнього мислення початку XXI ст. може бути пояснена специфікою

світогляду переломної епохи, для якого характерний тотальний сумнів у позитивістському знанні, увага до ірраціональних психічних проявів людини, прагнення більш повного осягнення буття через мистецьке осяяння. Докорінного конструктивного переосмислення зазнає фундаментальний для людського самоусвідомлення образ жінки-матері, який здобуває полярні інтерпретації – від іронічного зниження й десакаралізації (гостросюжетна пригодницька проза; феміністичний романний дискурс) до нового утвердження через оновлення неоромантичного й неонародницького художнього канону. Полярні значення виявляє й образ дитини, закономірно пов'язаний з константами народження й материнства, постаючи символом майбутнього і водночас – ірраціонального й підсвідомого начала.

4.2. Фемінне історіописання: деміфологізація і поетика повсякденного

Однією з провідних тез феміністичної критики стала констатація «непредставленості» жінки в патріархатній моделі світу, де маскулінне ототожнюється із загальнолюдським, а фемінне, відповідно, маргіналізується. Справді, як уже було зазначено раніше, жіноче в історії цивілізації послідовно співвідноситься з «мовчазними» структурами, які живлять і сприяють самоідентифікації структур патріархатних, але самі не артикульовані. В. Леонтьєва логічно співвідносить маргіналізовану сферу фемінної екзистенції з побутом і повсякденням, на відміну від публічного життя, політичних подій, які традиційно були полем діяльності чоловіків: «Спробуємо зробити припущення, що такою основою (началом, яке живить чоловічу репрезентацію – О.Б.) виступає жіноче начало, яке стоїть не *над* об'єктивацією чоловічого начала – жорстокою духовністю цивілізації [...], – але *поряд* з нею на ґрунті повсякденного» [245, с. 121]. Суть поняття «повсякденного», що становить одну з категорій постмодернізму і було теоретично обґрунтоване у працях Мішеля де Серто, Е. Гофмана, П'єра Був'є та ін., полягає у вивченні життя «не в його крайніх проявах, що фіксуються в філософськи

відрефлексованих поняттях або в художньо-релігійних сублімаціях, а в тому вигляді, як воно проявляється в побуті, частково у свідомому, а більшою мірою навіть у несвідомому вигляді» [194, с. 203].

Сучасна художня практика дає підстави твердити, що саме жіночий спосіб перепрочитання історії (увага до побутової сфери та деталей; орієнтація на приватність) видається найбільш репрезентативним у контексті постколоніальних літератур з огляду на особливості їх історіософських інтенцій [57, с. 16]. Постколоніальна література має у своїй основі травматичне ядро (Ф. Анкерсміт), яке прагне бути пропрацьованим і водночас ухиляється від оповіді; константа розриву (передусім генераційного), що становить основний її зміст, «робить генерації чи не основними агентами такого травматичного досвіду» [128, с. 118], відповідно, для постколоніальних романів властиве «не лінійне раціональне уявлення про історію роду, а коло вічного повернення» [128, с. 119]. Велика історія роду, як зауважує Т. Гундорова, непідвладна постколоніальному опису – в його інтерпретації вона розпадається на локальні історії, які утворюють надзвичайно складне поєднання. Найчастіше ці локальні наративи постають як приватні історії життя, де історичні катаклізми позбавлені епічної масштабності, зате опосередковані буденним досвідом. Саме цей принцип лежить в основі художньої структури твору В. Лиса «Діва Млинища». Автор витворює історію локальну і в географічному (своєрідна хроніка життя мешканців сільського кутка), і у власне історичному значенні (долі «маленьких людей», які, однак, безпосередньо задіяні у творенні великої історії). Жанрову специфіку твору можна визначити як роман у новелах; його композиція побудована на постійній зміні «далеких» (згадки про історичні події, перенесення дії в інші країни) і «близьких» (життя односельців) планів. Композиційним центром твору є таємнича Діва, яка з'являється мешканцям Млинища у найбільшій скруті. Цей жіночий образ втілює моральний закон, який становить змістову домінанту роману, позначаючи навіть ті новели, де фантастична постать привида безпосередньо не фігурує. Приватне життя героїв (кохання, зради,

одруження) перетворюється на віддзеркалення великої історії певної доби з її політичним устроєм, економічними та соціальними реаліями. В іншому творі автора, «Країна гіркої ніжності», велика історія постає крізь призму приватних біографій трьох героїнь – бабусі, матері і дочки. «Вічне повернення», характерне для постколоніального роману, перетворюється тут на основний композиційний прийом, що реалізується у спогадах героїнь, постійних переходах від теперішнього до минулого, акцентуванні промовистих рефренів у долях трьох жінок. Саме жіноча постать відкриває для В. Лиса широкі можливості панорамного показу історії в її щоденній реалізації, для виявлення кола побутових звичаїв, ритуалів, поведінкових моделей, які становлять «культурне несвідоме» і неповторний колорит певної доби.

Отже, така побутописна реконструкція історії «повсякденного», безумовно, не становить прерогативу виключно жіночого письма, однак саме жінка з характерним для неї долученням до історії у «буденному» вимірі найчастіше центрує довкола себе її постколоніальне «переоповідання» (Т. Гундорова). На користь цієї думки свідчить, зокрема, особливий резонанс, який мали упродовж останніх років романи двох культових для України письменниць – «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко і «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко. З приводу гендерної неоднозначності принципів розбудови художнього світу в першому з названих творів було всилвлено кілька цікавих думок – від констатації маскулінного характеру історіософського дискурсу авторки (Н. Лебединцева) до твердження про «охоронні материнські функції», які приймає на себе Л. Костенко (Т. Гундорова). Стосовно «Музею...» О. Забужко Т. Гундорова робить ряд узагальнень, цінних для розуміння художньої специфіки жіночого постколоніального роману. Структура оповіді, яку обирає авторка, становить лабіринт. О. Забужко вдається до «оголення прийому», втілюючи час в образі надскладного механізму, коліщатка якого, зачіпаючи одне одного, витворюють непередбачуваний перебіг історії. Інша присутня особливість індивідуально-авторського історіописання, яке зауважує Т. Гундорова, – це опозиційність

О. Забужко по відношенню до масової культури, що завжди потребує «сторі», мас-медійного перформансу, який містить у собі небезпеку нищення й підміни справжньої історії: «Забужко прагне показати, що в постколоніальній історії справжньою історією є не задокументована фактографічна канва і не гламурна «сторі», а внутрішнє екзистенціальне знання» [128, с. 134]. Постколоніальний дискурс реалізується в низці констант, до яких належать «маленькі» родинні історії рідних і друзів, тілесність у її сексуальному вияві, «інтимна мова». Всі ці сфери життя не підлягають офіційним владним дискурсам, проте особливого значення набуває саме тілесність. «Історія взагалі ототожнена в романі Забужко з жіночим тілом, і доля відкривачів «покинутих секретів» – того, що лежить заховане в лоні, як чиясь правда про життя, – має еротично-тілесну природу» [128, с. 137]. Нарешті, для історіософської концепції О. Забужко характерна деміфологізація, зокрема розвінчання культу шістдесятництва («Ідеться їй насамперед про міфи, коли можна досить легко записатися в ряди героїв-борців із тоталітарною системою» [128, с. 125]).

Ці особливості – увага до приватної сфери, непідвладної політичним дискурсам; тілесність, що кодує і зберігає специфічно жіночий досвід; деміфологізація як розвінчання усталених у суспільній свідомості «метаоповідей» (хибних знань) – властива фемінному історіописанню як воно постає в сучасній українській романістиці. Досить показовим у цьому відношенні є роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія», в центрі якого – доля служниці Стефи Чорненько, змушеної служити своїй пані через невротичне співчуття до неї й слово, дане їй померлому батькові. Основними принципами розбудови художнього світу твору є маргінальний статус героїні і «повсякденне» як одна з категорій постмодернізму. Однак маргінальність героїні С. Андрухович відрізняється від елітарної маргінальності героїв-аутсайдерів, відзначеної Т. Гундоровою. Стефа підкреслює у своїх рефлексіях власну «звичайність» і навіть упослідженість. Її статус у домі Адели й Петра невизначений – вона служниця, однак не отримує грошей за свою роботу і залишається при своїй пані через заповіт її покійного батька, доктора Ангера.

Таке позиціонування героїні дає авторці можливість запропонувати досить специфічний погляд на історію (події в романі розгортаються на початку ХХ ст.), яка втілюється не в епохальних катаклізмах, що тільки принагідно згадуються, а в буднях служниці Стефи Чорненко.

Художня структура твору має чимало спільного з наративним та сюжетним вирішенням роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перлиною», авторка якого використовує той самий принцип вибору «точки зору»: героїня-оповідачка, міщанка з протестантської родини, через скрутні обставини змушена стати служницею в домі художника Вермеєра Яна Делфтського. Роман становить своєрідну історичну реконструкцію, специфіка якої полягає в тому, що основну увагу в ній приділено побуту нідерландських містян ХVІІ ст., а життя видатного майстра і його родини постає в буденних проявах. Водночас роман є реконструкцією свідомості людини, існування якої було ймовірним у соціокультурному середовищі означеної доби. Подібне художнє завдання ставить перед собою і С. Андрухович. У центрі обох творів – пошуки героїнями самототожності, прагнення віднайти своє справжнє «я» серед можливостей і альтернатив, які пропонує зовнішній світ. Однак світоглядні акценти в цих романах розставлені дещо по-різному: якщо героїня Т. Шевальє свідомо й несвідомо виробляє стратегію особистісного самозбереження у психологічно складній ситуації закоханості в людину, вищу за неї за соціальним статусом, і зрештою знаходить своє місце у суспільстві і в житті, то Стефа у творі С. Андрухович піднімається на рівень осягнення метафізичного змісту буття, визначає свою роль у складному переплетінні людських долі і, розкривши всі таємниці власного життєвого шляху, стоячи на порозі доленосних змін, гине в полум'ї пожежі. Фінал твору Т. Шевальє (зубожіння родини Вермеєра й вивищення вчорашньої служниці) не стільки позначений пафосом встановлення життєвої справедливості, скільки демонструє правильність особистісного вибору героїні (повернення до свого соціального стану й середовища, психологічне дорослішання дівчини, яка залишає в минулому кохання до майстра) [51, с. 22].

Фінальний епізод роману С. Андрухович має виразно апокаліптичні риси й підготований низкою художніх елементів, які пронизують усю структуру твору. Передусім це постійні згадки про всесвітній потоп (зливи, образи риби й корабля, декор будинку, що нагадує підводне царство) і лейтмотив пожежі (смерть дружини доктора Ангера і батьків Стефи в полум'ї; вогонь від лампи, яку впускає Стефа під час залищань Йосифа Рідного). Зауважимо, що дві антагоністичні стихії – вогонь і вода – у художній структурі твору неявно співвідносяться з постатями двох жінок – Стефи і її господині Аделі. Авторка наголошує на абсолютній протилежності портретних характеристик героїнь: Стефа міцна й чорнява, Аделя тендітна і має світле волосся. Водночас стихії вогню і води поруч з іншими художніми константами твору (дім, мати) забезпечують універсалізацію жіночого начала, формують концепцію жінки як окремого світу. Самість жінки постійно акцентується в романі – непрямо, а за посередництва образів-констант, що мають здебільшого архетипне значення. Основним виміром жіночої екзистенції є тілесність. Звичаєві й світоглядні межі, в яких розгортається існування героїнь, опосередковані відчуттями й станами жіночого тіла: вагітністю, фізіологічними процесами, гострим переживанням тактильних відчуттів або тугою за ними.

Яскравий і самобутній приклад фемінного історіописання становить романістика М. Гримич. Прикметною особливістю ідіостилю авторки є прагнення до масштабних історіософських та культурологічних узагальнень, що, як правило, розгортаються у жвавому діалозі, учасниками якого є як чоловіки, так і жінки. Письменниця пропонує глибокий, нетривіальний і виважений погляд на історію, що дозволяє по-новому оцінити непросту долю України в контексті буття інших народів. Провідною ідеєю творів М. Гримич стає неповторність чоловічого і жіночого світів і їх фундаментальна потреба одне в одному.

Сама людська історія постає в низці творів авторки як «вічна динаміка чоловічого й жіночого» (Діпак Чопра), причому з явною настановою на артикуляцію способу «буття-в-історії» тих «мовчазних структур», які

упродовж століть представляли жінки. Фемінний історичний досвід, маргінальний по відношенню до ототожнюваного із загальнолюдським чоловічого, є таким, у якому багато втрачено. Так, В. Вулф у своєму есе «Власна кімната» намагається уявити долю гіпотетичної письменниці – жіночого варіанту Шекспіра – і доходить висновку, що така жінка у відповідних умовах була б приречена на невідомість і самотність. Саме цим пояснюється особлива роль уяви / інтуїтивного знання в жіночому постколоніальному романі, відзначена Т. Гундоровою. Дослідниця залучає до своїх рефлексій з приводу «Музею покинутих секретів» концепцію пропрацювання минулого Поля Рікера. За П. Рікером, двома основними аспектами цього процесу є пригадування і уява. Пригадування спирається на лінійну закономірність розгортання подій, адже об'єктом дії пам'яті може бути тільки те, що відбувалося раніше. Уява передбачає моделювання гіпотетичного, можливого, утопічного [333, с. 22; с. 104–105]. Саме уява стає ключем до розуміння тих глибоких суспільних процесів, які належать до сфери «культурного несвідомого», ухиляючись від критичної рефлексії, в романі М. Гримич «Ти чуєш, Марго?». Події твору розгортаються у двох вимірах – буденній реальності, де героїня наділена рядом звичайних соціальних характеристик (дружина, мати трьох дітей, соціолог), і умовній, фантастичній, де Марго перетворюється на володарку таємничого королівства, у якому панує матріархат. При цьому М. Гримич, як і О. Забужко, вдається до безпосереднього обумовлення структури своїх культурологічних рефлексій у самому тексті твору: для О. Забужко провідним структурним принципом організації романного цілого є лабіринт; М. Гримич вже в перших епізодах декларує дворівневість свого художнього світу, де верхній рівень уособлює буденне з характерною для нього лінійною логікою розгортання подій, а нижній (підземелля) асоціюється з простором імовірного, плинним, фрагментарним, підвладним вільним асоціаціям. Принагідно варто зауважити, що в іншому творі авторки, вже згаданій «Фріді», обидва ці виміри –

підземелля і лабіринт – складно поєднуються, постаючи метафорою пам'яті й витіснених спогадів.

М. Гримич вдається до іронічного перепрочитання історії людства, моделюючи образ утопічної держави, що формально відтворює патріархатні структури суспільства, але в гендерно оберненому варіанті (монархічна організація, на чолі якої стоїть жінка; чоловічий гарем; невольницький ринок, де продаються виключно чоловіки). У дотепній і сконденсованій художній формі М. Гримич втілює ідею про закономірність розвитку людської культури – від матріархатної родової організації архаїчних людських спільнот до перемоги патріархату, пов'язаного з цивілізаційним поступом. Фемінне і маскулінне в цьому художньому світі поляризуються як «природа» і «цивілізація». Такий погляд на жінку і чоловіка втілено в комічній сцені всенародного скандування ідеологічних максим фантастичної країни, де править Марго: « – Аз єсьмь жінка, він єсть чоловік.

- ... єсть чоловік.
- Аз єсьмь життя, він єсть животіння.
- ...животіння.
- Аз єсьмь природа, він єсть штучність.
- ...штучність. [...]
- Аз єсьмь мир, він єсть війна.
- ...війна» [120, с. 35].

До улюблених прийомів М. Гримич належить дискусія / лекція / трактат, вмонтована в художню структуру роману, яка відіграє роль розгорнутого культурологічного коментаря до подій твору. Функцію такого коментаря виконує розмова маленької Марго з графінею фон Цигельдорф, «відомою феміністкою і родичкою або ж соратницею Захера фон Мазоха» [120, с. 127]: « –Саме жінка зробила виклик системі, в якій жила, виклик раю. І з гордо піднятою головою пішла з нього. Пішла на свободу. Запам'ятай, моя дівчинко, жінка – це першопричина знаходження свободи людством. Жінка – це першопричина знаходження землі людством. А чоловік за це її ненавидить.

Ненавидить за те, що вона позбавила його безтурботного існування. За те, що примушує його працювати, страждати, любити, відчувати біль і жагу. І чоловіки згуртувалися і витворили систему, подібну до втраченої. Саме так і було створено державу. Держава – це справа чоловічих рук. [...] Вони витворили громіздку бюрократичну машину, в тенетах якої гине дух свободи. А їхні закони, то ж сміхота! Хіба вони можуть зрівнятися із законами життя, із законами природи?» [120, с. 167]. Якщо жінка в художній системі твору М. Гримич асоційована з природною свободою, то всі соціальні інститути – від держави до сім'ї – потрактовані як «чоловічі», засновані на примусі, системі правил і заборон. В одному з епізодів Марго, перебуваючи в іпостасі правительки, віддає перевагу турецькій в'язниці перед гаремом, «хатнім рабством». Матріархат, тема якого є наскрізною для твору, уявляється жінці ідеальним суспільним устроєм, оскільки ґрунтується на природному почутті любові. М. Гримич імпліцитно апелює до згаданої праці Й.Я. Бахофена «Материнське право» з описаною в ній ідеєю колективного шлюбу, який визначав ведення спорідненості за материнською лінією: «Марго дивилася на них і думала: напевне в тому, що колись не надавали значення факту – хто біологічний батько дитини, – полягає велика мудрість. Жінці абсолютно байдуже, хто вкинув у неї насінину. Зате їй принципово важливо, щоб чоловік саме так тримав на руках її дитину. Адже шлях до серця жінки лежить через її дитину...» [120, с. 115]. Прикметно, що помежівне становище України, історико-географічна специфіка її розвитку персоніфікована в постатях двох жінок, які уособлюють питому народну культуру й інтелектуальну еліту, живлену європейським досвідом, – баби Оляни і графині фон Цигельдорф. Образи жінок-привидів є інваріантами архетипу мудрої старої, що, за теорією Юнга, постає одним з проявів жіночої самості.

Гендерні стосунки уявляються М. Гримич «вічною динамікою». Героїня роману «Ти чуєш, Марго?» виявляє риси воїтельки у відповідь на прояви чоловічої агресії, однак розкриває свою жіночу сутність у стосунках з мужнім, але добрим і турботливим Андибером. В іншому творі, романі «Еґоїст»,

авторка вкладає у вуста психолога Марини промовисту тезу: «З точки зору розвитку цивілізації, життя – це постійна боротьба жіночого і чоловічого начал» [116, с. 190]. Вдаючись до одного зі своїх улюблених прийомів – дискусії, що розгортається у дружньому товаристві, М. Гримич висуває точку зору, альтернативну по відношенню до феміністичного дискурсу. Учасники розмови про стосунки статей у сучасному світі, серед яких є і чоловіки, і жінки, поступово формують образ жінки не як гнобленої істоти, що прагне відновити рівноправність у родинних та суспільних стосунках, а як істоти з «подвійними стандартами»: «Ви проголошуєте, що сильні, а підсвідомо бажаєте бути маленькими пухнастими кішечками, мрієте, щоб вас пестили великі і надійні чоловічі руки. Жінка женеться за двома зайцями, а оскільки це зазвичай безрезультатно, то вона від цього дратується і починає брати участь у всіляких жіночих рухах» [116, с. 192]. М. Гримич порушує складну проблему творення історичної міфології, внаслідок чого усталеними стають односторонні уявлення про майже виключно рабське становище жінки упродовж століть. Так, під час дискусії Георгій Липинський згадує історичні документи, що свідчать про авантюрні спроби багатьох українок знайти своє щастя у мусульманському світі. Цей епізод, очевидно, можна кваліфікувати як прояв, хоч і опосередкований, однієї з провідних ознак постмодерністського мислення – тотального сумніву в усіх чинних авторитетах і системах знань, у тому числі – і в офіційній історії, яка часом демонструє тенденції до підміни об'єктивної правди міфами. Зрештою, саме поняття життєвої правди не здобуває у творі однозначного витлумачення – М. Гримич порушує складний комплекс проблем, залучаючи читача до активної співпраці.

Згадана категорія «повсякденного» в «Егоїсті» представлена як чи не єдиний спосіб істинного проживання історії, адже історія офіційна неминує перетворюється на міфи. Так, текст «Діаріушу Величка», введений у художню канву твору, послідовно розвінчує усталені уявлення про українську минушину, виявляючи в такий спосіб двоїстість будь-якого знання і маргіналізацію тих фактів, які не вписуються в загальноприйняті концепції.

Натомість побутові деталі, раритетні предмети старовини, звички й манера поводитися постають тими «знаками» дійсного буття народу («слідами», як називає їх Т. Гундорова, аналізуючи роман О. Забужко), що губляться в офіційній історії. Скромна, але охайна оселя Євдокії, її витончені руки, підібраний зі смаком одяг вказують на аристократичне походження героїні, дозволяють Георгієві розпізнати в ній жінку «своєї крові».

Таким чином, фемінне історіописання в сучасній українській літературі становить актуальну стратегію подолання постколоніальної травми. Найпомітнішими художніми модусами розгортання цієї стратегії є тілесність, повсякденне, фантастика. Особливе значення у фемінній репрезентації історії здобувають проголошена естетикою постмодернізму увага до «культурного несвідомого», що проявляється у щоденних побутових практиках, і явна чи прихована опозиційність до «метанаративів» офіційної історії та масової свідомості.

4.3. Типи маскулінності в сучасній романістиці: гендерні стереотипи і пошуки нового конструктиву

Значним досягненням сучасної гендерної теорії стала відмова від погляду на маскулінність як певну даність і аргументована констатація множинності, соціальної та історичної зумовленості типів маскулінності, що неминуче відображуються мистецтвом, зокрема художньою літературою. Таким критичним поглядом на чоловіків сучасна гуманітарна наука завдячує соціально-конструктивістській і постструктуралістській методології; аналіз маскулінності, на думку Джефа Херна, повинен здійснюватися за тим самим принципом, що й реконструкція та денатуралізація білого суб'єкта в постколоніальній теорії [423].

Тетяна Бурейчак проводить паралель між самоусвідомленням білої людини і самоусвідомленням чоловіка: так само як білий суб'єкт не розглядає себе в контексті расової дискримінації, чоловік найчастіше не сприймає власну діяльність як гендеровану, тобто, іншими словами, маскулінність сприймається

як соціальна норма [82, с. 43]. Це дозволяє дослідникам, зокрема Майклу Кіммелу, говорити про «невидимість маскулінності» [424], що, саме внаслідок неусвідомленості суспільних механізмів, стає причиною гендерної нерівності й у сучасному світі. О. Забужко у своїй відомій лекції «Жінка-автор у колоніальній культурі...» порівнює це явище з такими проявами дискримінації, як расизм і утиски по відношенню до мови колонізованого народу. Отже, в одному ряду опиняються «і білий плантатор, для якого шкіра чорних робітників є «брудною», тобто «забрудненою» білою, і патріархальний (а властиво аристотелівський – щойно у ХХ столітті вперше підданий поправному аналітичному розбору: у Сімони де Бовуар) погляд на чоловіка як на «універсальний» взірець людської породи, а на жінку, відповідно, як на «недосконалого чоловіка» [...], і – тим самим рядком – трактування мови підкореної меншини за вимираючий діалект «офіційної», мажоритарної мови...» [174, с. 153].

Саме тому, як уже було сказано, особливе значення має критичний погляд на андроцентризм, що донедавна панував і в соціальних практиках, і в царині науки та художньої творчості. Закономірним наслідком такого критичного погляду стає «визнання уявлень про маскулінність мінливими, а також індивідуально, соціально, культурно та історично зумовленими» [82, с. 45].

Очевидно, що аналіз моделей маскулінності, представлених сучасною романістикою, неможливий без бодай побіжного огляду суспільно-історичних умов, у яких формується цей пласт літератури, надто ж коли йдеться про постколоніальне письменство, що виконує терапевтичну функцію, виробляє стратегії утвердження національної ідентичності.

О. Забужко здійснює ряд цінних узагальнень, які дозволяють простежити трансформації колоніальної маскулінності в національній культурі упродовж кількох століть перебування України (принаймні, значної її частини) в складі Російської імперії, а згодом – Радянського Союзу. Відзначаючи виразну поляризацію свідомості колонізованого народу «по «чоловічій» і «жіночій»

“лінії”» [174, с. 153], дослідниця чітко розмежовує специфіку фемінної і маскулінної гендерної ментальності в колоніальних умовах. Розглядаючи провідні жіночі іпостасі, з якими асоціюється будь-яка країна, – матері і просто жінки як можливого об’єкта агресії й підкорення, – О. Забужко зауважує, що перша обернена «всередину себе», друга ж – «назовні», до чужих, які є потенційними завойовниками. У цьому контексті насильство (передусім сексуальне) по відношенню до жінки в умовах війни набуває символічного значення й може бути потрактоване як оволодіння територією, чужою землею (земля, як відомо, в архаїчній свідомості ототожнюється з жіночим тілом, придатним для запліднення й народження). Таким чином, умова збереження національної самототожності для жінки-представниці колонізованого народу, за О. Забужко, досить проста: «у принципі цілком достатньо виключити тих, кого реципує як завойовників, із числа потенційних сексуальних партнерів» [174, с. 161]; тимчасом чоловік опиняється перед значно складнішим вибором, про що мова піде далі. Дослідниця пропонує досить цікавий аналіз народної думи про Марусю Богуславку, героїня якої, звільнивши полонених козаків, відмовляється повернутися з ними на батьківщину, оскільки ідентифікує себе як аутсайдер, особа, що вчинила непростий переступ і не має права ступити на рідну землю: «у тій, іще «несколонізованій» системі вартостей жінка, віддавшись завойовникові, починає сприймати власне тіло як профанне, «вийняте» з системи міфологізуючих етнокультурних кодів» [174, с. 161]. Засилля колоніального світогляду, початок якого авторка датує ХІХ століттям, О. Забужко ілюструє хрестоматійним образом Шевченкової Катерини, яка віддається завойовнику «з любові». Керуючись цими міркуваннями, дослідниця проводить чітку межу між «колонією» і «окупованою територією»: жінки першої ідентифікують чужинця як зверхника, але вже «свого»; жінки другої кваліфікують окупанта як ворога. Ще один приклад, який О. Забужко наводить на доказ своїх міркувань – епізод із книги Ігоря Качуровського «Дім над кручею», де письменник відзначає різке відмінну ситуацію, що спостерігалася у містах і в селах під час Другої світової війни: якщо селянки

уникали німецьких солдатів, то у містах випадків, коли дівчина або жінка сходилася з німцем, було чимало. О. Забужко небезпідставно співвідносить таку позицію з приписами архаїчного народного світогляду, який несе в собі «доколоніальний» жіночий кодекс честі.

Становище чоловіка в колоніальній культурі є значно складнішим за становище жінки. Передусім тому, що чоловіча соціалізація передбачає «зовнішню» успішність, тобто кар'єрну й економічну реалізацію за межами родини, тимчасом професійне зростання й родинне життя для жінки є, за висловом О. Забужко, «рівнобіжними, паралельними (і тому зазвичай конкурентними, якщо не взаємовиключними)» [174, с. 162]. Отже, будь-яка форма поневолення, соціальних утисків болючіше б'є чоловіка. Однак проблематичність збереження національної й особистісної самототожності для чоловіка в колоніальній культурі оприявнюється і на більш глибоких, несвідомих рівнях. Якщо жінка «напрямую» ототожнює себе зі своєю країною через образи власне Жінки і Матері, то чоловіча самоідентифікація опосередкована, а отже, в умовах колонізації апріорі заплутана і навіть перверсійна. Сприймаючи батьківщину як матір, чоловік переживає роздвоєння через залучення до діяльності політичних структур держави-колонізатора, спрямованої на підкорення і контроль колонізованої території (у символічному ключі – на оволодіння тілом матері). Психологічно складна ситуація, в якій опиняється чоловік-представник колонізованого народу, залишає йому незначний простір для вибору, результатом якого стають два провідні архетипи, репрезентовані класичною українською літературою. О. Забужко окреслює їх як «архетип сержанта» і «архетип байстрюка» [174, с. 164–165]. Перший відображує вироблене імперською системою прагнення «служити», в основі своїй не чоловіче, оскільки неминуче передбачає підлягання чужому зверхникові, приниження й упокорення. Надзвичайно різноманітна галерея таких персонажів включає і покруча-«землячка» з Шевченкового «Сну», і радянських солдатів – учорашніх селян з оповідань Григора Тютюнника, що посідають «зовнішню» позицію стосовно власної

колонізованої батьківщини. На противагу їм «архетип байстрюка», відданого сина збезчещеної матері-України, передбачає «внутрішню» позицію, ідентифікацію себе з власною поневоленою землею. Як зазначає О. Забужко, найяскравішими репрезентантами кожного з названих типів є, відповідно, Микола Гоголь і Тарас Шевченко. Дослідниця зауважує, що і «сержанти», і «байстрюки», попри їхню докорінну відмінність, несуть у собі негативне ставлення до жіночого начала. У першому випадку це страх перед жінкою (якраз з огляду на те, що прагнення «служити» є не чоловічим у своїй основі); у другому – глибоко вкорінена непошана до матері, а отже – і до жінки загалом. Дослідниця пропонує цікаву версію «реінкарнації» цієї опозиції вже в літературі ХХ ст., співвідносячи позицію М. Гоголя з творчістю Павла Тичини, а Шевченка – відповідно з поетичною історіософією Євгена Маланюка. Перший у своїй поезії перетворює Матір (образ України, суголосний постаті Діви Марії в поемі «Скорбна Мати») на Велику Блудницю, у символічному ключі знімаючи заборону на інцест і посідаючи щодо неї «зовнішню» позицію вірного прислужника радянської системи; другий вдається до викривально-нищівних інтонацій, тавруючи матір-Україну як продажну бранку, позбавлену честі. О. Забужко акцентує в обох випадках брак тієї синівської любові, яка змушувала Тараса Шевченка, попри все, сакралізувати образ скривдженої матері. Таким чином, ситуація колоніального поневолення спричинює спотворення гендерних стосунків, відчуження чоловіка і жінки, які втрачають чіткі орієнтири не тільки у національному самовизначенні, а також в особистісній, у тому числі й сексуальній, сфері. Гендерна асиметрія спостерігається і в радянському суспільстві на різних етапах його розвитку (така ситуація постає цілком закономірною, адже Радянський Союз, по суті, зберігає схеми імперського правління й механізми соціального придушення, успадковані від царської Росії).

Дослідники (Олена Здравомислова, Ганна Тьомкіна, Тетяна Бурейчак та ін. [82; 187]) неодноразово відзначали низку суперечностей і взаємовиключних тенденцій, що характеризували радянську політику у сфері сім'ї. З одного

боку, це послаблення ролі й авторитету батька у вихованні дітей; батька в багатьох випадках заступає держава, утворюючи своєрідний альянс із жінкою-матір'ю, на яку покладається основна відповідальність за формування особистості дитини. У поєднанні з активним залученням жінки до виробничої сфери це сприяло розхитуванню патріархальних основ родини. З іншого боку, така політика аж ніяк не означала демократизації становища жінки: попри економічну незалежність її від чоловіка, жінці доводилося виконувати значно більшу частину домашніх обов'язків, а керівні посади в суспільстві продовжували обіймати здебільшого чоловіки. Ситуація відчуження чоловіка від родинного життя добре відтворена в романах Л. Денисенко, де з'являються численні інваріанти образу «невідомого батька». Авторка не ставить за мету показ згубного впливу системи на родинні стосунки, як бачимо це, скажімо, в О. Забужко, проте її герої «родом з Радянського Союзу», а відтак в той чи інший спосіб рефлектують, обігрують і карнавалізують свою сформованість радянським соціокультурним середовищем.

Ідеали маскулінності, які тиражують радянське мистецтво й політична пропаганда, зводяться до кількох типів: «служитель вітчизні / солдат, самовідданий працівник, будівельник комунізму та атлет. [...] Характеризуючи радянську гендерну ідеологію загалом, слід відзначити, що вона гіпертрофувала одні чоловічі якості (самовідданість, героїзм, колективізм) та ігнорувала інші (незалежність, ініціативність, самостійність), що робили радянські ідеали маскулінності важко досяжними для пересічних радянських чоловіків» [82, с. 51]. Принагідно варто згадати широку галерею можновладців, сформованих радянською управлінською системою, яку змальовує у своїх творах Люко Дашвар. Цих персонажів за багатьма ознаками можна зарахувати до «сильних чоловіків»: вони зухвалі, ініціативні, схильні до ризикованих рішень. Проте водночас у них підкреслено авантюризм, жорстокість, байдужість до інших людей. Авторка не випадково чимало уваги приділяє «комсомольській» передісторії кожного з них, наближаючи свої романи до жанру родинної саги чи реалістичних «енциклопедій» суспільного життя XIX

ст. Таким чином, письменниця вдається до деконструкції радянського міфу про чесного комсомольського працівника, відданого інтересам держави і молоді.

Кінець ХХ ст. на пострадянському просторі виявився складним і досить суперечливим періодом. Незадоволення суспільною ситуацією, для якої властивою стала гендерна асиметрія в розподілі сімейних обов'язків, безвідповідальність чоловіків і їхнє часте «самоусунення» від виконання батьківських обов'язків, постійні декларації «слабкості» у мас-медіа (висока чоловіча смертність, зростання шкідливих звичок, алкоголізм тощо) значною мірою зумовлює схвальну реакцію на заклики повернутися до патріархальних цінностей, що починають активно звучати в пострадянській період. У ЗМІ, програмах політичних, соціальних, релігійних організацій пропагуються традиційні образи жінки-берегині сімейних цінностей і чоловіка, орієнтованого на кар'єрний та фінансовий успіх. Ці тенденції здобувають у працях ряду науковців визначення «патріархатний ренесанс» [82, с. 51–52]. Водночас 90-ті роки ХХ ст. породжують «дискурс чоловіків у кризі» (визначення Т. Бурейчак), «протилежний до дискурсу чоловіків як національних героїв» [82, с. 57]. Економічна криза, погіршення фінансового становища більшої частини населення пострадянського простору, а також втрата статусу багатьма успішними (за радянськими мірками) чоловіками зумовлюють негативні психологічні реакції у представників сильної статі. Проблема чоловіка в кризі опиняється в полі зору таких авторок, як Ліна Костенко («Записки українського самашедшого»), Люко Дашвар («Покров») та ін. Зауважимо, що обидві згадані письменниці вдаються до тієї самої художньої моделі розгортання характеру персонажа: риси, які прийнято вважати чоловічими (ініціативність, відповідальність, відвага) проявляються в екстремальних ситуаціях (Ліна Костенко змальовує події Помаранчевої революції, Люко Дашвар – Революції гідності). Саме такі екзистенційно загострені умови сприяють актуалізації національного міфу, героєм якого є вірний син Батьківщини, звитяжний воїн і борець за національну незалежність.

Т. Бурейчак у своєму дослідженні пострадянської маскулінності значну увагу приділяє тим ідеалам чоловічості, яких потребує національна свідомість для повноцінного самоствердження в якості діяльного суб'єкта історії. В українському контексті такий ідеал маскулінності формують козаки та воїни УПА. Незважаючи на те, що ці герої репрезентують різні історичні епохи, їх об'єднують чоловічі чесноти (мужність, самовідданість, волелюбність), а також особливий націєтворчий дискурс, який не тільки містить у собі потужне конструктивне начало, а й протистоїть колоніальній свідомості, дозволяє вивищитися над нею, репрезентуючи потужну традицію звияжних чоловічих спільнот, об'єднаних духом братерства і високою метою. «Ці ідеали, – зауважує Т. Бурейчак, – також символічно реабілітують українську традиційну маскулінність, яка була подвійно знецінена в радянській системі – з позиції втрати безпосередньої патріархатної влади та з позиції її підпорядкування престижнішій російській маскулінності» [82, с. 54]. Звернення до козацтва і Української повстанської армії важливе ще й з огляду на бажання «перописати історію» [128, с. 116], викривлену радянською ідеологією, що особливо багато важить для подолання постколоніальної травми і суттєво відрізняє сучасну українську літературу від західної з її «втомою від історії». «Міфологізація великої національної історії, – зауважує Т. Гундорова, – відбувається на тлі переоцінки цінностей недавнього радянського минулого, зокрема досвіду батьків і дідів, а також на основі сакралізації нових альтернативних історій, наприклад, історії УПА, історії Голодомору тощо» [128, с. 117].

Названі тенденції формують один з основних векторів художньої репрезентації маскулінності в сучасній українській літературі – оновлення традиційних гендерних художніх моделей, що піддаються творчому переосмисленню, а отже, самі слугують передумовою виникнення нових моделей. Другий напрям художньої репрезентації маскулінності співвідносний з рецепцією новітніх суспільних тенденцій (у цьому випадку доцільно

говорити про прогностичну функцію великої прози, яка прагне до моделювання нових психологічних і соціальних схем міжстатевих взаємин).

4.3.1. Гегемонна маскулінність

Тенденція до творення образів «сильних героїв», як уже було відзначено, зумовлена необхідністю реабілітації національної маскулінності й – ширше – подоланням колоніальної травми. Чоловічий персонаж, наділений кращими людськими чеснотами, здатний повести за собою, відданий високій меті, передбачає домінування у творі динамічного подієвого начала. З огляду на це слухними видаються міркування В. Даниленка, який співвідносить постать сильного героя передусім із гостросюжетною літературою. Якщо проза «з претензіями на високочолу та естетську літературу охудожнювала героя-бомжа, героя-алкоголіка, героя з божевільні, героя з богеми, сексуально стурбованого героя» [134, с. 303–304], то гостросюжетна романістика прагне створити якраз той ідеал чоловіка-патріота, розумного, спритного, фізично дужого й витривалого, який задовольнив би потребу читачів у зразкові для наслідування.

Отже, герой такого типу втілюється передусім у тих літературних творах, для яких характерний потужний пригодницький струмінь, а незрідка – й воєнна тематика. Своєрідним прикладом «відштовхування» від постаті героя-маргінала на користь підкреслено маскулінного персонажа-воїна є творчість Василя Шкляра. У романі 1999-го року «Ключ» письменник змальовує інтелектуала-безхатченка, невизнаного генія, мислителя й самотника, який багато в чому відтворює характерний для українського письменства тип «мандрівного дяка», що корелює з постаттю Григорія Сковороди. Принципово інші чоловічі персонажі постають на сторінках гостросюжетного твору «Елементал» та історичного роману «Залишенець. Чорний ворон».

Обидва твори відповідають фундаментальній настанові, що лежить в основі пригодницького жанру: такий ґатунок літератури твориться передусім для чоловіків, відповідно, і йдеться в ньому про чоловіків, жінці ж відводиться

роль жертви або злочинця; чоловік зазвичай покликаний захищати інтереси спільноти, до якої належить, і втілює принципи панівної (гегемонної) маскулінності [379, с.206]. Згідно з теорією гегемонної маскулінності Рейвін Коннелл, домінантне становище групи чоловіків у певному суспільстві на певному історичному етапі легітимізується і відтворюється за допомогою соціальних механізмів, що передбачають співучасть, маргіналізацію й субординацію. Гегемонна маскулінність характеризується домінуванням чоловічої спільноти над жінками й іншими групами чоловіків, гетеросексуальністю й належністю до конкретного історичного контексту [421].

Фундаментальні принципи гегемонної маскулінності сформульовані Робертом Бренноном:

1) «Без бабства» (“no sissy stiff”) – чоловік повинен уникати всього жіночного;

2) «Великий бос» (“the big wheel”) – чоловік має досягати успіху й випереджати інших чоловіків;

3) «Міцний дуб» (“the sturdy oak”) – чоловік мусить проявляти силу і не показувати слабкість;

4) «Всип їм гарячих» (“give ’em hell”) – чоловік повинен бути «крутим» і не боятися насильства [420].

С. Філоненко зазначає, що «нормативна маскулінність конструюється через протиставлення всьому, що притаманне жінці й альтернативним моделям маскулінності (наприклад, гомосексуальній)» [379, с. 206 – 207].

Повертаючись до романістики В. Шкляра, слід відзначити, що ця художня модель, яка становить «ядро» пригодницького жанру, у творчості письменника збагачується відчутним інтелектуальним струменем, що забезпечується потужними інтертекстуальними зв'язками і введенням широкого історико-культурного контексту.

Обидва названі твори, попри історичну достовірність і документальну основу («Чорний ворон») та гостросучасний детективний сюжет

(«Елементал»), позначені виразно романтичними рисами, що проявляються передусім у послідовних відсилках до доби козацтва. Раніше вже було зазначено, що образ козака як ідеал маскулінності на сучасному етапі покликаний слугувати зразком для наслідування й виконує проспективну націєтворчу функцію, однак помилковим було б вважати таку ситуацію притаманною тільки українському контексту. Позиціонування ідеалу маскулінності в минулому – це риса, характерна практично для всіх культурних епох. Ігор Кон зазначає: «Оскільки чоловіки упродовж століть були панівною силою суспільства, принаймні його публічної сфери, нормативний канон маскулінності й образ «справжнього чоловіка», як і всі інші вищі цінності, такі як «справжня дружба» і «вічне кохання», завжди ідеалізувалися і проектувалися в минуле. Філософи класичної Греції підносили мужність героїв гомерівської епохи. Римляни часів Імперії тужили через втрату чоловічих чеснот республіканського Риму. Англійці епохи Реставрації і французи періоду Регентства ремствували на занепад чоловічої звитяги, притаманної середньовічним лицарям, а німці початку ХХ століття захоплювалися середньовічними чоловічими спільнотами й чоловічою дружбаю епохи романтизму» [221, с. 2]. Однак в українській культурі це явище варто пов'язати з романтичним типом творчості, що має основоположне значення для національної художньої практики. Для української літератури характерне звернення до художніх принципів романтизму як продуктивної стратегії стилістичного й змістового оновлення і водночас – долучення до національної культурної традиції [303, с. 33–152]. Для українського романтизму, передусім класичного, захоплення історичною минувшиною має особливе конструктивне значення, оскільки постає рушієм вироблення певних культуротворчих стратегій, спрямованих у майбутнє. Так, відновлення української державності завжди пов'язувалося передусім із феноменом козацтва. Відтак і національний герой завжди поставав носієм волелюбного духу, так чи інакше демонстрував свій генетичний зв'язок з козаками. Історичну паралель до трагічної долі героїв Чорного лісу («Залишенець.

Чорний ворон») утворює невірницька пісня «Закувала та сива зозуля», що оповідає про страждання полонених козаків. Стара Танасиха, прийнявши пологи, називає новонародженого козаком, відзначаючи схожість із батьком, героєм Веремієм. Символічне значення мають образи калини й червоної китайки, що з'являються в епізоді таємного поховання загиблих. В. Шкляр акцентує такі особливості інституту козацтва, як демократичність, загальнолюдське значення сповідуваних чеснот і герметичність середовища бойових товаришів. Перша з названих рис особливо яскраво проявляється в епізоді, коли побратим отамана Ворона, китаєць, перед смертю називає себе козаком. Друга – в діалозі Ворона і Тіни, під час якого чоловік відмовляється взяти кохану з собою до лісу («Який же з мене буде отаман, якщо я приведу в загін жінку?» [398, с. 227]). Таким чином, загін Ворона набуває ознак чоловічого братства з властивою йому гомосоціальністю. Остання становить важливу особливість певних соціальних груп, від лицарських орденів до футбольних клубів, що передбачає їх закритість, ізолюваність від інших членів суспільства [82, с. 53]. Така ізолюваність спільноти «своїх», що протистоїть «чужим», репрезентована, зокрема, й сучасною романістикою, зустрічається не тільки в маскулінному варіанті, набуває найрізноманітніших форм і втілень, проте основним для неї залишається відчуття причетності й самоідентифікація членів за певною фундаментальною ознакою. Ще одна важлива риса оприявлення козацької теми в романі «Чорний ворон» – це дискурс характерництва, що реалізується через численні зооморфні образи й демонологічні мотиви (постаті Чорта і Вовкулаки, які навіть зовні нагадують цих фантастичних істот; ворон-спостерігач і вовк, що своєрідно втілюють мотив двійництва, постаючи тваринними відповідниками героїв).

У романі «Елементал» С. Філоненко акцентує ряд присутніх ознак, які дозволяють говорити про особливий тип маскулінності, виведений у цьому творі. Передусім це актуалізація смислової зв'язки «маскулінність – війна» [379, с. 218]: героєм роману є спецпризначенець закордонного легіону, який виконує надскладні завдання на території чужих країн (Чечні й Росії, що

утворюють своєрідні полюси художнього світу – перша асоціюється зі звитягою й патріотизмом, корелює з образом України, друга постає «чужим», ворожим, простором, де панує зрада). Другою важливою особливістю художньої картини світу, представленої в романі, є оприявлення моделей, характерних для «бондіани», – звертаючись до них, дослідниця спирається на спостереження попередників, зокрема Я. Голобородька, і акцентує символіку водної стихії, що споріднює твір В. Шкляра з епопеєю про «агента 007». Герой-космополіт зберігає національну пам'ять, відчуває глибоку спорідненість із представниками чеченського народу (постійний рефрен-алюзія на «Кавказ» Тараса Шевченка: «Чурек і сакля – все твоє»). Імплицитна історична паралель із добою козацтва дозволяє поглянути на образ «елементала» як на осучаснену версію козака-характерника (влада над стихіями, надприродна спритність, непримиренність до ворогів батьківщини). До рис, які споріднюють твір з романом «Залишенець. Чорний ворон», що з'явився кількома роками пізніше за «Елементала», належать також зооморфні образи й елементи фантастики, пов'язані з тим таки дискурсом характерництва. Наскрізним у романі є образ коня: з жеребцем послідовно ототожнює себе головний герой; з лошицями асоціюються численні жіночі постаті. В такий спосіб у художній структурі роману акцентовано тваринну, плотську сторону кохання, що відповідає стилістиці «бондіани» і бойовика з його акцентуацією на інтенсивному, на межі витривалості, житті тіла. Проте значення цього образу не вичерпується тілесністю та сексуальними конотаціями – в контексті роману, переснованого алюзіями на твори Шевченка, явними й прихованими відсилками до героїчних сторінок національної історії, кінь сприймається як втілення свободи й нескореності, постійний атрибут козацтва. Важливою рисою гегемонної маскулінності, репрезентованою образом спецпризначенця-«елементала», є причетність героя до чоловічої спільноти, закритої для інших представників соціуму і передусім – для жінок. У художній системі твору жінка ототожнюється з небезпекою, у ній акцентовано непізнаваність і часто – згубність для чоловіка. Так, колишня кохана героя, Ася, в минулому сестра-

жалібниця Холодного Яру, стає агентом московських спецслужб і вступає у двобій з «елементалом». Хеда, врятована чоловіком з полону, виявляється зовсім не викраденою дівчиною, а таким самим спецпризначенцем, жінкою-«елементалом», яку керівництво секціону використовує для перевірки героя. Показовим є епізод, у якому спецпризначенець, зустрівши зрадницю Асю, пригадує історію Василя Чучупаки, отамана Холодного Яру, який загинув через свою кобилу, що, зачувши жеребців, побігла назустріч ворогові. Слід зауважити, що цей епізод пізніше був розроблений автором у романі «Залишенець. Чорний ворон», як і низка мотивів, що розгортають дискурс характерництва, вже намічений в «Елементалі». Справді, між обома творами існує чимало «точок дотику», що виявляються на рівні мотивів: епізод поховання в Чечні Звіада Гамсахурдіа, труна якого виявилася порожньою («Елементал») – і аналогічна подія з біографії отамана Чорного Ворона; мотив повернення з «того світу» (головний герой роману «Елементал», який переживає фіктивну смерть, і його товариш Салман, схожий на реінкарнованого Че Гевару; прохання дати звістку з потойбіччя, з яким персонажі «Залишенця» звертаються до загиблих товаришів, і образ вовка, що його прибирає Вовкулака, приходячи до живих). Дискурс характерництва, про який ішлося раніше, втілюється передусім в образі головного героя: спецпризначенець секціону «Жаби» постійно констатує власну нелюдську природу, що дає йому владу над стихіями («...елементали [...] стоять не нижче за людину і відрізняються від неї лише тим, що в них не одна душа, а кілька.

Різниця полягає в тому, [...] що ми не походимо від Адама. Так, ми зодягаємося, закохуємося, іноді навіть одружуємося, але діти належать не нам» [397, с. 10]). Численні зооморфні образи, що, так само як і алюзії на літературні твори та історичні події, пересновують текст (кінь, вовк, кіт, кнур, жаба, змія), увиразнюють не тільки елементи фантастики, а й романтичну концепцію фатальної самотності героя. Мотив самотності в міру розгортання любовної лінії твору стає дедалі відчутнішим, хоча художньо заданий він уже від початку роману. Константа самотності вводиться згадкою про Басаєва, який

порівнюється з вовком, бо втратив усіх близьких; принциповою непричетністю оповідача до рабського містечкового світу, в якому найбільшу симпатію викликає розумний і незалежний кіт; нарешті, постійною акцентуацією ворожості московського простору, де випадає діяти «елементалові» (чужа московська квартира також уподібнюється до вовчого лігва, де спершу слід добре «обнюхатися»). Мотив самотності, на нашу думку, виявляє одразу декілька змістових рівнів, що сприяє поглибленню колізій роману і виводить його за межі суто масової літератури. З одного боку, він цілком вписується в канон пригодницького жанру з властивою йому адресацією чоловічій аудиторії: герой творів такого типу зазвичай демонструє свою непохитність і невіддільність звичайним людським слабкостям, а відтак залишається самотнім, не обтяжуючи себе глибоким почуттям до жінки чи родинними зв'язками. З іншого, константа самотності належить до провідних у творах, присвячених темі штучної людини, з якими певною мірою споріднений «Елементал». Історія унікальної істоти («Франкенштейн» Мері Шеллі, «Людина-амфібія» Олександра Беляєва), чужої світові людей, передбачає прагнення поєднатися з собі подібним, зумовлене закономірностями людського сприйняття, що неминуче розглядає буття в чоловічому і жіночому його варіантах. Саме в такому ключі репрезентована любовна лінія роману: «елементал» досягає повної гармонії в коханні з Хедою, болісно переживає неминучість розлуки, але згодом відкриває справжню сутність своєї коханої, яка також є володаркою стихій. Принагідно зауважимо, що мотив єднання з жінкою «своєї крові» знаходить не поодинокі втілення в сучасній українській романістиці («Егоїст» М. Гримич). На нашу думку, в цьому випадку можна констатувати певну зміну точки зору, з якої гендерні стосунки обсервуються романістами – як жінками, так і чоловіками (очевидно, не в останню чергу такою зміною сучасна романістика завдячує засвоєнню досвіду феміністичної критики): гендерний паритет, відповідно до такої позиції, залежить від особистісних якостей двох людей – чоловіка і жінки, – які вибудовують стосунки, а не соціально сконструйованих поведінкових стереотипів.

Таким чином, В. Шкляр виводить у названих творах тип персонажа, в основу якого покладено риси гегемонної маскулінності (фізична сила і спритність, відданість меті і своїй спільноті, готовність до жорстокої боротьби, перемоги над жінками), проте водночас цей тип варіюється, демонструючи інтелектуальну наснаженість (численні літературні й історичні алюзії), виявляючи у ставленні до жінок не лише специфічно «чоловічі» риси (привабливість, силу, сміливість), а й розуміння, повагу, ніжність, прагнення піклуватися про дитину. До героїв такого типу належить «боксер-філософ» Вуж із роману Євгена Положія «По той бік пагорба». Для спортсмена головною метою стає не перемога у вирішальному двобої, а особисте моральне становлення, духовний шлях «до справжнього сходження на Пагорб, до справжнього повернення в теперішнє» [328, с. 135]. В герої акцентовано здатність до глибоких філософських рефлексій, відкриття в собі субособистостей, які втілюють різні грані його неповторного «Я». Так, підступність Вужа під час підліткового протистояння на Пагорбі втілюється в образі потворного карлика, який стає видимим чоловікові в момент вирішального двобою на боксерському ринзі. Провідна філософська думка твору, сконденсована у словах поеми Каліла Джебрана «Пророк», розкриває сутність людини як помежівної ланки між «божественним Я» і «потворним карликом». Фізична сила і здатність до глибоко духовних переживань героя потрактовані автором як андрогінність: «Ти виграв тому [...], що гармонізувати енергію чоловічого та жіночого первнів, Інь і Янь» [328, с. 166]. Образ Пагорба, пов'язаного з ініціаційними мотивами твору, набуває символічного значення контрапункту людської долі, особливої точки єднання часового і просторового вимірів, де їх злиття стає особливо відчутним і найкраще може бути виражене бахтінським терміном *хронотоп*. Подібну роль виконує символічний образ каменя в романі В. Лиса «Камінь посеред саду». Ці часопросторові доміанти, винесені в заголовки названих творів, акцентують одну з провідних ідей маскулінного дискурсу нового помежів'я століть:

необхідність творення й утвердження власної чоловічості, що, як і жіночність, є не даністю, а інтенційним, світоглядним і соціокультурним утворенням.

Слід зауважити, що традиційний для української ментальної свідомості ідеал маскулінності, втілений у постаті козака, здобуває значення еталону в тому гатунку романістики, який виявляє виразні неонародницькі риси. Показовим у цьому відношенні є роман Люко Дашвар «РАЙ.центр». Одну з провідних сюжетних ліній у ньому формує історія двох козаків Дорошенка, Микишки і Свирі Сердюків, які повертаються в сучасну Україну після тривалого сну в Десні, де потонули майже чотириста років тому. Авторка розбудовує концепцію свого художнього світу довкола ідеї кордоцентризму, питомої для ментальної свідомості українців: побачити козаків, прізвище яких походить від давнього терміну «серденята» (віддані Дорошенкові загони), можуть тільки чисті серцем. Комічний ефект, який створює зіткнення козаків з реаліями сучасного міста, підводить читача до закономірного висновку про «штучність» і облудність життя можновладців (так, справді гротескових форм набуває війна між двома магнатами, Сердюком і Коноваленком, які «з принципу» змагаються за районну лікарню, наказуючи то ввімкнути, то вимкнути в ній світло). Попри таке карикатурне перебільшення багатьох епізодів і характерів, Люко Дашвар витворює у своєму романі ефект тяглості історії, зокрема імпліцитно розробляє ідею «вічного повернення». Таке сприйняття історії, що зберігає ознаки міфологічної свідомості (вічна повторюваність міфологічного часу), актуалізує мотиви двійництва та реінкарнації. Так, могутній Микишка і невисокий Свиря віддзеркалюються в парах персонажів, які утворюють Гоцик і Макс, а згодом, у трилогії «Биті є», – Гоцик та Ілія. Посіпака Володимира Сердюка, Рома Шиллер, нагадує козакам недруга, з яким вони розправилися у своєму земному житті. Нарешті, сам Володимир Сердюк продовжує тему «правнуків поганих», яку найгостріше в українській літературі порушив Тарас Шевченко. (Варто зауважити, що мотив повернення «з того світу» національного героя і його зустріч із нащадком-зрадником неодноразово розроблявся в українській літературі; яскравий його

приклад знаходимо в романі у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» – поетеса вдається до стилізації «Пісні про Байду», в якій воскреслого козацького ватажка катують вже не турки, а його онук, Байда-Вишневецький.) Такий принцип «взаємовідображених часових дзеркал» [128, с. 121] помічений Т. Гундоровою в художній структурі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Незважаючи на докорінну відмінність художніх завдань, які ставлять перед собою Люко Дашвар і О. Забужко, різний рівень світоглядних узагальнень, до яких приходять авторки, і принципів моделювання художньої дійсності, такі «часові повтори» імпліцитно сигналізують про незасвоєні й непропрацьовані уроки історії. Повернення минулого О. Забужко втілює в образах плівок, що до часу залишаються в анналах історичної пам'яті, та «секретів», які зберігає в собі земля, уподібнена до вагітної жінки. Люко Дашвар розробляє фантастичний сюжет про повернення з небуття двох українських лицарів, які шукають чисті душі. В обох творах постаті з минулого – козаки в Люко Дашвар, воїни УПА в О. Забужко – формують певний образ належного, еталон поведінки й життєвої позиції, який може бути сприйнятий сучасниками, що мають незаплямовану совість. В О. Забужко Дарина і Адріян постають не тільки «медіумами», які бачать уві сні трагічні події минулого, а й спадкоємцями, здатними розповісти історію героїв світові й продовжити їх благородну справу. У Люко Дашвар спадкоємцями козаків стають Гоцик і Макар. Благородний і сміливий Гоцик так резюмує безкомпромісну життєву філософію козаків: «Як же я їм заздрю [...] Пацани прожили класне життя. І через триста сорок років є що згадати» [143, с. 234]. Гоцик, який чи не найбільше з-поміж персонажів Люко Дашвар відповідає критеріям гегемонної маскулінності, становить людський тип, вільний від комплексу меншовартості, спричиненого майновим розшаруванням та наслідками колоніальної травми. Кмітливий, фізично сильний і справедливий, він абсолютно вільно почувається і на київських теренах, і в далеких країнах, куди доля заносить його у третій частині трилогії «Биті є». Характеру життєвої максими набуває його самохарактеристика: «Тому що я хазяїн. Хазяїн становища». Зневага до

«жирних» та «метросексуалів» зумовлена не стільки самоусвідомленням причетності до кола «справжніх чоловіків» (дужих, сміливих, впевнених у собі), скільки розумінням ницості й облудності більшості «господарів життя». До такої життєвої позиції приходять зрештою і Макс, випробувавши на собі долю посіпаки можновладців. Простежуючи чоловіче становлення Макара і Гоцика в трилогії «Биті є», Люко Дашвар зрештою приводить своїх героїв до звитяжної смерті на Майдані («Покров»). Таким чином, юнаки, подолавши власні амбіції, здобуваються на подвиг в ім'я справи, яка важить більше, ніж їх особисті інтереси, а отже, сприймаються в контексті творчості Люко Дашвар як втілення чоловічого начала, уособленого постаттю козака. Водночас образи Макара та Гоцика становлять самобутні художні моделі, що пропонують певну альтернативу суб'єкту, враженому колоніальною травмою. Особистісним стрижнем кожного з них стає здорова й цілеспрямована чоловічість, позбавлена сумнівів і вагань стосовно власного права на самоствердження у світі, успіх і добробут. Гоцик, який вирушає в далеку подорож, не маючи грошей, а повертається забезпеченим, всюди почуватися «громадянином світу», зустрічає на своєму шляху людей, які роблять його мудрішим і чуйнішим. У такий спосіб юнак стверджує непроминальне значення людського, вільного від суспільних, національних, майнових упереджень та умовностей. Водночас він виявляє внутрішню свободу, здатність протистояти спокусам багатства й ситого життя на чужині. Своїм поверненням на батьківщину хлопець засвідчує власну сформовану чоловічість, готовність активно перетворювати світ і брати на себе відповідальність за щастя інших.

У згаданому романі М. Гримич «Ти чуєш, Марго?» саме образ козака як тип нормативної національної маскулінності обирається для утвердження «м'яких» цінностей: «Увійшов Андибер у шароварах, оголений по пояс. Він тримав на руках немовля» [120, с. 109]. В образі цього персонажа також акцентовано риси характерника. В одному з епізодів він уподібнюється до козака Мамає. Водночас в Андибері увиразнено батьківські якості; особливу ніжність у нього викликає вигляд вагітної Марго. Образи центральних

персонажів – чоловічого і жіночого – моделюються за принципом контрасту; їх зовнішність несе виразні риси статевої приналежності (фізична сила і жилавість Андибера – повнота й жіночність Марго). Єднальною ланкою між ними постає дитина – втілення нового життя; при цьому піклування про неї потрактоване не як виключно жіноча прерогатива, а і як ознака мужності й відповідальності. У цьому випадку мотив чоловічої ініціації, дієвий у згаданих творах В. Шкляра і Є. Положія, не тільки послаблюється, а й здобуває виразно негативне забарвлення як такий, що суперечить природному розвитку, основаному на любові: «Вони забирають наших хлопчиків, примушують їх проходити вигадані ними самими ініціації, після яких наші хлопчики стають чужими, перетворюються на таких само слабких, беззахисних перед природним, справжнім, вічним» [120, с. 34]. Загальнолюдське значення батьківської любові й піклування найповніше втілюється в «дзеркальних» епізодах, пов'язаних з сюжетними лініями Марго і Андибера: інфантильна дружина, яка кидає сина-інваліда під час нападу, залишивши з ним чоловіка; безвідповідальний чоловік, що залишає Марго саму з хворою дитиною.

Подібне переосмислення типу гегемонної маскулінності зустрічаємо в романі М. Гримич «Падре Балтазар на прізвисько Тойво». Авторка звертається до екзотичної тематики, витворюючи своєрідний «гібридний» жанр пригодницького, культурологічного роману і вестерну. В центрі твору – ще один популярний різновид нормативної маскулінності, який набув статусу культурної цитати, – образ ковбоя. Українець з походження, авантюрист Никитка прибуває до бразильської колонії українських переселенців «Нова Австрія», де видає себе за падре на ім'я Балтазар, спершу планує втекти з видуреними у мешканців грошима, але потім приймає на себе обов'язки душпастиря і назавжди оселяється в колонії. Образ головного героя набуває психологічної глибини завдяки введенню мотиву двійництва. Антиподом авантюриста-ковбоя в першій частині твору є вишуканий і освічений кронпринц Рудольф. Прикметно, що надалі цей персонаж переходить у розряд епізодичних, натомість мотив двійництва реалізується вже в самому образі

Никитки-Балтазара (епізод перевдягання, коли Балтазар відвідує будівництво в одязі «поганого хлопця»). У цьому випадку М. Гримич обігрує традиційне для західноєвропейської культури протиставлення воїна і духівника. І перший, і другий постають носіями маскулінного начала, оскільки і військовий, і духовний подвиг вимагають перемоги – над ворогом чи над власною плоттю [221, с. 7]. Ці типи маскулінності поєднуються в образі місіонера: «Владика на те відповів йому, що всі отці-місіонери мають специфічні стосунки з Богом. Це не ті клявзурні монахи, що проводять життя тільки за молитвою. Місіонерам завжди доводилося робити багато чорної, грубої, чоловічої роботи, від чого вони зовні виглядали далеко не ангелами. [...] Коли святі отці і брати знімали з себе рясни в лазні, можна було побачити бруталних чоловіків з міцними м'язами, густо вкритими «шерстю», з численними шрамами на плечах, ногах, спині. І їм видавалося, що саме такі отці і брати наймиліші Богу» [119, с. 156–157].

Отже, художня розробка національних типів гегемонної маскулінності зумовлена необхідністю подолання постколоніальної травми та реабілітації питомих ідеалів чоловічості. Ці ідеали закономірно пов'язані з історичними ретроспекціями і найчастіше втілюються в образі воїна (козака, вояка УПА), позначеному романтичними рисами. Цей тип героя, що, як правило, корелює з жанром пригодницького (історичного, авантюрного) роману, протистоїть герою-маргіналу, асоційованому зі зразками «елітарної», інтелектуальної літератури. Водночас утвердження панівної маскулінності в сучасній українській романістиці ґрунтується не тільки на фізичній силі, витривалості, мужності, а й на здатності до духовних осяянь, любові й турботи. Ці інтенції однаково яскраво проявляються як у жіночому, так і в чоловічому письмі, утверджуючи цінність загальнолюдських моральних чеснот.

4.3.2. Альтернативні типи маскулінності

Повертаючись до критеріїв нормативної маскулінності, сформульованих Р. Бренноном, слід зауважити, що уявлення про «справжнього чоловіка», яке

демонструє культурно-історичну зумовленість, не обмежується цими рисами. Типи маскулінності, які виходять за межі окреслених Бренноном принципів, кваліфікуються І. Коном як альтернативні. До них науковець зараховує зокрема, логоцентричну маскулінність духівництва, що протистоїть фалоцентричній маскулінності лицарства в середньовічній християнській культурі; маскулінність ремісника, яка утверджується з розвитком міської культури й полягає в майстерності, здатності до перетворення матеріального світу; єврейську маскулінність, зразком якої вважався не воїн, а вчений-талмудист, здатний знайти вихід з небезпечної ситуації й урятувати таким чином власну сім'ю і спільноту [221, с. 7–8]. Культивация інших, поряд із гегемонною, типів маскулінності в сучасній культурній продукції відповідає потужним суспільним тенденціям. Юрій Зубцов окреслює їх за аналогією до принципів, сформульованих Бренноном, напівжартівливою формулою «Без бабуїнства»: у сучасному світі чоловік не повинен доводити власну мужність за допомогою грубої сили – її місце заступають інтелект і здатність приймати серйозні рішення [190, с. 18].

Своєрідне протиставлення лицарського і духовного типів маскулінності, акцентоване І. Коном, можна знайти і в українській традиції: перший репрезентований передусім образом козака, другий – типом мислителя-самітника, найпоширенішим інваріантом якого є «мандрівний дяк», філософ, традиційно асоційований з постаттю Григорія Сковороди [58, с. 11]. Як було показано вище, перший із названих маскулінних типів активно переосмислюється у сучасній літературі, стаючи основою для творення образу чоловіка-воїна, байдуже, йдеться про реальні історичні постаті чи національний інваріант «супершпигуна». Другий, на нашу думку, багато в чому вплинув на формування в сучасному письменстві галереї персонажів-аутсайдерів, яка заповнює сторінки великої прози починаючи з 1990-х років. Відома сентенція Григорія Сковороди «Світ ловив мене, та не спіймав» реалізується у світоглядній настанові багатьох із них. Раніше вже згадувався роман В. Шкляра «Ключ», герой якого, інтелектуал-самітник, свідомо

відсторонюється від орієнтованого на успіх суспільства: він не спокушається кар'єрним просуванням, не має постійного житла, відчувається своїм серед представників соціального маргінесу. Подібний емоційно-інтелектуальний заряд несуть образи студентів-безхатченків, а також – концепція життя як шляху (в постмодерністській інтерпретації – позбавленого сенсу), що постають уже на початку двотисячних у творчості Сергія Жадана, передусім романі «Депеш Мод». Константи шляху й філософа-аутсайдера відіграють помітну роль у художній структурі трилогії Люко Дашвар «Биті є»: кожен із трьох друзів обирає власний спосіб особистісного становлення, реалізація якого залежить від того, наскільки юнак осягнув сентенцію «Просто треба йти». Попри відмінність художніх завдань, які ставлять перед собою автори названих творів, жанрову й змістову специфіку романів, рівень оприявлення в них інтелектуальних та естетичних здобутків поточного та попередніх літературних періодів, усі вони виявляють життєздатність архетипних образів ментальної свідомості.

Образ мислителя-відлюдника, співвідносний з розглянутими вище типами альтернативної маскулінності, постає в романі Любка Дереша «Намір!». Петро П'яточкін, головний герой твору, переживає трансцендентний досвід і відтоді прагне вийти за межі матриці, якою став для нього реальний світ. При цьому, як і у згаданих вище творах, у «Намірі!» акцентовано, хай і не всюди явно, міфологему дороги як духовного становлення. Автор послідовно відстежує етапи шляху до істинного прозріння, який долає герой. Принагідно варто зауважити ту особливу роль, яку відіграють у моделюванні образу Петра П'яточкіна постать діда і стосунки з жінками (матір'ю, сестрою, бабою, коханою). Якщо особа померлого діда сакралізується (він відіграє роль потойбічного наставника для онука), то жінки кваліфікуються як істоти підкреслено «земні», прив'язані до побуту та мирських вигод. Образ коханої Петра, талановитої й успішної художниці, є своєрідною метафорою земних спокус, слави й матеріального добробуту, від яких герой відмовляється в ім'я покликання.

Повертаючись до типів маскулінності, що беруть свій початок у європейській традиції від доби Середньовіччя, варто зупинитися на третьому з них, виділеному І. Коном, – типі майстра, ремісника. За означеним типом закріплене уявлення про чоловіче начало як організуючу силу, що перетворює зовнішній світ, надає йому форми, керується раціональними принципами й орієнтоване на певний результат.

Тип майстра, будівничого, чоловіка-творця репрезентований багатьма творами сучасної української романістики, зокрема такими, як «Місто з химерами» Олеся Ільченка, «Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Графиня» Володимира Лиса. У цих романах чоловік представляє діяльне начало, скероване на активне перетворення простору, втілення задумів, творення нових форм згідно з власними раціональними чи ірраціональними інтенціями. У «Місті з химерами» актуалізована така риса специфічно чоловічої реалізації у світі, як суперництво, що трактується, однак, у глобальному філософському ключі: Городецький вступає у протистояння з інфернальними силами, реалізуючи не стільки суто чоловічий вольовий потенціал, скільки можливості людини-творця, здатної кинути виклик злу. Архітектор, пристрасний мисливець, мандрівник та інтелектуал, прагне спершу будь-якою ціною втілити свій творчий геній, а згодом не відступає, навіть усвідомивши, хто його суперник. В образі будівничого знаходить втілення одвічна проблема людської роздвоєності між добром і злом, а також – фатальної неспроможності відрізнити перше від другого. З твором Олеся Ільченка сюжетно й тематично споріднений роман В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». Його головний герой, Валерій Колядевич, також архітектор, допомагає таємничій жінці розгадати кросворд, кожна літера якого позначає певного видатного мешканця Києва і його унікальну історію. Автор вдається до своєрідної наративної стратегії «оповіді в оповіді»: скульптури на київських будинках, що оживають уночі, розповідають історію кохання Валерія Колядевича, який, у свою чергу, розповідає історії видатних містян. Саме архітекторові як людині, наділеній

здатністю організувати міський простір, надано функцію його словесного впорядкування, творення історії міста, в якому він живе. Варто зауважити, що саме розуміння історії має в цьому випадку виразно постмодерністський характер: великий історичний наратив розпадається на низку малих наративів, що репрезентують долі окремих людей, і парадоксальним чином саме ці розрізнені, на перший погляд, оповіді, відновлюють цілісність великої історії містичного міста. Отже, маскуліність трактується в названих творах як влада над простором, володіння його таємницями, здатність упорядковувати матеріальний світ або ж вибудовувати логічні структури, що ведуть до вирішення певного інтелектуального завдання.

Влада над матеріалом, трактована як здатність одухотворити мертву матерію, підкреслена в Петрові, одному з головних чоловічих персонажів роману С. Андрухович «Фелікс Австрія». Промовистим є ім'я героя, що в перекладі означає «камінь» і постає метафорою його діяльності: оповідачка, служниця Стефа, зауважує, що, захопившись роботою й укритий пилом, Петро сам стає схожий на статую. Петрове сприйняття представниць протилежної статі опосередковане його творчою уявою. Так, під час сніданку Стефа розмірковує, кого він бачить, дивлячись на дружину, – сфінкса, русалку чи іншу фантастичну істоту. Мотив дивовижного оживлення статуї, відомий, очевидно, чи не з часів античності, простежується в епізоді першої появи Фелікса, хлопчика, який утік від фокусника-шахрая. Поява дитини в капличці, де Петро виготовляє фігури херувимів, сприймається містянами як диво.

Варто зауважити, що фундаментальне для людського світосприйняття протиставлення чоловічого і жіночого начал у названих творах художньо репрезентує кризову ситуацію, спричинену порушенням певного гендерного паритету, не артикульованих безпосередньо умов «належної» гармонії. Так, архітектор Городецький, головний герой «Міста з химерами» О. Ільченка, керуючись професійними амбіціями й надто покладаючись на раціональні способи взаємодії зі світом, мимоволі перетворюється на знаряддя в руках темних сил, переживає відчуження з дружиною, втрачає родину. Промовистим

є сновидний образ змія, що розділяє подружжя, становлячи водночас виразну алюзію на біблійну легенду про гріхопадіння Адама і Єви. У романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» підкреслено інфантильність і безпорадність одружених жінок: Аделя й Іванка представляють іронічно занижений варіант сакральної для української літератури (в тому числі й сучасної) постаті жінки-матері, хранительки роду й сімейного вогнища. Певна спільність художньої структури романів О. Ільченка і С. Андрухович простежується і в тій специфічній ролі, яку відграє в них константа дому: дім, збудований чоловіком, не тільки десакралізується, демонізується, а й постає як виключно «чоловічий» простір – жінки не почувуються в ньому господарями (моторошні сні дружини Городецького; мортальні асоціації, що їх викликають оздоби Петрового будинку в його мешканок).

У романі В. Лиса «Графиня» означена проблема порушення гендерного паритету втілюється в ситуації суперництва двох митців – провінційного художника і його учениці Люби Смажук. Якщо герой становить тип митця-відлюдника, не певного ані свого таланту, ані творчих перспектив, то героїня є втіленням агресивного кар'єризму, замішаного на гордині. Демонізація жіночого начала в романі цілком може бути потрактована в дусі неодноразово описаного дослідниками страху чоловіка перед ірраціональною складовою власної особистості, що її кваліфікують як «жіночу». Так, на думку А. Маслоу, «чоловіки боялися жінок і домагалися панування над ними переважно з тих самих (неусвідомлених) причин, з яких вони боялися своїх первинних процесів. Представники психодинамічного напрямку схильні думати, що багато чого у стосунках чоловіків і жінок визначається тим, що жінки нагадують чоловікам їх власне несвідоме, власну жіночність, м'якість, ніжність тощо» [277, с. 92]. Водночас така репрезентація жіночого є й закономірною реакцією на докорінний перегляд гендерних стереотипів (агресивність і раціоналізм чоловіка – пасивність і чуттєвість жінки) в сучасному суспільстві. Автор протиставляє не стільки гендерну ментальність своїх героїв, скільки їх життєву і творчу філософію: талановитий провінційний митець видається слабкодушним

тільки в зіставленні з жорстокістю й сліпою амбітністю Люби, в яку закоханий; поза цим він здатен на творчі осяння й вольові вчинки. Порушення рівноваги у взаєминах чоловіка і жінки увиразнюється завдяки константі безумства, що найповніше втілюється в постаті героїні, яка божеволіє на ґрунті нав'язливої ідеї повторити життєвий шлях свого кумира, графині Венцеслави. Протиставлення чоловічого і жіночого як раціонального – стихійного є наскрізним і для роману В. Даниленка «Кохання в стилі бароко»: таємнича пані, в яку закохується герой-архітектор, виявляє непостійність, облудність, імпульсивність, провокує чоловіка на нелогічні вчинки й участь у небезпечних пригодах. Юнгіанка М.-Л. фон Франц вважає літературні жіночі образи такого типу проявами «негативної аніми», яка «залучає чоловіків до деструктивної інтелектуальної гри. [...] У результаті хиторощів аніми діалог з нею має неврастенічний псевдоінтелектуальний характер і лише відриває чоловіків від реального життя з його проблемами» [382, с. 179]. Втручання фатальної жінки не тільки руйнує організований простір героя, а й сприяє увиразненню його маскулінних рис – логічності, волі, інтелектуалізму.

Сучасна українська романістика чутливо реагує на ті соціокультурні зміни, які формують нові типи маскулінності або ж зумовлюють досить високу варіативність моделей чоловічої поведінки, вироблених попередніми епохами. У цьому відношенні заслуговує на увагу роман М. Гримич «Егоїст». Його герой Григорій Липинський – нащадок давнього аристократичного роду, народний депутат, несхожий на своїх колег, «юрист у білих рукавичках», український денді. С. Філоненко слушно кваліфікує цього персонажа як чоловічий тип метросексуала [379, с. 298]. Термін «метросексуал», що походить від сполучення двох англійських слів – «столичний» (metropolitan) і «статевий, сексуальний» (sexual), позначає молодого чоловіка з високим рівнем прибутків, який мешкає недалеко від центру мегаполіса, надає особливу увагу власній зовнішності й естетичній стороні життя [94, с. 55]. Предтечами цього соціального типу, очевидно, слід вважати денді ХІХ ст., серед найвідоміших представників яких варто назвати Дж. Байрона, прем'єра Великої Британії

Дізраелі, О. Вайлда, однак сучасний метросексуал сформувався не в останню чергу завдяки зростанню жіночої емансипованості, підвищеним вимогам, що їх жінки почали висувати до зовнішності й соціального статусу чоловіка [94, с. 57–59].

Проте М. Гримич ставить перед собою складніше завдання, ніж художнє дослідження психології метросексуала. Її герой є представником політичної еліти, а, як відзначає С. Філоненко, «тип “чоловіка влади”» може стати приводом до суспільно-політичних та історико-філософських рефлексій про долю країни, місію її еліти, поширення соціальних пороків тощо (однак розростання таких мотивів виводить твір за рамки масового письменства й любовного жанру)» [379, с. 283]. Це твердження є цілком справедливим стосовно роману «Егоїст»: Георгій Липинський, нащадок давнього шляхетського роду, особливо гостро відчуває небезпечні суспільні тенденції, а вмонтований у художню структуру твору «Діаріуш Величка» репрезентує нетривіальний погляд на історію України, втрати і прорахунки найвидатніших лідерів минулого, хибні уявлення, що набули статусу національних міфів.

Постать Георгія Липинського багато в чому є утопічною (сам герой неодноразово підкреслює, що він чужий серед політичної еліти, яка аж ніяк не відповідає цьому визначенню). М. Гримич досліджує людський тип, маргінальний стосовно і загального соціологічного портрету українця, і стосовно оточення, в якому живе й працює її герой: політик і адвокат Георгій Липинський є аристократом як духу, так і крові, людиною, що зберегла уявлення про честь, незважаючи на перебування в епіцентрі політичних ігор, і водночас – холодним естетом, який легко розлучається з жінками, не має довготривалих стосунків і не бажає ні з ким надовго пов'язувати своє життя. Герой сам протиставляє себе і «народові», з яким не має жодного зв'язку, і політичній еліті, більшість якої є спритними вихідцями з села. Відповідно, в художній структурі твору актуалізуються константи «самотність», «приналежність» (до певної людської спільноти), «кров» («порода», спадковість), «свої і чужі». Георгій констатує свою маргінальність,

непричетність до жодної соціальної групи: «Хоча формально я належу до партії, до фракції, але фактично не можу привчити себе до стадності. Це суперечить моїй природі. Тож на верхівці ієрархії ніколи не зможу опинитися. Та й не треба. Хіба в цьому щастя? Звичайно, не в цьому. А в чому ж тоді?» [116, с. 19]. Поруч із цими самохарактеристиками й саморефлексіями образ Липинського моделюється завдяки ретельній деталізації (докладний опис гардеробної, що займає окрему кімнату у квартирі; вбрання та звички Георгія; зображення сокола-сапсана, якого чоловік вважає своїм тотемом). Герой постає втіленням колективних очікувань суспільства, яке прагне освічених, шляхетних і глибоко порядних лідерів. Цю тенденцію аналізує російська дослідниця Ольга Бугославська, відзначаючи, що міф про олігарха в системі сучасної соціальної міфології «... має пряме відношення до проблеми визнання нашим суспільством нової еліти» [80, с. 187]. Письменники поєднують «американську мрію з традиційним російським інтелігентом» [80, с. 187].

Увага до буденного життя героя найповніше може бути описана як поетика «повсякденного». Такий підхід зумовлює й характер художньої обсервації суспільства, певні механізми якого виявляються однаково дієвими і на макро- (парламент, політичні організації), і на мікрорівні (сім'я, дружні стосунки). Промовистим є епізод, під час якого Ромко і Георгій згадують свої дитячі ігри. У ході розмови, в якій бере також участь колега Георгія Денис, чоловіки доходять висновку, що дворові компанії підлітків мають ту саму ієрархію й закони співіснування, що й парламентські фракції: «– Стоп-стоп! – перепинив його Денис, – це мені щось нагадує! А які правила існували у ваших цих, як його... зграях? Не переманювали до себе з інших фрак..., тобто шайок?

– Було й таке. Повний бандитський набір. Як і у вас. [...]

Денис замислився:

– Цікаво. І справді: яке по суті примітивне наше життя! Та сама модель існує на всіх рівнях суспільної піраміди – від дворової зграї до політичної» [116, с. 62].

В образній структурі твору опозицію «денді», «аристократу» становить «раб», «холуй», «селяк» (ці визначення, які далеко не всюди є синонімами, вживаються у невласне прямій мові Георгія на позначення підприємливої, безпринципної, малоосвіченої людини, що рветься до вершин влади). Концепт рабства пронизує й буденне життя, з проявами якого доводиться стикатися Георгію: «Машинне стадо. Перша передача – нейтральна – гальмо. Перша – нейтральна – гальмо. Рух для рабів, які безпечно почувають себе лише у стаді» [116, с. 7].

Якщо в романі М. Гримич образ метросексуала-аристократа близький до соціальної утопії, колективної мрії про інтелігентного і благородного лідера, то в романі «РАЙ.центр» і трилогії «Биті є» Люко Дашвар він набуває виразно карикатурних рис. Принципово інші акценти з'являються і в опозиції «місто – село», «еліта – народ». Так, кмітливі, цілеспрямовані й щирі студенти-провінціали Макар і Гоцик («РАЙ.центр») «дуже поважали кросівки «Nike» і команданте Гевару, ненавиділи метросексуалів, а не вбивали їх тільки тому, що купили одну на двох туалетну воду «СНІС for men» від Кароліни Геррера [143, с. 17]. Тип метросексуала у творах Люко Дашвар представляє Макс – син впливового батька, який навчався в Лондоні, має велику квартиру й розкішну машину, проте мріє почати самостійне життя і власний бізнес. Друга частина трилогії «Биті є» розповідає історію становлення, точніше, моральної деградації Макса, у якому врешті перемагають егоїзм і зверхність: розшифровуючи своє прізвище «Сердюк» як англійське «сер герцог», хлопець протиставляє власний аристократизм нищості інших людей, а будь-які їх волевиявлення вважає доказом підлості й низького походження. Представники столичної еліти зазвичай постають у творах Люко Дашвар в загострено-гротескних або відверто негативних виявах. Натомість мешканці райцентрів, амбітні провінціали, які завойовують столицю власною працею, мудрі селяни втілюють майбутнє народу, творчий потенціал, який забезпечить країні розвиток і процвітання. Тема політикуму, що є елітою тільки номінально, виразно репрезентована і в цієї авторки. Заслуговує на увагу епізод з роману

«РАЙ.центр», який перегукується з міркуваннями Липинського («Егоїст») про рабське становище водіїв у столичних «корках». Володимир Сердюк потрапляє в затор через те, що трасу, якою має проїхати хтось із можновладців, перекрили, і чи не вперше усвідомлює ризик повернення в «народні маси». З романом «Егоїст» перегукується і юнацька передісторія можновладця Сердюка і бізнесмена Купи: якщо М. Гримич проводить паралель між устроєм хлоп'ячих зграй і політичних фракцій, то Люко Дашвар простежує поступове дорослішання «ігор» своїх персонажів – від вуличних бійок і відвідування секції боксу до злочинних обробок. Що стосується молодих героїв Люко Дашвар, то авторка з безкомпромісністю народницького світогляду розводить їх по різні боки «барикад»: Макар і Гоцик, які витримують спокусу багатством, приходять до усвідомлення того, що справжні людські чесноти слід шукати тільки в середовищі простих людей; Макс натомість остаточно перетворюється на жорстокого й безвідповідального «мажора», в якого тільки мати може викликати залишки співчуття. При цьому зовнішній матеріальний успіх, досягнутий шляхом злочинів, у художній концепції світу, змодельованій авторкою, тотожний «смерті душі». Соня, дівчина з потойбіччя, так описує життя багатія Коноваленка, винуватця своєї смерті: «Погано живе. Мучиться. На людях злість зриває, а спасіння нема» [143, с. 265].

Альтернативні типи маскулінності української романістики початку ХХІ ст. відображують фундаментальні зрушення в розумінні соціокультурної сутності чоловічого в сучасному світі й водночас мають характер культурологічної рефлексії, виявляючи прагнення осмислити ці зміни й дати імовірні прогнози подальшого розвитку гендерних стосунків.

4.3.3. «Лузерство». «Чоловік у стані кризи»

Панорама типів маскулінності, представлених у сучасній українській літературі, була б неповною без аналізу такого явища, широко відбитого передусім молодіжною прозою, як «лузерство». Герою-«лузеру» приділяє особливу увагу у своїх дослідженнях Т. Гундорова, причому науковець прагне

досить чітко окреслити межі цього поняття: він, безумовно, споріднений з персонажами С. Жадана, проте останніх ще не можна зарахувати до «лузерів». Герой Жадана – швидше «перманентний мігрант, аутсайдер» [128, с. 195]. «Лузерство» ж натомість є цілковито усвідомленим станом. Герой-«лузер» виробляє нову ідентичність, яка опирається, з одного боку, атавізмам тоталітарної системи, з іншого – глобалізаційним тенденціям, що несуть у собі загрозу знеособлення, зводячи безпосередність людського досвіду до реклами й нав'язаних мас-медіа поглядів на світ. «Лузер протистоїть різним соціальним і консюмерним ролям – юзера (комп'ютерного знавця), яккі (молодого успішного бізнесмена), богеми (модного артистично-бізнесового тусовщика), мачо (маскулінного сексуального супермена)» [128, с. 190].

Як уже було зазначено, «лузерство» співвідносне передусім з молодіжною літературою. Т. Гундорова називає серед найяскравіших репрезентантів цього явища Любка Дереша («Культ»), Ірену Карпу («50 хвилин трави»), Сашка Ушкалова («БЖД»), Михайла Бриниха («Електронний пластилін»). Проте, говорячи про саме поняття молодіжної прози, науковець робить певні застереження: до неї зараховують твори, написані не тільки молодими авторами, однак правомірність такого терміну зумовлена низкою жанрових чинників: адресація молодіжній аудиторії; впізнаваність елементів субкультур, добре знайомих молодому читачеві; нарешті, автобіографізм у моделюванні постатей персонажів, риси, близькі молодому сучасникові [128, с. 153]. Герой, травмований спадщиною тоталітаризму, глибоко розчарований у суспільних трансформаціях останніх десятиліть, відчужений від сім'ї, такий, що переживає дезінтеграцію власної ідентичності, з'являється і у творчості авторів, які дебютували значно раніше («бездомні» персонажі С. Жадана; героїня «Польових досліджень» О. Забужко), і у великій прозі покоління шістдесятників («Записки українського самашедшого» Ліни Костенко). Однак самотнім творчим явищем «лузерство» стає саме в романістиці «двохтисячників». Не в останню чергу про нього як про окремий феномен дозволяє говорити самоусвідомлення героїв у якості представників певної

«проміжної ідентичності» (Т. Гундорова), що формується за рахунок «відштовхування і від тоталітарних, і від глобалізаційних моделей свідомості» [128, с. 190]. Моделювання ідентичності шляхом заперечення є одним з проявів ресентименту як провідної особливості посттоталітарної свідомості. Синдром «безбатченства», від якого потерпають герої С. Жадана, О. Забужко та ін., в українській літературі чи не найперше окреслений Тарасом Шевченком. Натомість постать матері (що, як правило, постає покривдженою), в художньому світі великого поета сакралізується. Однак, починаючи з доби модернізму, в українській літературі все виразніше звучать зовсім інші інтенції, суть яких в найширшому розумінні може бути зведена до десакралізації материнської постаті (на цьому неодноразово наголошують у своїх працях В. Агеєва, О. Забужко, Т. Гундорова та ін.). Таким чином, герой-«лузер», попередники якого вже давно живуть у світі «без батька», тобто в реальності, позбавлений чільного центруючого авторитету, опиняється в ситуації, коли й материнське начало більше не викликає довіри. Т. Гундорова слушно наголошує на символічній тотожності образу матері й власне дійсності, яка на підсвідомому рівні втілюється в образі «захисного» материнського тіла [128, с. 196]. Оскільки дійсність не відповідає очікуванням індивіда, внутрішній протест спрямовується не тільки на неї, а й на матір як символічний відповідник цієї дійсності, що мав би забезпечити щасливе й повноцінне життя дитини. З почуттям ресентименту логічно пов'язана інфантильність «лузера» та його дитячий нарцисизм, який лежить в основі протиставлення себе «чужим» і почуття приязні та спорідненості, спрямованого на «своїх», тобто подібних до себе.

Поняття «лузер» не має чіткого гендерного маркування й загалом передбачає плинність, множинність репрезентацій, однак ми говоримо про нього в контексті типів маскулінності, оскільки саме цей контекст дозволяє повніше представити ті альтернативні тенденції, які привносить в українську літературу художня рецепція подій Революції гідності та війни на Донбасі.

Тип «чоловіка в кризі» суттєво різниться від інших типів героя, що репрезентують екзистенційно не вкоріненого суб'єкта, змушеного віднаходити чи й моделювати власну ідентичність: мігранта-аутсайдера («Депеш Мод» С. Жадана), «лузера» («Культ» Любка Дереша, «БЖД» Сашка Ушкалова), добре описаних Т. Гундоровою, та чоловіка-чужинця («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша, «Газелі бідного Ремзі» В. Даниленка).

Чітку грань між тим, що можна назвати темою «чоловіка в кризі» [82, с. 52], і власне явищем «лузерства» проводить Т. Гундорова, порівнюючи загальний настрій «Записок українського самашедшого» Л. Костенко і роману Сашка Ушкалова «БЖД». Обидва твори розглядаються дослідницею в контексті розчарувань наслідками Помаранчевої революції (перший виданий 2009 року, другий ще раніше – 2007), однак саме це розчарування має у шістдесятниці й молодого автора принципово різне смислове й емоційне навантаження. Незважаючи на те, що поетеса застосовує у своєму романі чоловічу нарацію, її позиція є суто материнською. Л. Костенко виконує обов'язок митця зафіксувати, творчо переосмислити й представити читачеві з документальною скрупульозністю події кількох доленосних для України років, обираючи для цього форму «записок» – щоденникових нотаток сучасника. Події Помаранчевої революції стають найвищою гармонізуючою нотою в какофонії похмурих вражень, якими пронизаний твір. Революція єднає покоління, змушує повернутися додому «блудних синів», зрештою, реанімує травмовану маскулінність наратора. І вибір наративної стратегії, і провідні теми твору, увиразнені наскрізними образами й мотивами (божевілля, зникомий світ села, відтяті голови), і державотворчий пафос роману досить прямолінійно розкривають авторські інтенції. У такий спосіб Л. Костенко «реалізує свої охоронницькі функції матері – як матері своїх дітей, матері нації, яку вона охороняє, і матері-автора самого твору» [128, с. 203]. Обсервуючи події Помаранчевої революції з певної часової відстані, авторка вкладає у уста свого героя репліки, що відображують двоїсті настрої інтелігенції: з одного боку, наратор висловлює сумніви в послідовності лідерів Майдану, з іншого –

констатує істинність патріотичного піднесення, яку засвідчили буремні події. Домінантним настроєм роману є тривога; провідною художньою настановою – кліповий принцип зміни фрагментів дійсності, дискретність і розірваність картини світу. Твір пронизаний апокаліптичними настроями, і це цілком відповідає авторському сприйняттю краху Помаранчевої революції – він тотожний краху ідеалів шістдесятництва [128, с. 203]. Найповніше ці настрої відображені в постаті батька героя-оповідача – представника покоління шістдесятників, талановитого перекладача, який уособлює світ старої української інтелігенції, що відходить. Тема розриву поколінь уводиться постаттю «тинейджера» – прийомного сина старого, який живе у власній віртуальній реальності, віддалений від батьків і проблем своєї країни. Популярна тема віртуалізації дійсності, що також у багатьох випадках стає закономірним наслідком ресентименту, особливо яскраво втілюється в епізоді створення «тинейджером» своєї землі в кібер-просторі. Її «реальним» відповідником, а по суті, такою ж віртуальною землею, стає в романі образ чужини, що уводиться повідомленнями друга головного героя, який виїхав за кордон, покинувши на батьківщині стару матір. Краєвиди чужих прекрасних країв, описувані в цих повідомленнях, різко контрастують з похмурою дійсністю політикуму, що її фіксує у своєму щоденнику наратор, болючими картинками життя занедбаних сіл, макабричними візіями, які викликають щоденні трагічні новини. Авторка фіксує й мовні кордони, що відділяють людину від людини в сучасній Україні – російськомовний товариш головного героя, стосунки з яким ніколи не були гармонійними, остаточно віддаляється від нього в міру загострення політичної ситуації. Таким чином, система персонажів роману Л. Костенко досить повно відображує комунікативний розрив як один із найпомітніших, за Т. Гундоровою, симптомів постколоніального дискурсу, причому цей розрив відбувається «вже не лише між батьками й дітьми, а й між молодістю і не зовсім молодістю генераціями, навіть усередині самої молодішої генерації» [128, с. 110]. За спостереженнями дослідниці, «лузерство» молодих авторів позбавлене такого глобального

розчарування й катастрофічного світовідчуття. Т. Гундорова відзначає, що, «приймаючи маску лузера, молоді лише відходять убік, поза світ дорослого соціуму, щоб знову повернутися у нього» [128, с. 203].

Якщо чоловік-чужинець посідає позицію, об'єктивно «зовнішню» й відсторонену по відношенню до змодельованого у творі художнього світу, а лузер свідомо протистоїть світоглядним моделям, які пропонує йому суспільство, то «чоловік у кризі» переживає екзистенційну невизначеність, зумовлену особливостями соціуму, парадоксальними ситуаціями, що сприймаються героєм як деформація поведінкових і ціннісних матриць, засвоєних ним у процесі особистісного становлення [61, с. 152]. Чи не найповніше цю особливість «чоловіка в кризі» формулює В. Лис у своєму романі «Камінь посеред саду»: «Не беручи участі в гонках за благами, на які був багатий світ довкола мене, я все ж був продуктом цього світу і свого часу» [240, с. 142].

Тема чоловіка в кризі актуалізується в сучасному письменстві не лише як самовияв постколоніальної свідомості, а і як наслідок багатовікового ототожнення чоловічого із загальнолюдським – традиції, яка була піддана деструкції з розвитком гендерних студій. Утвердження жінки в якості повноцінного суб'єкта суспільної діяльності та культуротворення зумовила погляд на маскуліність як соціокультурний конструкт. Відповідно, визначення меж маскуліного і фемінного в сучасній українській романістиці відбувається іншим шляхом, ніж століття тому. Класична література позиціонувала жінку передусім як зовнішній об'єкт, що зумовлювало актуалізацію модусу жіночої тілесності і, фактично, позбавляло жінок-авторів адекватної художньої мови, яка відображувала б саме фемінний досвід. Сучасне письменство прагне до якомога повнішої репрезентації загальнолюдського досвіду в обох вимірах – фемінному і маскуліному, про що свідчить ряд тенденцій: творення художньої історії певної епохи крізь призму життєвої історії чоловіка чи жінки («Соло для Соломії» і «Століття Якова» В. Лиса); моделювання паралельних наративних «партій», що належать

носіям різної гендерної ментальності («Помилкові переймання...» Л. Денисенко, «Тамдевін» Г. Вдовиченко); розробка образу героя-наратора, який утверджує свою гендерну ідентичність через пізнання партнера, часто – чужинця чи незнайомця («Він – ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько).

Утвердження маскулінної ідентичності «чоловіка в кризі» відбувається через зіставлення її з фемінною гендерною ідентичністю та іншими типами маскулінності, передусім гегемонною.

Сучасна українська література засвідчує численні спроби реабілітації zagrożеної маскулінності, передусім через моделювання образу «сильного героя», співвідносного здебільшого з масовою літературою [379, с. 287]. Утвердження такого типу маскулінності часом відбувається через протиставлення «м'яким» родинним цінностям. Так, у романі Макса Кідрука «Твердиня» виразно помітна антитетичність образів соціально успішного, готового до подорожей та авантур Левка і зразкового сім'янина Джоніка. Однак, поряд із утвердженням гегемонного типу маскулінності, в сучасній романістиці помітна тенденція до деструкції й розвінчання комплексу чоловічих рис, окресленого Р. Бренноном, яку, очевидно, можна пояснити прагненням представити чоловіка й чоловіче в усій повноті й складності. У вже згаданому романі В. Лиса «Камінь посеред саду» антиподом героя-оповідача є вольовий, владний і жорсткий Георгій. Робота в компанії Георгія сприймається наратором як рабство чи, принаймні, знеособлення. Визнаючи чоловічі чесноти «господаря», оповідач водночас зауважує механістичність його існування, зокрема – байдужість і власницьке ставлення до коханої жінки, в якому є «щось нелюдське. Щось страшне і нестерпне» [250, с. 157].

Екзистенційна криза, в якій опиняється герой, увиразнюється завдяки наскрізному мотиву двійництва. Двійниками Андрія постають юнак і успішний чоловік Яромир, які втілюють альтернативні варіанти долі оповідача. Так, після його смерті Яромир приходять до матері, пропонуючи стати її сином, а юнак зауважує, що Андрій так і не зумів роздивитися в Магді справжню жінку. В. Лис витворює ефект взаємозамінюваності своїх персонажів, що найповніше

втілюється у символічному сні, який бачать і загиблій Андрій, і слідчий Василь Верещук: «Хтось стоїть на скелі над морем і кидає вниз каміння. Той, що кидає, наче звільняється від чогось. Може, від себе? Від себе? [...]»

Я намагаюся пригадати, яке ж обличчя у того чоловіка. Міню йому обличчя, наче маски, і розумію: йому підійде будь-яке. [...] Тому, що обличчя в нього немає» [250, с. 164–165]. На амбівалентність образу героя, множинність можливостей, прихованих у його особистості, вказують альтернативні події лінії. Сюжетна канва твору розгалужується, що цілком відповідає тенденціям віртуалізації та інтерактивності, які привносить в художнє мислення постпостмодернізму потужний розвиток інформаційних технологій, логіка комп'ютерних ігор з її ставленням до смерті й життєвого вибору як речей не остаточних, підвладних корекції [275, с. 23]. Водночас роман В. Лиса засвідчує повернення до гуманістичної літературної традиції. Його герой є героєм постпостмодерністським, оскільки особистісна розпорошеність, множинність ідентичностей сприймається ним як проблема й вимагає інтеграції, на відміну від героя постмодерністського, для якого такий стан є простором гри, нескінченними можливостями вільного комбінування.

Герой у стані екзистенційної кризи, репрезентований жіночою прозою, моделюється як особистість, що переживає генераційний розрив («Записки українського самашедшого» Л. Костенко), психологічну ізоляцію від свого оточення в умовах життя на чужині («Він – ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько), невідповідність зовнішнього благополуччя і глибинних душевних потреб («Сарабанда банди Сари» Л. Денисенко). Досить показовим є чоловічий образ зі згаданого роману Ірен Роздобудько – українець, волею випадку занесений на Мальту, де опиняється у принизливій для себе ролі готельної обслуги. Глибока травмованість маскулітності героя пояснюється не тільки втратою соціального статусу й маргінальним становищем на чужині, а й тим, що він змушений виконувати жіночу роботу. Терапевтичний вплив на життя чоловіка справляє заочна закоханість у жінку з України, яка зупиняється в готелі. Саме це почуття вивільняє притлумлену волю героя – він здійснює

ряд вчинків, що допомагають йому утвердити свою чоловічість: гідно відповідає постояльцю, який принизив його; здобувається на відвертість і припиняє стосунки з дівчиною, яку не любить. У багатьох творах сучасної романістики утвердження особистісної «самості» героя відбувається через зустріч із людиною, близькою по духу. Для чоловіка це означає відкриття в собі несподіваних граней, які дозволяють йому жити більш повним життям, подолати власну обмеженість і знайти вихід із кризи.

Варто зауважити, що шляхи цього повернення багато в чому намічаються завдяки жіночому письму, що моделює образ сильного чоловіка як втілення колективних жіночих очікувань. Художні моделі, запропоновані жінками-авторками, витворюють на сучасному етапі певну альтернативу «лузерству» з властивими йому симптомами інфантилізму, нервових і фізичних розладів, розриву комунікації з соціумом. У багатьох випадках такі моделі реабілітованої маскулінності пов'язані з константою війни – гранично загостреної екзистенційної ситуації, яка ставить чоловіка перед вибором і оголює його моральну сутність. При цьому авторками часто свідомо відкидаються або піддаються докорінному переосмисленню такі зовнішні атрибути чоловічої реалізованості, як матеріальні статки, зрілий вік, що нібито передбачає життєвий досвід і мудрість, широкі соціальні зв'язки тощо. Прагнучи сформулювати якомога повнішу відповідь на питання, що значить бути жінкою в сучасному світі й передусім – у суспільно-культурній ситуації сучасної України, письменниці водночас намагаються окреслити саму сутність чоловічого в соціумі, де фінансовий успіх і активна життєва позиція вже давно не вважаються винятковими ознаками маскулінності. У такий спосіб відоме питання Олени Теліги «Якими нас прагнете?» здобуває подвійне гендерне прочитання. Тут, однак, спостерігається особливість гендерних рефлексій, що її раніше вже було окреслено як «невидимість» маскулінного гендеру: багатовікова традиція ототожнення чоловічого із загальнолюдським зумовлює ситуацію, в якій пошук відповіді на питання «Що значить бути чоловіком?» здійснюється передусім жінками-письменницями. В основі цих людинознавчих

пошуків майже завжди лежить більш чи менш усвідомлена настанова на деконструкцію й денатуралізацію чоловіків, на якій наполягає Дж. Херн [423]. Звідси й активне освоєння «чоловічого голосу» в жіночому письмі, репрезентоване творчістю Л. Костенко, О. Забужко, Л. Денисенко, Г. Вдовиченко та ін.

Так, у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» частина оповідних «партій» належить Адріянові – молодому й досить успішному київському антикварові, закоханому в старшу за нього жінку, відому журналістку Дарину Гощинську. Молодість героя акцентована авторкою не випадково – О. Забужко послідовно вказує на те, що чоловічі риси, увиразнені в Адріянові, – відповідальність, гострий розум, моральна сила, готовність захищати близьких людей – аж ніяк не визначаються віком. При цьому чоловічі чесноти Адріяна вповні розкриваються у зв'язку з уже згаданою константою війни. Це і безпосередні події партизанського протистояння владі «советів» на Західній Україні зі снів Адріяна, і наскрізна метафора війни, якою у творі окреслено боротьбу представників інтелектуальної еліти і злочинців-можновладців. Водночас авторка наголошує на тому, що тільки справжнє глибоке почуття дає чоловікові можливість усвідомити свої обов'язки захисника. Адріян згадує охоронця, який після народження доньки так сформулював це усвідомлення: «Якщо прийдуть, стрілятиму».

Надзвичайно виразно явище реабілітації маскулінності репрезентоване у романі Люко Дашвар «Покров», проблематика якого має чимало спільного із «Записками українського самашедшого» Л. Костенко. В основу твору, написаного під впливом подій Революції гідності, покладено ідею відновлення родинних зв'язків, повернення до справжніх людських стосунків, заснованих на почутті любові і взаємоповаги. Роман відображує суспільні тенденції, обумовлені подіями 2013 – 2014 років, сутність яких полягає в актуалізації традиційних гендерних моделей – чоловіка-воїна, покликаного захищати рідну землю і близьких, і жінки-берегині, роль якої – надавати допомогу й підтримку, надихати й забезпечувати надійний тил [82, с. 56]. Авторка

вибудовує у своєму творі два любовні трикутники, які репрезентують різні грані взаємин жінки і чоловіка, а також різні типи чоловічої поведінки, що можуть бути окреслені як справжня і псевдомаскулінність. Головна героїня твору, Мар'яна Озерова, закохана в холодного й меркантильного Хотинського, який втілює тип метросексуала, що здобуває у творчості письменниці іронічне забарвлення. У сприйнятті Ади, матері Мар'яни, чоловік уподібнюється до красенів-моделей з німецького каталогу «QUELLE», який вона ще школяркою випросила в подруги. У такий спосіб образ Хотинського асоціюється із «західною мрією», відіграючи роль індикатора колоніальної травми, що її несе в собі «царівна» Ада: авторка постійно акцентує дитячі образи жінки (злидні, життя в бараках, мати-ув'язнена), яка прагне компенсувати їх матеріальними статками. Протилежністю Хотинського у творі є Ярکو – юний хлопець, герой Майдану, який зрештою стає обранцем Мар'яни. В образі Яркі Люко Дашвар знову повертається до теми змушнення молодого людини через випробування («Макар», «Гоцик»), однак цього разу вона змальовує свого героя вже психологічно й морально сформованим, готовим узяти на себе відповідальність і за власний життєвий вибір, і за жінку, яку кохає. Яркі одразу розпізнає в Мар'яні свою суджену і приводить її до комунальної квартири, де мешкає сам. У «Покрові» знову виникає мотив творення спільного простору, точніше обживання юними закоханими простору чужого (розкішна квартира Марти, де оселяються Макар і Нані («Макар»); фотостудія Данка і Дори («Макс»)). Творення спільного життя і передусім – спільного простору, де панують кохання, злагода і затишок, здійснюється через певні ритуали (Нані відмовляється увійти до квартири, де мешкає Макс, оскільки чоловік мусить сам привести жінку у свій дім). Подібна ситуація виникає і в «Покрові»: « – Куди ми їдемо? – запитала насторожено, коли таксі, поблукавши старим Подолом, вивернуло з Межигірської на Ярославську.

Подивився на Мар'яну з подивом, наче запитання геть зайве, і так ясно.

– Додому, – сказав.

І все враз перестало бути маленькою божевільною пригодою, жартом, примхою, дурнуватою відчайдушною авантюрою. А куди ще чоловік має привести свою жінку?.. Тільки до свого дому. Один раз і на все життя...» [142, с. 110].

Константа війни, як і в згаданих раніше творах, стає визначальною для самооприявлення маскулінності й особистісної зрілості Ярка: коли Мар'яна дізнається, що він молодший за неї, хлопець просить «додати йому років» і згадує хлопчаків, які йшли на фронт Другої світової, вказавши неправильний вік, і насправді дорослішали. Чіткий розподіл гендерних ролей, а власне їх патріархатна модель, найточніше сформульована реплікою Ярка перед його відходом на Майдан: «Жінка чекає свого мужчину вдома» [142, с. 136].

Другий любовний трикутник утворюють образи Ади, її чоловіка Валентина Озерова і коханця, Славка Шуляка. Подружжя Озерових представляє характерну для пострадянської літератури модель «сильна жінка – слабкий чоловік». Ада зневажає Валентина за його непристосованість до життя й надмірну порядність і залишає заради друга дитинства, бізнесмена Шуляка, який репрезентує тип сильного чоловіка. Ця опозиція чоловічих персонажів суттєво відрізняється від першої, проте їх сутність також розкривається у зв'язку з темою Майдану: Валентин здійснює спробу самогубства через втрату грошей, які довірили йому майданівці, а згодом виявляється, що гроші привласнив Шуляк; Ада, обурена підступним вчинком коханця, кидає його й повертається до чоловіка. Якщо перша з наведених опозицій утверджує активні чоловічі чесноти – мужність, рішучість, відповідальність, то друга акцентує інші моральні прояви, яких зазвичай не охоплює модель гегемонної маскулінності: вірність, відданість, терплячість, вміння прощати. Образи батька і доньки утворюють своєрідну паралель: Мар'яна – «жінка, що чекає» – і Валентин Озеров – «чоловік, що чекає» – утверджують цінність вірності як загальнолюдської, а не суто чоловічої чи жіночої чесноти.

Утвердження рис «м'якої» маскулінності (турботи, розуміння, здатності любити) характерне і для сучасної чоловічої прози, позначеної філософським і

психологічним струменем. Як і в аналізованих творах жінок-авторок, ці моральні вартості розкриваються за принципом контрасту до рис гегемонної маскулінності (брутальність, фізична сила, дух суперництва). Так, у романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності» образ скромного інтелігента Андрія виразно протиставляється іншим чоловічим постатям – брутального й вольового злочинця-рецидивіста Едика і чоловіка Зіни, асоційованого з успішністю й добробутом. Жанр «родинної саги», до якого можна віднести твір, дає широкі можливості для зображення особистісного становлення героїнь, трьох жінок. Таким чином, і образи трьох чоловіків, які зустрічаються на життєвому шляху Зіни, корелюють із психологічним розвитком жінки – від сумлінної учениці, спокушеної «поганим хлопцем», до мудрої й сильної особистості, яка нарешті зустрічає справжнє кохання.

Образи «лузера» і «чоловіка в стані кризи», як і альтернативні типи маскулінності, у сучасній українській романістиці відображують складний процес гендерної самоідентифікації. Однак, якщо «лузерство» є свідомою позицією героя, протиставленою чужим йому ідентичностям і моделям поведінки (Т. Гундорова), то «чоловік у кризі» завжди постає продуктом соціального середовища й перебуває в ситуації болісної переоцінки цінностей, екзистенційної ревізії власного життя. Прикметно, що моделювання ймовірних шляхів подолання кризи маскулінності є продуктивною сюжетною стратегією прози, написаної жінками. У сучасній українській літературі героїчна іпостась чоловічого, яка протистоїть кризовим тенденціям, досить часто актуалізується через розробку воєнної тематики. До інших моделей реабілітації «чоловіка в кризі» належить деструкція гегемонної маскулінності й утвердження «м'яких» загальнолюдських цінностей («Країна гіркої ніжності» В. Лиса, «Покров» Люко Дашвар).

4.3.4. Чоловік-чужинець

Позиція чоловіка-чужинця в сюжетній канві твору відповідає функції персонажа, що її Ю. Вольф окреслює як героя, «який може ставити питання» [93, с. 97]. Вона, принаймні почасти, є зовнішньою стосовно змодельованого автором світу, а отже, відкриває простір для рефлексій, а часом – і для усвідомлення ілюзорності цього світу.

Водночас тип чоловіка-чужинця відображує симптоматичні тенденції гендерної (само)репрезентації у сучасній культурі, передусім уже згадану «невидимість» чоловічої позиції. Історично затверджена в патріархатних суспільствах «нормативність» чоловічого начала, що її неодноразово констатували у своїх дослідженнях представниці феміністичної критики, зумовлює і певну аморфність уявлень про чоловіче в сучасному світі. Отже, «прагнення відповісти на питання «Що значить бути чоловіком?» передбачає наявність певної «нульової позиції», точки незнання, з якої починається формування уявлень про специфічно чоловічу особистісну ідентичність» [48, с. 53]. Такою «нульовою позицією» в низці сучасних творів стає ситуація вживання в незнайомий світ, куди герой потрапляє зі звичного середовища.

Образ «чоловіка-чужинця», в тому значенні, в якому ми вживаємо тут це визначення, суттєво різниться від героя-авантюриста («Елементал» В. Шкляра, «Твердиня» Макса Кідрука), «лузера» («Культ» Любка Дереша, «БЖД» Сашка Ушкалова) чи «чоловіка в кризі» («Камінь посеред саду» В. Лиса). Герой-авантюрист долає кордони і освоює чужу територію з метою самоствердження, найчастіше в межах гегемонної маскулінності. Досить часто таке самоствердження реалізується через ініціативну модель («Мексиканські хроніки» Макса Кідрука). «Лузер», за визначенням Т. Гундорової, усвідомлює свою непричетність до певного покоління, ситуацію «розриву», в якій існує, як певну ідентичність; його протиставлення світу є свідомим вибором; «лузер», подібно до «чоловіка в кризі», є продуктом середовища, цінності якого виявляються чужими йому. Кризова свідомість, що характеризує чоловічих персонажів сучасної романістики, виникає як наслідок екзистенційної

невизначеності, проте ця невизначеність мотивована особливостями життя соціуму, парадоксальними ситуаціями, що сприймаються героєм як деформація поведінкових і ціннісних матриць, засвоєних ним у процесі особистісного формування (неможливість творчо реалізуватися і досягти особистого щастя в романах В. Лиса «Графиня» та «Камінь посеред саду»; усвідомлення тотальної суспільної несправедливості й світоглядного вакууму в «Записках українського самашедшого» Л. Костенко). Чоловік-чужинець натомість характеризується значно більшим рівнем абстрагування й відстороненості від світу, в якому опиняється. Граничним виявом його інакшості стосовно цієї дійсності є нелюдська подоба («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша). Відповідно, світ людей (країни, соціуму) постає як зовнішній по відношенню до героя об'єкт. Наприклад, герой-оповідач роману В. Даниленка «Газелі бідного Ремзі», кримський хан Хаджа Селім Герай I, за допомогою медіума перенесений у сучасну Україну, так визначає власну позицію по відношенню до світу, в якому опинився: «Я був гостем у цьому світі, тому бачив усе зсередини і водночас збоку» [132, с. 470]. Таке позиціонування героя корелює з жанровими характеристиками роману: В. Даниленко створює іронічний роман-памфлет, у якому представлено панораму сучасного світу, де сусідують глобалізаційні тенденції й бездуховність та расизм, науково-технічний поступ і середньовічні забобони. «Герой, який може ставити запитання», за визначенням Ю. Волфа, утворює своєрідну вісь, що забезпечує єдність художнього світу й слугує за точку відліку, з якої цей світ досягається. Подібну художню структуру має роман Любка Дереша «Остання любов Асури Махараджа». Демон-наг, який закохався в сліпу дівчину, залишає свій світ, щоб оселитися в людському тілі на Землі, «найнижчій з райських планет». Відповідно, не тільки історичний чи культурний, а й власне людський, зокрема тілесний, досвід сприймається героєм як цілком новий. Згубивши свою кохану Дашу, Асура Махарадж починає освоювати світ людей за допомогою нового друга, пастора О'Ніла, а згодом здійснює мандрівку світами, щоб зупинити нищівний проект «Жнива», спрямований на «очищення» Землі від захланного

й бездуховного людства. Провідна для твору ідея ілюзорності й водночас – цінності людського життя утверджується завдяки постаті героя-демона, яка пронизує «вищий» і «нижчий» рівні художнього світу, слугує постійному зіставленню повсякденного і трансцендентного, виявляє приховану сакральну сутність побутових деталей і привносить елементи іронічного побутописання у фантастичні картини буття нагів і небожителів.

Самоідентифікація центральних чоловічих персонажів в обох названих творах відбувається через взаємодію з постаттю Іншого (людини, що позиціонується як слабка і вразлива істота, на відміну від могутніх нагів, у романі Любка Дераша; носія чужої культури, представника іншої епохи, у творі В. Даниленка; жінки – в обох зразках великої прози). Обидва автори, кожен у свій спосіб, прямо чи опосередковано апелюють до попередньої літературної традиції, що позиціонує жінку як зовнішній стосовно чоловіка об'єкт. В. Даниленко у своїх блискучих стилізаціях, які відкривають кожен розділ роману, звертається до східної поетичної традиції з характерними для неї метафоричними та порівняльними зворотами, покликаними відтворити фізичну красу й темперамент жінки. Завершується кожен розділ бейтом, який містить ім'я поета (Ремзі) й характеризує його душевний стан у розлуці з коханими. У Любка Дереша звернення до попередньої літературної традиції реалізується більш імпліцитно: Даша постає як зовнішній стосовно Асури об'єкт у силу розгортання фабули твору – молодий наг знаходить дівчину, здійснюючи дистанційні спостереження за людьми в рамках свого «наукового дослідження». Фізична вада Даші і її дар провидиці є відсилкою до метафори сліпоті як особливого духовного ясновидіння. Зауважимо, що образ сліпої ясновидиці в такому значенні постає в ряді творів сучасної романістики – його інваріантами є й ворожбитка Євдося з роману В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон», і бабуся Дуня, життєва мудрість якої розкривається після втрати зору, з «Оголоного нерва» С. Талан. Водночас любовна лінія твору Любка Дереша своєрідно обіграє мандрівний сюжет про закоханого демона («Закоханий чорт» Олекси Стороженка, «Демон» Михайла Лермонтова), хоча сучасний автор

надає фантастичним колізіям іронічного й побутового забарвлення: чорти, якими вони постають в уявленні представника християнської культури, уподібнюються до люмпенів; наги представляють потойбічний бомонд (особливо промовистою є сцена урочистостей на пекельній планеті, іронічно зіставлена з врученням «Оскара» та іншими подібними церемоніями).

Любов до жінки в обох творах постає як шлях не тільки самопізнання, а й осягнення трансцендентного досвіду, долучення до таємниці буття. Любов до Даші в романі Любка Дереша виростає до масштабів вселенської любові. Хансуфій Ремзі у творі В. Даниленка розглядає жінок свого гарему як сорок шляхів до осягнення істини, розкриття власної духовної суті: «Аллах дає чоловіку стільки жінок, щоб він міг розкрити в собі найкращі якості і пройти відміряний йому шлях» [132, с. 345]. Символічного значення у творі набуває число «сорок»: у віці сорока років Ремзі досягає просвітлення («Після сорока років людині стають доступні глибокі містичні переживання» [132, с. 261]); хан обмежується сорока жінками свого гарему, більше не заводячи ні дружин, ні наложниць. З кожною із цих жінок Ремзі вибудовує неповторні стосунки, розкриваючи унікальність її краси й характеру, а отже – й нові риси власної особистості: «Він (чоловік – *О.Б.*) кожну любить інакше, бо кожна зачіпає в його душі такі струни, від яких щоразу звучить інша мелодія, тому я не зраджував тобі, Айбіке, як не зраджував решті своїх тридцяти дев'яти жінкам, моя мускуснокоса Айбіке» [132, с. 22]; «... мої жінки – не колекція розпусних бажань, а сорок ликів моєї пристрасті» [132, с. 469]. Картина світу, представлена в романі, має панмовний характер і значною мірою будується на зіставленні двох планів – «високого», репрезентованого мовленням Ремзі, і «низького», що відображує явище «деградації мови повсякдення» [194, с. 289], на якому акцентують теоретики постмодернізму. Приймаючи відомий структуралістсько-семіотичний постулат про тотальність мови як першооснови всіх знакових систем, слід зазначити, що деградація мови спілкування в контексті досліджуваного твору може бути потрактована й значно ширше – як втрата «коду кохання», життєво важливого комплексу культурних приписів,

що регулюють стосунки чоловіка і жінки. Чи не найповніше ця проблема відображена в діалогах закоханого Ремзі і київської повії Таї: «– Пий вино, моя шахине, чії слова – чарівніші за спів солов'я в гаю, – подав я їй келих вина.

– Ти так ловко закручуєш слова, пацан, як лампочки, аж у вухах лоскоче, – вдоволено мовила вона, надпиваючи вино. [...]

– Хто той славний джигіт, моя трояндо, що поранив об твої голки серце?

– Був тут один депутат Гриша, привів мене сюди, а сам набрався і зараз десь блює чи заснув у туалеті» [132, с. 125]. Проблема деградації мови, що відображує й деградацію культури (духовної, матеріальної, людських взаємин), увиразнюється шляхом романтичного за своєю суттю зіставлення минулого і сучасного. Образами сорока жінок Ремзі відповідають сорок вірних мужів пророка Мухамеда; паралель до цієї аналогії утворюють сорок вареників, на яких ворожить «Сарихан» (президент Кучма): перетрушуючи макітру з варениками, в яких заховано фотокартки державних урядовців, «Сарихан» вирішує, кого з підлеглих наблизити до себе, а кого звільнити з посади. Абсурдність політикуму в художній структурі роману поступово набуває значення абсурдності сучасного світу. Твір В. Даниленка виявляє помітний генетичний зв'язок з українським «химерним романом», однак художній досвід постмодернізму суттєво змінює змістові акценти: фантастичні елементи в сюжетній канві спрямовані не стільки на творення дивної, макабричної й парадоксальної картини світу, скільки на виявлення ілюзорної природи дійсності, змодельованої мас-медіа та індустрією масової культури. Ремзі, носій культури класичної, опиняється в царстві симулякрів, порожніх означників, які внаслідок довільного перекомбінування набувають ефемерного смислу, що його нав'язують споживачу. Так, Усама бен Ладен, з яким зустрічається герой, виявляється фікцією, оскільки його роль кожного дня виконує новий бойовик: «Ах, Ремзі, бен Ладена немає. Його вигадали американські спецслужби, щоб захопити нафту в Аравії. Та бен Ладен живе в свідомості мільйонів людей. Цей світ ірреальний, Ремзі, бо вигадка в ньому

сильніша за реальність» [132, с. 403]. Гра в бен Ладена, як і перетрушування вареників у макітрі, є іронічним втіленням ідеї абсурдності буття, що належить до постульованих постмодернізмом світоглядних констант. Другий важливий художній чинник творення абсурдної картини світу – інтертекстуальність, наскрізна цитатність роману. Часом цитата із загальновідомого твору стає приводом для розробки несподіваної сюжетної колізії. На увагу заслуговує епізод відвідин Ремзі та поплічниками «Сарихана» російської військової лабораторії «Білий ведмідь», працівники якої викликають природні катаклізми за допомогою справжніх ведмедів, що трутяться об земну вісь (образ із відомої пісні радянських часів «Вертится быстрее земля»). Провідну ідею світу як ілюзії витворюють також промовисті прізвища – персонажі в художньому світі роману є не стільки індивідуалізованими суб'єктами дії, скільки речниками певних ідеологій, соціальних та політичних груп, відповідно, і їх індивідуалізоване мовлення становить квінтесенцію мовної поведінки цих мікросоціумів, кланів, прошарків.

У широкому сенсі протиставлення Ремзі, філософа-суфія, високоосвіченої людини й чоловіка-інтелектуала, сучасному світові може бути потрактоване як протиставлення культури і цивілізації, основоположне для філософського напрямку «критики культури», ідеї якого були започатковані Ж.-Ж. Руссо, а згодом розвинуті Ф. Тьоннісом, Ф. Ніцше, О. Шпенглером, Г. Маркузе. Провідним положенням праць названих філософів стало трактування цивілізації як явища, що виникає на пізньому етапі розвитку культури і «протиставляється їй, пропагуючи перевагу матеріальних цінностей над духовними, а отже, поступово знищує культуру» [8, с. 21]. Ремзі наприкінці твору звертається до людей сучасного світу з такими словами: «І хоч ви придумали око Ібліса, вухо Ібліса, іграшку Ібліса і кибитку, що їде без коней і гуде, як повноводий Бельбек, більше любові від цього не стало, бо ви живете у світі, в якому люди матеріальні керують людьми серця» [132, с. 472]. Сучасний світ як цивілізацію самотності характеризує й Асура Махарадж, головний герой твору Любка Дереша: «Моя батьківщина уже довгий час їде шляхом

матеріального прогресу, але я бачу, що матеріальні відповіді не дають вирішення для матеріальних проблем. [...] Тільки духовні відповіді можуть пролити дощ, здатний загасити цю матеріальну пожежу» [157, с. 156].

Любка Дереш наділяє свого героя ще більшим рівнем абстрагування від світу, в якому він опиняється: Асура не є людиною, відтак очуднення зазнають такі самоочевидні речі, як людські почуття і людська тілесність. У творі послідовно акцентується парадоксальна природа людського тіла: його вразливість і водночас – здатність бути провідником істини: «Він більше не відчував відрази – йому здавалося, що в делікатності людської тілобудови захована сама суть Творця. Вона була наче натяком на те, що людина – це щось сокровенне, результат тонкого балансування колосальних сил Всесвіту, дивовижна гра слабкості й сили, покори і влади» [157, с. 151]. Слід зауважити, що тілесність Асури в романі постає в загальнолюдському, а не суто чоловічому вияві, акцентовано її людську вразливість, досвід болю й каліцтва, а не ознаки біологічної статі. Єднання з Дашею відбувається передусім на духовному рівні; у ставленні героя до дівчини підкреслено вірність і відповідальність.

Ілюзорності художнього світу В. Даниленка відповідає космополітизм Любка Дереша. Автор зображує у своєму творі багатонаціональне середовище сучасної Америки; обраницею Асури стає дівчина-українка, яка мешкає у Нью-Йорку. Таким чином акцентовано довільність життєвих обставин, у яких перед людиною постають вічні питання про мету існування, любов і жертвність. Тут варто пригадати принцип «зміщеної вертикалі», за допомогою якого втілюється в українській літературі ідея абсурдності людської екзистенції, що є однією з провідних рис постмодерністського світовідчуття, – герой відновлює аксіологічну шкалу в абсурдному світі, де панує позірний хаос та інформаційний надмір, проте саме існування світоглядного стрижня («вісі») не заперечується, на відміну від творів західного постмодернізму, де за основу світобачення прийнято ризому [288, с. 110–118]. Своєрідних трансформацій у творі Любка Дереша зазнає характерна для постмодерністського світовідчуття

константа шляху без мети, виразно втілена, наприклад, у романі С. Жадана «Депеш Мод». Любко Дереш надає їй принципово іншого звучання, певним чином зміщуючи смислові акценти: його героям невідома кінцева мета подорожі, проте вони переконані в необхідності самого руху. В «Останній любові Асури Махараджа», як і в більш ранньому творі Любка Дереша «Намір!», міфологема шляху повертає собі сакральне значення духовного становлення, при цьому цікаво простежити певну еволюцію авторських інтенцій – від утвердження бунтівного духовного начала, яке розвінчує ілюзорність матеріального світу, в «Намірі!» до перевідкриття любові, яка єднає з усім сущим і дозволяє побачити унікальність кожної долі, в «Останній любові Асури Махараджа».

Отже, образ чоловіка-чужинця у сучасній українській романістиці відображує ряд важливих філософських інтенцій, які характеризують світосприйняття нового помежів'я століть, що, очевидно, може бути означене як постпостмодерністська чуттєвість: туга за духовною єдністю, яка могла б забезпечити цілісність світу; подолання нав'язливої влади мас-медіа й масової культури, які продукують «хибне знання», й утвердження натомість індивідуального духовного пошуку. Позиціонування героя як суб'єкта «зовнішнього» по відношенню до змодельованого у творі художнього світу дозволяє виявити «больові точки» останнього, розкрити його ілюзорну природу. Художні моделі дійсності, центровані довкола постаті чоловіка-чужинця, утверджують маскулінну ідентичність як таку, що може бути пізнана й реалізована тільки стосовно фемінної, при цьому стосунки чоловіка і жінки представлені передусім у своєму духовному вимірі, як осягнення цілісності світу через Іншого.

Висновки до IV розділу

Гендерні художні моделі, репрезентовані сучасною українською романістикою, виразно засвідчують прагнення відновлення гендерного паритету, пошуки нових можливостей для повноцінного діалогу фемінного і маскулінного. Ці тенденції видаються особливо промовистими порівняно з ситуацією, яка склалася у вітчизняній літературі 90-х років минулого століття, що здобула означення «війни статей» (С. Павличко), «нарцистичного театру» (Н. Зборовська). Однак гендерна репрезентація у великій прозі початку XXI ст. далека від однозначності й засвідчує співіснування найрізноманітніших світоглядних концепцій соціокультурної статі – від есенціалістських до ігрових, де маскулінна й фемінна ідентичності перетворюються на простір перформансу й експерименту. Погляд на гендер як результат соціокультурного конструювання зумовлює докорінний перегляд сталого комплексу уявлень, традиційно асоційованих з фемінним і маскулінным, причому активну участь у цьому процесі бере і чоловіче, і жіноче письмо. До продуктивних художніх стратегій такої ревізії належить моделювання художнього світу з позиції носія протилежної гендерної ментальності; уведення паралельних наративних партій, що репрезентують фемінну і маскулінную «точку зору»; активне переосмислення глибинних архетипних образів у контексті сучасних реалій.

Остання з названих тенденцій виразно характеризує світогляд епохи перехідної доби з її тотальним розчаруванням у чинних авторитетах і позитивістському знанні, увагою до ірраціональних проявів людської психіки. Новий злам століть характеризується актуалізацією образних констант, що супроводжують розвиток світової культури, втілюючи найбільш значущі її змісти. Показовим у цьому відношенні є перосмислення ряду образних домінант, пов'язаних із фемінним началом культури, таких як мати, фатальна жінка, дитина. Названі константи виявляють полярність значень, засвідчуючи свою архетипну природу, адже архетип завжди містить у собі як позитивний, так і негативний інваріант. Сакральний для питомої української культури образ матері становить чи не найбільш показовий приклад такої амбівалентності –

його значення в сучасній великій прозі варіюються від десакралізації й іронічного заниження (авантюрно-пригодницька, феміністична проза) до відновлення високого міфологічного статусу через неоромантичні та неонародницькі інтенції. Образ фатальної жінки, актуалізований сучасною великою прозою, передусім чоловічим письмом (жанр неонуар, твори з відчутним готичним струменем), втілює традиційний для патріархатної картини світу погляд на жінку як ірраціональне, стихійне начало, що корелює з характерним для світогляду епохи *fin de siècle* увиразненням підсвідомих порухів людської психіки. Жіночність, яка в есенціалістських концепціях гендеру пов'язана передусім з дітонародженням, активно осмислюється сучасною романістикою у зв'язку з архетипним образом дитини, що також може виявляти полярні значення. Крайні вияви цього архетипу становлять сакралізація й героїзація дитини як втілення майбутнього, ланки, що єднає й гармонізує чоловіче і жіноче, і ототожнення її з ірраціональним і непоясненим «третім», яке протистоїть світу жінок і чоловіків. Така поляризація значень провідних архетипів ментальної свідомості, пов'язаних із фемінним началом культури, свідчить про гостропроблемний характер багатьох тем, актуальних у соціокультурному контексті початку ХХІ ст. (поєднуваність кар'єрного зростання і приватної сфери в житті сучасної жінки; свідома відмова від материнства; можливі моделі жіночої поведінки, що дозволили б гармонізувати емансипаційні тенденції і щастя в родині).

У контексті постколоніальної культури особливого значення набуває потреба реабілітації національних типів маскулінності, маргіналізованих внаслідок тривалого домінування «престижнішої» імперської чоловічості. В сучасній українській романістиці це завдання виконує передусім велика проза авантюрно-пригодницького гатунку. Ці тенденції корелюють із процесами так званого «патріархатного ренесансу», що має на меті збереження моделі міцної сім'ї, де жіноче і чоловіче начала розумно збалансовані й гармонійно доповнюють одне одного. Реабілітація питомих типів маскулінності реалізується передусім через розробку образів, пов'язаних із героїчним

минулим нашої країни (постаті козака і вояка УПА). У персонажах цього типу виразнено риси гегемонної маскулінності (Р. Бреннон): фізична сила, відвага, ініціативність, проте водночас, відповідаючи на соціокультурні запити доби, портрет героя доповнюється такими особливостями, як інтелектуалізм, здатність до глибоких емоційних переживань, батьківський інстинкт. Важливу роль у такому перепрочитанні образу героя виконують жіночі гендерні рефлексії (Люко Дашвар, М. Гримич), проте названі тенденції характерні і для чоловічого письма (В. Шкляр, Є. Положій). Водночас фундаментальний перегляд гендерних стереотипів зумовлює розробку, поруч із типами гегемонної маскулінності, й інших чоловічих типажів, окреслених І. Коном як «альтернативна маскулінність»: чоловік-будівничий («Місто з химерами» О. Ільченка, «Фелікс Австрія» С. Андрухович); філософ («Намір!» Любка Дереша) та ін. Проблемність маскулінної самоідентифікації на сучасному етапі розвитку культури відображують постаті чоловіка-«лузера» («БЖД» Сашка Ушкалова, «Культ» Любка Дереша); «чоловіка в стані кризи» («Камінь посеред саду» Володимира Лиса, «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко); «чоловіка-чужинця» («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша, «Газелі бідного Ремзі» В. Даниленка). Шляхи подолання кризових тенденцій, що в українському контексті прочитується як звільнення від постколоніальної травми, художньо моделюються у творах, присвячених воєнній тематиці, причому таке подолання може здійснюватися як через актуалізацію моделі гегемонної маскулінності, так і утвердження «м'яких» чоловічих цінностей («Покров» Люко Дашвар).

Загалом, на противагу тенденціям патріархатної культури, які залишалися панівними у філософській думці, мистецтві й щоденній практиці упродовж століть, сучасне письменство виявляє виразні трансгендерні настанови, засвідчені передусім репрезентацією як загальнолюдського не тільки чоловічого, а й жіночого досвіду («Соло для Соломії» В. Лиса); доповненням «офіційної» історії специфічно фемінним художнім історіописанням, у якому особливої ваги набуває повсякденний досвід,

відновлення родинної пам'яті і зв'язку поколінь («Музей покинутих секретів»
О. Забужко, «Фріда», «Ти чуєш, Марго?» М. Гримич).

РОЗДІЛ V.

Онтологічні виміри в художніх моделях сучасної української романістики: гендерний аспект

5.1. Тілесність у дзеркалі сучасної романістики: перформанс і мікросвіт

В українському письменстві звернення до тем тілесності та сексуальності набуває нових конотацій, не завжди співвідносних із західною художньою практикою. Відчуження від власного тіла, досвід хвороби і зраненості стають симптомами постколоніальної травми; увага до жіночого тілесного досвіду в контексті національної літератури набуває значення закономірної реакції на майже виключне панування чоловічого дискурсу, заснованого на патріархатних цінностях (не випадково кінець ХХ – початок ХХІ століть ознаменувався в українській літературі активним розвитком феміністичної критики, до заслуг якої належить і сучасне перепрочитання спадщини великих письменниць-модерністок, передусім Лесі Українки та Ольги Кобилянської); нарешті, активна розробка проблематики, пов'язаної з тілесними практиками та сексуальністю, свідчить про подолання вимушеної ізоляції національної культури від широкого світового контексту упродовж десятиліть домінування соцреалізму як офіційного художнього стилю.

Аналіз художньої репрезентації людської тілесності в сучасній великій прозі потребує бодай стислого окреслення статусу цього поняття у науковій думці, постструктуралістських та постмодерністських концепціях останніх десятиліть. У цьому підрозділі зосередимо увагу на тих аспектах теорії тілесності, які дозволяють глибше зрозуміти художню природу літературного твору.

У сучасній науці тілесність не має єдиного визначення, однак усі трактування цього поняття так чи інакше виводяться із певного зв'язку та співвідношення тілесної і душевної складових, протиставлення яких є основоположним для західноєвропейської філософської думки. Сама категорія

тілесності є наслідком подолання дуалізму душі і тіла, характерного для класичної філософії. Такий погляд на основні «виміри» існування людини продемонстрував свою обмеженість і вичерпаність, невідповідність сучасним запитам не тільки гуманітарних, соціологічних, а й природничих наук. Однак, протиставлення душі і тіла як культурного і природного начал, інерцію якого відзначають дослідники [391, с. 11], у сучасній літературі знає нової актуалізації, передусім на протигагу надмірній сексуалізації мистецьких дискурсів і порнографічному модусу існування сучасної масової культури, про що мова піде далі.

Таким чином, в основі категорії тілесності лежить постулат «про нерозривність чуттєвого й інтелектуального начал» [194, с. 299], а сама ця категорія сформувалася у європейській теоретичній думці «шляхом запровадження чуттєвого елемента в сам акт свідомості, утвердження неможливості «суто споглядального мислення» поза чуттєвістю, яка проголошується гарантом зв'язку свідомості з довколишнім світом» [194, с. 299]. І. Ільїн виокремлює три провідні тенденції теоретичного та художнього мислення, сформовані завдяки утвердженню категорії тілесності: «По-перше, «розчинення» автономності й суверенності суб'єкта в «актах чуттєвості», тобто в таких станах свідомості, які перебувають поза владою вольового й раціонального начала. По-друге, акцентування афективних сторін чуттєвості зумовило загострений інтерес до патологічного її аспекту. І, нарешті, сексуальність як наочно-концентрований прояв чуттєвості вийшла на перший план практично в усіх теоретиків постструктуралізму й постмодернізму й стала помітно домінувати над усіма іншими її формами» [194, с. 300–301].

Водночас, попри значущість категорії тілесності для постструктуралістського та постмодерністського мислення, вона, як зазначають деякі дослідники, потребує конкретизації. Передусім варто розвести поняття «тіла» і «тілесності». Т. Цветус-Сальхова здійснює їх розмежування в онтологічному й гносеологічному плані. «В онтологічному сенсі їх відрізняє одне від одного, так би мовити, міра «життєвості». Під

«тілом», як правило, розуміють передусім фізичний об'єкт, не наділений суб'єктністю й позбавлений духовності. Людську «тілесність» розуміють як одухотворене тіло, що є результатом процесу онтологічного, особистісного зростання, а в широкому сенсі – історичного розвитку. Іншими словами, тілесність покликана виразити культурну, індивідуально-психологічну й смислову складові людської істоти» [391, с. 12]. У гносеологічному аспекті про тілесність доцільно говорити як про особливий простір, що включає в себе два протилежні полюси – душу і тіло, – даючи таким чином можливість «вивчати в органічній цілісності природні, психологічні й соціокультурні маніфестації людської сутності» [391, с. 12].

Потреба створення єдиної теорії тілесності зумовлена необхідністю системного осмислення різних аспектів життєдіяльності людини, що передбачає поєднання різнонаправлених векторів наукової рефлексії – диференціацію уявлень про тіло як об'єкт і тіло як суб'єкт й інтеграцію властивостей, характеристик, станів людського тіла, що й забезпечує поняття тілесності [391, с. 12]. Досліджуючи походження цієї категорії, Т. Цветус-Сальхова визначає два провідні фактори, які вплинули на його становлення. З одного боку, це досягнення культурології та семіотики, що утвердили множинність тілесних практик і поглядів на людське тіло в різних культурах; з іншого – принципово новий погляд на такі поняття, як «хвороба», «біль», «організм»: «виявилось, що це не стільки природні стани тіла, скільки культурні й ментальні концепції, що присвоюються, формуються й переживаються людиною» [391, с. 12]. Промовистим прикладом як культурної специфіки розуміння тілесності, так і культурної «сконструйованості» категорій болю, хвороби, тілесного страждання може слугувати епізод, описаний К. Леві-Стросом («Структурна антропологія») і широко коментований В. Подорогою в його «Феноменології тіла» – шаман polegшує страждання жінки під час пологів за допомогою пісні-заклинання. Лікування жінки здійснюється шляхом повернення її в контекст символічно структурованого світу. В основі цієї магічної операції лежить уявлення про

страждання як аномальний стан, що виводить людину за межі структурованого космосу, всередині якого біль і хвороба неможливі. В. Подорога акцентує увагу на тому, що успішне здійснення магічних дій можливе тільки в контексті описуваної культури, бо і шаман, і його «пацієнтка» належать до одного культурного простору, поділяють одну й ту саму знакову систему, через що стає можливим абстрагування жінки від власного болю шляхом розігрування перед нею символічної драми. Модель відновлення героєм життєвої рівноваги через повернення у символічний космос, як буде показано далі, досить активно застосовується в сучасній літературі («Фріда» М. Гримич).

І. Ільїн відзначає особливу роль фрейдистської й неофрейдистської теорії у формуванні концепції «сексуалізованої й еротизованої тілесності» [194, с. 301]. Суттєвий внесок у розвиток теорії тілесності зробили також постструктуралісти, акцентувавши увагу на тому, що сексуальність є не природною даністю, а історико-культурним конструктом. Зокрема, варто відзначити позицію таких науковців, як Мішель Фуко та Умберто Еко. Перший у своїй «Історії сексуальності» (1976) представив сексуальність як наслідок впливу «системи поступово сформованих дискурсивних і соціальних практик, що у свою чергу стали результатом розвитку системи нагляду й контролю над індивідом» [194, с. 301]. М. Фуко зауважує, що сексуальність як така входить у свідомість європейця тільки починаючи з кінця XVIII ст., а секс – з XIX; у попередні епохи людина оперувала поняттям плоти. Формування уявлення про сексуальність учений пов'язує з практикою сповіді-зізнання, що її він трактує дуже широко. Саме практики сповідання, характерні для західного мислення, породжували певні культурні дискурси, які регламентували людську поведінку. Прикметно, що зі сповіддю М. Фуко пов'язує й психоаналіз. У. Еко, у свою чергу, простежує зв'язок формування поняття тілесності з дисциплінарними обмеженнями та практикою тортур. Таким чином, тілесність постає у постструктуралістській теорії як результат впливу на людську свідомість владних дискурсів. Оскільки ця категорія виявляє не іманентність, а сформованість унаслідок складних соціокультурних впливів, доцільно

говорити не про тілесність як загальнолюдську універсалію, а про тілесності, що можуть різнитися в контекстах різних культур або ж на різних рівнях самореалізації особистості в буттєвому просторі. Саме це дає підстави Ірині Биховській виділити три основні іпостасі людського тіла, що реалізуються в соціокультурних практиках: природне тіло, соціальне та культурне. «Природне тіло» слід розуміти як біологічне тіло індивіда, підпорядковане законам живої природи. «Соціальне тіло» становить результат взаємодії природного (біологічного) тіла й соціального середовища; цей феномен виникає на перетині цілеспрямованих впливів соціуму на індивіда та специфічних тілесних реакцій, а також усвідомлених дій, направлених на адаптацію до вимог соціуму або протистояння йому; в цій іпостасі тіла велике значення має його інструментальний аспект, тобто застосування тілесних ресурсів у тій чи іншій діяльності. Нарешті, «культурне тіло» є «свого роду квінтесенцією, завершенням процесу переходу від «безособових», природно-тілесних передумов до власне людського, не лише соціально-функціонального, але й **особистісного** буття тілесності» (виділення І. Биховської – О.Б.) [83, с. 464]. Науковець зауважує, що тілесна поведінка людини, включаючи елементарні рухові характеристики, має виразну соціокультурну зумовленість, як і ті поведінкові критерії, якими керується людина у повсякденному житті: «Соціокультурна залежність тіла наочно проявляє себе під час зіставлення таких суттєвих для соматичної поведінки нормативів, як поняття пристойного й непристойного, припустимого й неприпустимого, красивого й некрасивого, що складаються в різних соціокультурних системах. Ці норми мають і явний соціально-диференційний зміст, позначаючи належність індивіда до певної соціальної групи, її дистанційованість (протиставленість) іншим тощо...» [83, с. 464]. Саме уявлення про пристойність / непристойність, належне / неналежне, зокрема жінці-письменниці, зумовив характер резонансу багатьох творів вітчизняної літератури межі ХХ – ХХІ століть, передусім «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко, що відкрили принципово новий дискурс у художньому осмисленні гендерної проблематики. Саме усвідомлена

гра з категоріями пристойного й непристойного лежить в основі моделювання художнього світу еротичних романів Люби Клименко («Paloma negra», «Пор'ядна львівська пані», «Великий секс у Малих Підгуляївцях»). Якщо О. Забужко вдається до епатажу, в тому числі й за допомогою обценної лексики, з метою привернути увагу читачів до наболілої проблематики, яка досі не здобувала в українській літературі адекватного висвітлення, то Люба Клименко використовує дистанцію між культурними очікуваннями реципієнта і принципами моделювання свого художнього світу з метою карнавалізувати естетично освоєну дійсність, наснажити еротичний дискурс потужною вітальною енергією, що протистоїть похмурим рефлексіям, традиційно асоційованим з практикою психоаналізу й образом перверсивної плотської любові в сучасній літературі.

Активне звернення до гендерної проблематики; особлива увага до відтворення динаміки «чоловічого» і «жіночого» в соціумі; загострення інтересу до невротичних проявів людської природи, перверсивної тілесності в українській літературі межі ХХ – ХХІ століть у багатьох відношеннях перегукується з творчими настроями попереднього *fin de siècle* – зламу ХІХ – ХХ ст. У сучасній літературі, як і в попередню переломну епоху, відбувається «чергове «наздоганяння» інтелектуальних стандартів, від яких довго були відлученими: адже радянська ментальність законсервувала патріархальні цінності й уявлення ХІХ століття» [5, с. 441]. Актуалізація теми тілесності в українській модерністській літературі (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, згодом – В. Підмогильний та ін.) в умовах браку широких зв'язків зі світовими літературами, «де в ХХ столітті ці проблеми безбоязно інтерпретували» [5, с. 441], не змогла подолати аскетизму національного письменства, де проблеми статі / сексуальності зазвичай замовчувалися й вуалювалися. Очевидно, що повноцінний розвиток дискурсу тілесності в літературі можливий тільки за умови паритетного діалогу чоловічих і жіночих творчих голосів, однак в українському письменстві радянського періоду жінки-авторки заявляють про себе значно скромніше, ніж у перші десятиліття ХХ

століття. Дослідники вбачають пояснення цього в ідеологічних настановах соцреалізму, нівеляції приватного на користь колективізму, суспільного пафосу [5, с. 441].

У вітчизняному літературознавстві неодноразово здійснювалися спроби аналізу національного письменства другої половини ХХ століття крізь призму категорій тілесності / гендерного менталітету / сексуальності. Так, Н. Лебединцева у своєму дослідженні запропонувала генераційну парадигму репрезентації тілесності, згідно з якою в українській поезії 60 – 80-х років послідовно постають *тіло-жертва* («мотив тіла, підпорядкованого духовним пориванням і раціональним (громадянським) настановам», характерний для творчого мислення шістдесятників); *«тіло-світ як синергетична цілісність»* (Київська школа); *тіло-бунт*, яке живиться стихією карнавалу, засвідчує подолання стереотипів і табу, здійснює деструкцію освячених традицією культурних кодів (наймолодші вісімдесятники) [240, с. 284–285]. Подібну парадигму, але уже з позицій сексуальності / еротизму, плотської / духовної любові вибудовує Ніла Зборовська, акцентуючи на двох прецедентних для українського письменства текстах – «Роксолані» Павла Загребельного і романі Валерія Шевчука «Дім на горі». Визначальним у національному культурному контексті для Н. Зборовської, як і для ряду інших дослідників, стає колоніальне становище України другої половини ХХ століття, адже владні дискурси неминуче впливають і на приватну сферу, деформуючи гендерні ролі. Якщо О. Забужко гостро критикує той характер популярності, який має постать Роксолани, заснований на захопленні її любовною історією й майже повному ігноруванні політичних досягнень цієї жінки («це воістину клінічний комплекс меншовартости – коли привабливість «своєї» жінки для чужинців автоматично підвищує в очах чоловіка як її власний сексуальний статус, так і, ео ірсо, статус репрезентованої нею «материнської» спільноти» [174, с. 167]), то Н. Зборовська розставляє дещо інші акценти. Інтерпретуючи твір П. Загребельного, дослідниця зауважує психологічні трансформації головних героїв, Роксолани й султана Сулеймана, спричинені глибоким почуттям

любві: «...завдяки свідомій любові Роксолана стає чоловічою жінкою, яка знає, що таке закон і принцип, а султан – жіночим чоловіком, котрий знає, що таке душа» [182, с. 386]. Образ Роксолани, таким чином, «відсилає до провідного українського архетипу мужньої жіночості» [182, с. 386]. Спираючись на матеріал інтерв'ю з автором, який вбачає в самому патріархальному інституті державності чоловічі, вольові й експансивні, інтенції, Н. Зборовська констатує: «Розпусна, завойовницька, маскулінно-агресивна сексуальність правомірно пов'язується П. Загребельним з імперськими амбіціями» [182, с. 384]. За художньою концепцією письменника, саме жіноче начало здатне гуманізувати суспільство, основане на принципах влади й підпорядкування. У приватній сфері такому гуманізованому суспільному середовищу відповідає духовний зв'язок двох сильних особистостей – чоловіка і жінки. У «моделюванні Загребельним фатальної для імперії української жіночості» [182, с. 386] особливого значення набуває тілесність, однак це тілесність одухотворена, наповнена енергією думки й радості життя, що й зумовлює непереборну привабливість Роксолани для володаря Османської імперії. Н. Зборовська називає роман П. Загребельного вершиною антиколоніального дискурсу шістдесятництва, який поєднав у собі реалістичні й романтичні інтенції, засвідчивши «відродження власне українського патріархату, що ґрунтується на родинній духовності», віддаючи перевагу «свідомій любові над імперською ерогенністю» [182, с. 386]. Натомість літературне вісімдесятництво постає в концепції дослідниці як таке, що більшою мірою розвиває дискурс сексуальності на противагу «“любовному” шістдесятництву» [182, с. 387]. Відкриває цей дискурс постать В. Шевчука, який «схилявся до символізації статевого антагонізму, обумовленої активізацією в його прозі інстинкту сексуальності» [182, с. 387]. Показовим у цьому відношенні є роман «Дім на горі», де своєрідно трансформується Шевченків сюжет про дівчину-покрітку (жінки, зваблені й покинуті демонічними чоловіками-перевертнями). Світова гармонія асоційована з матріархатом, патріархатний світоустрій натомість постає

демонічним, агресивним, і тільки материнство здатне примирити це протистояння. Порівнюючи постать Роксолани в художній інтерпретації П. Загребельного і узагальнений образ жінки, який з'являється на сторінках творів В. Шевчука, Н. Зборовська пов'язує першу з подоланням низьких інстинктів, одухотвореністю й потужним культуротворчим началом, а другу – з демонізмом, ірраціональністю й інстинктивною привабливістю для «культурного чоловіка», яка зрештою призводить до негативного відновлення «донжуанівського колоніального психотипу» [182, с. 392]. Справді, на демонічній природі багатьох жіночих образів В. Шевчука наголошує Р. Харчук [390, с. 67], а В. Даниленко відзначає, що «в пізніх творах Шевчука немає любові, зате багато сексу» [136, с. 22]. Однак, як видається, іпостасі святої, просвітительки, подруги, звабниці, відьми становлять культурні інваріанти жіночого, закорінені в архаїчні пласти людської свідомості, які тією чи іншою мірою оприявнюються на різних етапах розвитку мистецтва, часто – у творчості одного автора (образ Діви-рятівниці в романі В. Лиса «Діва Млинища» і демонічні Венцеслава Ловига та Люба Смажук з «Графині» того ж письменника).

Н. Зборовська наголошує на зумовленості формування художньої парадигми «перехідного покоління» духовною спадщиною шістдесятників і вісімдесятників, а також – на модусі театральності, властивому для світосприйняття цього покоління. Дослідниця зауважує, що лицедійство для української культури становило актуальну стратегію виживання в умовах постійного імперського тиску. Саме тому очевидною є спадкоємність традиції, започаткованої «Енеїдою» Івана Котляревського, у творчості митців угруповання «Бу-Ба-Бу». Водночас Н. Зборовська акцентує невротичність театралізованої художньої свідомості і її глибинний зв'язок з проблемою статевої самоідентифікації особистості. Сам перехідний період чергового зламу століть кваліфікується дослідницею як «невротичний» і закономірно порівнюється з попереднім *fin de siècle* на підставі актуалізації статевої проблематики, зокрема внутрішньої бісексуальності. Як і С. Павличко,

Н. Зборовська констатує ситуацію «війни статей», що розгортається на межі XX – XXI століть: «Характерною тенденцією творчості на сучасному порубіжжі стала різка поляризація чоловічого і жіночого начал, що зумовлює формування двох таборів і є основою постколоніальної «драматургії», як і чоловічого і жіночого монологічного (нарцистичного) театрів, які змагаються між собою, опонуючи одне одному без бажання почути одне одного» [182, с. 400].

Зняття ідеологічних табу у 80 – 90-ті роки ознаменувалося справжнім бумом еротичної тематики, розробкою сюжетів, помітне місце в яких посідає сексуальність; при цьому подібні інтенції часто стають самоціллю, тиражуються сцени насилля, «демонстрація бруталності маскуліності стає прикметною рисою деяких чоловічих текстів» [5, с. 441]. Відзначена С. Павличко «боротьба або війна статей» стає закономірним наслідком приходу в українську літературу цілої когорти яскравих жінок-авторок, які запропонували альтернативний по відношенню до панівного дискурс гендерних стосунків. Однією з найбільш резонансних подій став вихід «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко, які спричинили гострі дискусії, відвертий осуд та звинувачення авторки в руйнуванні традиційних цінностей. В автокоментарі з відомої лекції «Жінка-автор у колоніальній культурі...» письменниця аналізує таке сприйняття роману, виділяючи ті основні моменти, які виявилися особливо дражливими для читацької аудиторії: репрезентацію теми сексуальності, що продемонструвала різку відмінність від культивованих упродовж століть стереотипів «жіночої» поведінки; розкриття реваншистських настроїв чоловіка, який прагне самоствердитися за рахунок жінки й компенсувати в такий спосіб власну змаргіналізованість; нарешті, ненормативна лексика, до якої вдається героїня [174, с. 189]. У згаданому автокоментарі О. Забужко звертається до аналізу мовних структур як особливих владних дискурсів і, зокрема, до лайки як дискурсу насильства, що «має на меті упослідження, або й символічне *зруйнування* (курсив О. Забужко – О.Б.), предмета мовлення» [174, с. 189].

Відповідно, лайлива жінка постає в народній свідомості відьмою, злою чаклункою, інваріантом язичницької богині, що в чоловічій літературній традиції піддається комічному «заниженню», розпочатому Миколою Гоголем і успішно здійсненому Іваном Нечуєм-Левицьким. Виразною ілюстрацією такого самокоментування є іпостась героїні-воїтельки, введена О. Забужко в більш пізньому романі «Музей покинутих секретів». У певні моменти головна героїня твору, журналістка Дарина, проявляє своє «грозове обличчя»; прикметно, що вперше побачити себе такою жінці дає змогу не коханий чоловік, а інша жінка, подруга героїні, художниця Владка. О. Забужко побіжно зауважує, що вербальне волевиявлення тривалий час було для жінки єдиним з можливих. Якщо «лайлива» героїня «Польових досліджень...» стає у 90-ті роки чи не головною іпостассю звільненої жінки, що зважується відверто говорити про наболіле, то жіноча німота в сучасному українському письменстві перетворюється на метафору безправ'я й маргіналізації в умовах патріархатної культури. Мотив мовчання / німоти належить до наскрізних у «Солодкій Дарусі» М. Матіос: Матронка мовчить про свої поневіряння на території, підпорядкованій «Советам»; Даруся через свій мимовільний гріх втрачає здатність говорити. Дві німі героїні, мати і донька, з'являються й на сторінках трилогії Люко Дашвар «Биті є». Німота юної Дори співвідносна із залежним станом дівчини у світі можновладців; каліцтво заробітчанки Марічки, внаслідок якого вона втрачає голос, стає тілесним знаком її рабства у таборі андалузських ромів. Початок вільного життя, справжнє кохання і дружба, які зустрічає Дора, здобувають символічне втілення у двох планах – просторовому (розширення художнього простору – самостійні мандрівки Києвом) і тілесному (подолання німоти). Наративна структура «Великого сексу у Малих Підгуляївцях» Люби Клименко – оповідь про сільське життя «суржикомовної» героїні, щедро пересипана гендерними рефлексіями, – попри комічний кітчовий ефект, слугує утвердженню самодостатньої жіночої особистості, вільної у своєму виборі й волевиявленні, яка не вміє і не вважає за потрібне приховувати карнавальний надмір фізичного здоров'я.

Межа XX – XXI і початок XXI століть засвідчують подальшу розробку літературного дискурсу людської тілесності, виявляючи при цьому увагу до найрізноманітніших її аспектів. Звертаючись до української поезії останнього помежів'я століть, Н. Лебединцева виділяє такі художні доміанти в естетичній репрезентації людської тілесності: «мотив неспроможного розчленованого тіла (*тіло-симулякр*) у поезії 1990-х років; нарешті, однаково актуальні в найновішій поезії два мотиви: віртуального *інформаційного тіла* та водночас *тіла-перцепції*, безпосередньої чуттєвої даності як потенційної можливості віднайдення нової цілісності – у творчості так званих двотисячників, «нульового покоління» [240, с. 284 – 285]. На сучасному етапі розвитку національного письменства окреслені тенденції (віртуалізація тіла, тіло-афект, плинне й аморфне тіло світоглядно дезорієнтованого суб'єкта) співіснують і з протилежними тенденціями нової тілесної та психологічної інтеграції (моделювання символічного тіла-космосу; зовнішньо фіксована точка зору на тіло як естетичний об'єкт; застосування стратегій карнавалізації, в центрі якої опиняється гіпертрофована (але не перверсивна) тілесність). Характер репрезентації тілесності корелює з авторськими художніми стратегіями, покладеними в основу моделювання картини світу, жанровими особливостями твору. Дві протилежні тенденції, що їх можна спостерігати в сучасному письменстві, – конструктивне переосмислення постмодерністського художнього інструментарію і відновлення літературної, зокрема романної, традиції з одночасною актуалізацією стратегій гри та інтертекстуальності – виявляють, відповідно, різні підходи до моделювання людської тілесності. Конституювання специфічно «чоловічого» чи «жіночого» погляду на сучасному етапі втрачає полемічну гостроту. Тілесний досвід перетворюється радше на поле експерименту, індивідуального пізнання й упорядкування світу. Очевидно, можна констатувати якщо не остаточне завершення, то принаймні помітне послаблення тенденцій, що були окреслені С. Павличко як «війна статей». Натомість більш помітними стають пошуки життєвих стратегій досягнення гармонії у стосунках між статями, вироблення партнерських

взаємин у світі, що відійшов від патріархатних моделей поведінки. Ця тенденція розвивається паралельно з творчим переосмисленням національної літературної традиції, яка піддається перепрочитанню в контексті зняття табу на теми тілесності й сексуальності.

Тіло часто опиняється в центрі культурологічних рефлексій М. Гримич, частина творів якої (власне, ті, що можуть бути зараховані до жанру еротичного роману) видана під псевдонімом Люба Клименко. Творчість авторки тією чи іншою мірою представляє всі смислові конотації тілесності, які постають у сучасній українській романістиці, – від символізації тіла (передусім жіночого), надання йому ознак мікрокосму до віртуалізації й заперечення плотської любові як тваринного начала, що відчужує людину від її духовної сутності.

Тенденція до творення «нового космосу» на противагу принципам фрагментації й нонселекції, характерним для постмодерністського художнього мислення, проявляється, зокрема, й у розбудові цілісного символічного образу тіла, що в самій своїй основі є інакшим стосовно фрагментованої, аморфної, дезінтегрованої тілесності, яка постає у творах багатьох авторів кінця ХХ ст. На підтвердження того, що відновлення символічних значень людського тіла є виявом упорядкування й ієрархізації художнього світу, які принаймні певною мірою протистоять ризомі й принципу нонселекції постмодерністського мистецтва, наведемо міркування В. Подороги стосовно вже згаданого шаманського дійства, описаного К. Леві-Стросом. Біль і страждання жінки під час пологів у цьому епізоді асоціюються з порушенням символічного порядку, і завдання шамана полягає в тому, щоб повернути тіло страдниці в символічний простір, де йому належить певне місце, співвіднесене з іншими елементами світобудови. В. Подорога виділяє два стани тіла жінки – до початку дійства і після нього: «один – негативний, патологічний – не може бути в символі й перебуває на небезпечній віддалі від тих можливих символічних структур, якими володіє шаман і та спільнота, від чийого імені він виступає в терапевтичному сеансі; інший стан – нормальний і здоровий –

ніколи не може бути поза символом, завжди перебуває у сфері його безперервного впливу» [326, с. 99–100]. Таким чином, світ символічний мислиться як світ упорядкований, де найбільші й найскладніші системи (Космос) знаходять відповідність у менших (людина).

Моделювання символічного образу людського тіла здійснюється шляхом актуалізації глибинних образів-архетипів, зокрема землі, дому, дерева. І для чоловічої, і для жіночої прози однаково актуальними є метафори «жінка – земля», «жінка – країна». Жіноче тіло асоціюється з ландшафтом, його надра – з надрами землі. Плотське кохання до жінки в чоловічій прозі, а також прозі, написаній з позиції персонажа-чоловіка, асоціюється з вивченням або завоюванням неосвоєних територій. Показовим є епізод роману В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон»: «Її тіло було для нього цілим світом з лісами, озерами, пагорбами, рівчачками, долинами, цілющими джерелами, пахощами і тією таїною, якої нікому й ніколи не розгадати» [398, с. 155]. Адріанові, герою роману О. Забужко «Музей покинутих секретів», Львів видається знайомим, як тіло коханої жінки. Безумовно, в цьому випадку йдеться про актуалізацію образних структур, добре відомих і розроблених у попередні культурні періоди. Так, асоціативний зв'язок образу міста з жіночою постаттю виразно проявляється в сюжетних моделях освоєння чужого простору, завоювання міста провінціалом («Місто» В. Підмогильного).

Образний ряд *дім – дерево – людина* є наскрізним для ряду творів сучасної української романістики («Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Фріда» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович): дім постає в них як живий організм, асоціюється з вічно оновлюваним деревом, а дерево, у свою чергу, олюднюється. Ототожнення жінки з деревом закорінене в міфологічну свідомість і співвідносне з образом Берегині. Берегиня, за міфологічними уявленнями українців, – «захисниця людей від усякого зла, добра «хатня» богиня» [348, с. 251], що зображувалася як «символічна постать жінки із застережливо піднятими руками» [348, с. 251]. Символ дерева пов'язаний із культом Великої богині, відповідно до якого коріння асоціювалося з ногами

праматері світу, а крона – з її головою. Архаїчні образи дерева і будинку дозволяють максимально точно відтворити складність психологічних станів головних героїнь роману С. Андрухович «Фелікс Австрія». Непрості взаємини Стефи і Аделі розкриваються через образ дерев, що переплелися стовбурами. Початок самостійного життя, про яке мріє Стефа, уявляється нею як вирівнювання стовбура, викривленого внаслідок багаторічного болісного співіснування з собі подібним: «Мій викривлений стовбур попервах болітиме від незвички. Але з часом навіть дещо вирівнюється. Рани загояться» [10, с. 276]. Співвіднесеність мікро- і макросвіту за принципом аналогії між одухотвореністю тіла і «олюдненістю» будинку виразно прочитується в таких рядках: «Бо це тіло мені, як чужий дім, де я тимчасово знайшла притулок. Пушка духу знайшла непевний прихисток у тілі, а тіло мусить тулитися в чужому домі з каменю, де воно всім немиле і звідки його тільки й чекають, щоб витурити» [10, с. 92]. Взаємопроникнення образів цього ряду особливо помітне в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти: «А може, то їхня нова оселя вросла в землю, пускала корінці навсібіч, наче трава, просотувалася нитками їхніх розмов, гвіздками голосного батькового сміху, братовим ранковим вередуванням, дівчинчими піснями у лункій порожнявості, голосами родичів і сусідів, що охоче заходили до них у гості...» [110, с. 10]; «...так дівчинка поволі вросла в хату, бо нігтики ховалися за деревом, волосся сходило димом, воду з балії, де її купала баба, зливали під черешнею, а змилки з вимитих підшов – на старий бузок» [110, с. 105–106]. У «Фріді», як і в «Епізодичній пам'яті», відбувається «взаємовростання» людини й оселі: Фріда від народження носить у собі зернятко «дому-дерева», що уособлює і багатонаціональну спільноту мешканців Торгової, 4, від якої жінка успадкувала свої таланти, і Україну, де переплелися історичні долі багатьох народів, і світ, що, подібно до вертепної скриньки, має «небесний», «земний» і «підземний» яруси. Низка образних домінант *дім – дерево – людина* доповнюється у «Фріді» ще одним – символом хреста. Його полісемантичність дає надзвичайно широкий простір для трактувань. Хрест, поруч із деревом, є

тією сакральною віссю, яка організує хронотоп, «реалізуючи уявлення про час (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима) і простір (схід, південь, захід, північ)» [348, с. 135]. Хрест як центральний символ християнської традиції є втіленням мученицької смерті й початку нового життя. Не випадково в одному зі своїх «архетипних» снів Фріда постає як хрест, що перетворився на дерево, однак зберігає пам'ять про розіп'ятого на ньому Ісуса Христа. Зауважимо, що у сновидних відчуттях Ірини-Фріди увиразнено саме тілесний їх характер: «У тому сні її тіло було хрестом, з якого проросло життя: десь під її пахвою сплела гніздечко молода пара пташок і відклала там яйця, а по її стовбуру сновигали вгору-вниз мурашки. І вона тримала на собі всю цю живність, яка зрослася з нею... І раптом... Раптом відчула вона в цьому дивному сні, що з неї, тобто з хреста, так і не зняли тіло розіп'ятого бога-пророка» [121, с. 177]. І в «Епізодичній пам'яті», і у «Фріді» за допомогою архетипних образів змодельовано ситуацію символічного «зцілення» героїні, що полягає у примиренні її з власною суттю, віднайденні власного місця у впорядкованому Всесвіті. При цьому тіло, як і відновлена пам'ять, постає медіатором між мікросмосом людської свідомості і макросмосом світу. В обох творах саме життя тіла формує етапи особистісного становлення героїнь. Болісний перший досвід статевого життя зумовлює холодність Фріди, а тяжкі травми, одержані в результаті аварії, співвідносні з душевним болем від втрати єдиної близької людини – бабусі. Ці випробування зазнають «витіснення» у сферу підсвідомого, внаслідок чого героїня замикається в собі, уподібнюючись до ізольованого світу, який, за висловом самої Фріди, поєднує в собі Схід (інтуїтивне жіноче начало) і Захід (раціональне чоловіче). Тільки відновивши пам'ять про травматичні події і прийнявши свою власну історію, Фріда досягає цілісності. Відновлення героїнею «самості» представлено в романі передусім як гендерне самоусвідомлення – жінка зізнається в любові до свого друга і ділового партнера Маджаряна. Досягнення психічної зрілості героїнею «Епізодичної пам'яті» здійснюється через непростий досвід материнства, причому народження дитини постає як сакральний процес, що може відбутися

безболісно і природно тільки в духовному просторі питомої культури – жінці, що тривалий час не могла завагітніти, допомагає лікар, який говорить українською. Таким чином, мова здійснює функції символічного означування-творення світу, що гармонізує об'єктивну дійсність. Не випадково особлива роль в обох творах відводиться імені (слову).

Метафора «жінка – земля», також глибоко архаїчна за своїм походженням, найчастіше корелює з материнськими функціями. Ця інтенція особливо акцентована в жіночому письмі, творах, які суттєво різняться і жанровою приналежністю, і характером образного ряду. Складна смислова зв'язка *надра землі – жіноче лоно – історична пам'ять* організує художню структуру роману О. Забужко «Музей покинутих секретів», стаючи певною образною віссю, що протиставляє світ чоловіків і жінок. Обстоюючи інтелектуальну незалежність жінки, авторка водночас увиразнює і традиційні уявлення про інтуїтивність і слабкість жінок. У романі О. Забужко подекуди явно, а подекуди імпліцитно звертається до теми чоловічих і жіночих спільнот, і якщо спільнота чоловіків майже завжди замкнена, згуртована певними цінностями, протиставлена іншим спільнотам (як, наприклад, вояки УПА – радянським окупантам), то спільнота жінок є всесвітньою. У творі акцентовано особливий жіночий кодекс честі, який забороняє, зокрема, виставляти подруг у невігідному світлі, змушує дівчаток зберігати в таємниці сховані «скарби». Особливим невербальним кодом, що згуртовує жіночу спільноту, стають фізіологічні цикли жіночого організму. Вони водночас виступають знаком і природної сили жінки, її близькості до прихованих механізмів творення нового життя, і її слабкості, несвідомої підлеглості цим механізмам. Саме тому особливого значення в художній структурі твору набуває образна домінанта крові, яка символізує цикл «життя – смерті – життя» (К.-П. Естес), вічного народження й перетворення: «Це булькоче земля, напоєна кров'ю, – жирна од крові, як стінки жіночого лона: жабурина, бродильна, клекочуча твань...» [175, с. 512]. Образ Великої Богині, найчастіше асоційований із землею, конкретизується в численних жіночих постатях, центральних та епізодичних,

матерів, бабусь, подруг, колег: «Лялюська, бабуся, мама, тета Геля, – скільки ж жінок держать мене у своєму неводі, обплітають своєю присутністю, живі й мертві... [...] ...жінки мали б бути мудрі, як змії, вони мали б показувати нам, як правильно жити, чого ж вони, холера, самі такі безпорадні?!» [175, с. 396]. Чоловічий погляд на жінку, що його моделює у своєму романі О. Забужко, вдаючись до наративних «партей» Адріяна Ватаманюка та художньо реконструюючи свідомість його загиблого попередника, також Адріяна, бійця УПА, дозволяє авторці представити жіночих персонажів твору як інваріанти Великої Богині (землі). В одному зі своїх пророчих сновидінь загиблий вояк приймає персоніфіковану землю за свою бабуся Ліну. Інтуїтивне, несвідоме начало в жінці увиразнюється також співвіднесеністю її життєвих циклів з природними. Відтак і логіка самої історії узалежнюється від циклів життя землі (людського організму). Зимове завмирання землі ототожнюється зі смертю (тимчасовою, оскільки загиблих чекає відродження в пам'яті нащадків) і тривалим замовчуванням історичної правди, зокрема історії боротьби і загибелі бійців Адріянової криївки: «Ця зима, що надходить, буде довга, аж здасться вам вічністю. Лиш жінки не покинуть родити» [175, с. 512]. Тут принагідно варто згадати постмодерністські теорії, які акцентували зумовленість розвитку суспільного життя та його структур тими ж першопричинами, які регулюють життя людського тіла. Так, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі представляють у своїх роботах «лібідозне існування «соціального тіла» – тобто суспільства» [194, с. 300] через дію несвідомих психічних імпульсів (власне імпульс, потік енергії і тимчасове завмирання). Характер цих імпульсів у теоретичних викладках учених уподібнюється до фізіологічних процесів живого організму – «машини бажання», основоположним типом якої є людина. Таким чином, природні властивості людини і фізіологічні цикли її життєдіяльності є тією основою, на яку накладаються соціальні утворення («псевдоструктури») – сім'я, суспільні спільноти, держава тощо. І. Ільїн відзначає епатажність такого теоретизування, що відповідає загальному духу періоду «сексуальної революції», проте такий погляд на тотальну роль тілесності в структуруванні й осмисленні всього, що

становить людське буття, не міг не вплинути на художню практику. Зауважимо тільки, що в цій царині постмодерністські світоглядні настанови складно взаємодіють з архаїчними культурними пластами, які самооприявнюються через уже згадані архетипні константи.

Відома теза про «невидимість» чоловічої позиції, спричинену тим, що ця позиція віками приймалася за нормативну в патріархатних суспільствах, видається правомірною й стосовно художньої репрезентації маскулінної тілесності в сучасній романістиці. На нашу думку, значну компенсаторну роль відіграє тут жіноче письмо, яке прагне до досягнення чоловічої тілесності, неunikно приймаючи за «точку відліку» досвід життя в жіночому тілі. В аналізованому романі О. Забужко чоловік уповні досягає власну природу, в тому числі й сексуальну, тільки завдяки жінці. Так, Адріян усвідомлює своє повернення до життя і перемогу над смертю через плотське кохання, яке дарує йому Рахельця; заможний коханець Дарки спроможний відчутти смак життя, тільки перебуваючи поруч із цією жінкою. У змалюванні стосунків цієї пари О. Забужко вдається, знову ж таки, до фізіологічних метафор. Апатичний стан можновладця вона порівнює з хронічним запором, позбавити якого його здатна тільки Дарка, що виконує роль «проносного». Після розриву з Даркою багатій застосовує до телеканалу, де працює жінка, фінансові утиски, що уподібнюються до грубого гвалтування. Не випадково, що в цих стосунках, позбавлених радості й духовної спорідненості, підкреслено передусім тваринне, плотське начало, яке не має нічого спільного з почуттям любові (варто згадати тезу Е. Фромма про те, що будь-яке сильне почуття, з ненавистю включно, може трансформуватися у статевий інстинкт [384, с. 137]). Чоловіча тілесність «сама по собі» переживається Адріаном як єднання з бойовими побратимами, розчинення у спільноті, згуртованій ідеалами і метою: «...і передній, і задній, і той, що зліва, і той, що справа, – то ніби продовження твого тіла, а всі ви разом – єдина плоть: армія свого народу...» [175, с. 187]. Однак перетворення вояків на єдину родину і єдине тіло також зумовлене архетипним образом «жінки-землі». Саме через нього здійснюється

самоідентифікація Адріяна у середовищі товаришів, зокрема усвідомлення своєї ментальної відмінності від сільських хлопців, перед мужністю яких схиляється герой: «...та сила йшла не від голови, не від прочитаних книжок та ідейного освідомлення, а немов навпростець від самої землі, яка їх породила і з якої їх знай спихали, з хруском топчучись по ребрах, польські, мадярські, московські й ще невідь-чії чоботи...» [175, с. 192]. Адріян і його бойові побратими-селяни перетворюються на моноліт у боротьбі з ворогом на основі спільної самоідентифікації, як діти рідної землі («Воювали не тільки озброєні люди – воювала земля...» [175, с. 193]). Звитяжні вояки уподібнюються до «доброго зерна», а зберігання таємниць історії – до стану вагітності. Не випадково художню структуру роману значною мірою утворюють образи предметів та локусів, розташованих нижче рівня землі, в її глибинах (зерно, криївка, дівчачі «секрети», заховані в землі ікони). Авторка послідовно акцентує стан наповненості жіночого лона. Так, Рахельця вступає у статевий зв'язок з Адріаном через страх перед порожнечою (зауважимо, що страх порожнечі, асоціативно пов'язаний із жінкою, своєрідно трансформується в сучасній чоловічій прозі).

Таким чином, найдієвішими моделями в художньому осягненні буття людського тіла є змалювання жінки як об'єкту (традиція класичної літератури) і моделювання чоловічої та жіночої тілесності, що має на меті пізнання й примирення фундаментальних відмінностей між ними і зазвичай здійснюється з позиції жінки (при цьому особливе місце належить наративним стратегіям, які імітують чоловіче мовлення) [56, с. 105]. Такі оповідні структури відображують провідні тенденції гендерної самоідентифікації – прагнення визначити власну сутність (знайти відповідь на запитання, що означає бути жінкою в сучасному світі) і пізнати себе через Іншого, а отже, й виробити чітке уявлення про чоловіка і чоловічість.

Слід зауважити, що проблема незнання власного тіла, яка тепер набуває загальнолюдського звучання, закорінена, очевидно, в модерністську проблематику і стосується подолання численних табу на жіночу чуттєвість, які

прагнуть перебороти письменниці-модерністки. «Прикметно, що мотив запізненого знайомства з власним тілом і сексуальністю в патріархальній культурі активно розробляється тим гатунком сучасної чоловічої і жіночої прози, який можна кваліфікувати як неотрадиціоналістський чи неомодерністський («Майже ніколи не навпаки» М. Матіос, «Соло для Соломії» В. Лиса)» [59, с. 26]. Теофіла, героїня першого з названих творів, готуючись до смерті від рук чоловіка-ревнивця, вперше наважується оглянути своє оголене тіло, причому воно стає для жінки матеріальним свідченням найважливіших віх її життя (сліди важких пологів). Варто зауважити показову психологічну деталь: Теофіла відчуває провину не стільки за порушену подружню вірність і народження сина-байстрюка, скільки за насолоду, якої зазнала зі своїм гвалтівником-черкесом. Переживання насолоди від власного тіла сприймається «жінкою гір» як переступ одвічного табу – «стидатися своєї статі й власного тіла» [279, с. 146-147]. Соломія, героїня роману В. Лиса, виходить заміж за Павла через поклик плоті, який не здатна відрізнити від глибокого почуття, що пізніше пов'язує її з Петром. В обох випадках особливу смислову роль відіграє мотив чоловічого насильства як прояв влади над жінкою, відновлення патріархального status quo, в основі якого – уявлення про вроджену гріховність жінки: «Чоловік не винен ніколи. То все жіноча воля. Її ворожба й лукавство. Відьомська зваба непокритого тіла» [279, с. 160–161]. Гелен Сіксу у своїй праці «Регіт медузи» зауважує, що жінка більш тілесна, ніж чоловік, тому її мистецьке самооприявлення неможливе без рефлексування тілесного досвіду. Традиція чоловічого письма, в якій значно більшу роль відіграють суспільні інтенції та сублімація, на тривалий час заблокувала жіноче мистецьке самовираження, і механізмом такого блокування став нав'язаний жінкам сором за власне тіло. Г. Сіксу закликала: «Пишіть самих себе. Ваше тіло має бути почутим. Тільки тоді невичерпні запаси несвідомого вихлюпнуться на поверхню» [342, с. 75].

Звертаючись до цитованої праці Г. Сіксу, В. Агеева, у свою чергу, констатує, що упродовж усього ХХ ст. явище жіночого письма активно

розвивається, демонструючи дедалі більшу відвертість. При цьому його більшою мірою, ніж чоловіче, характеризує увага до життєвих вражень, доступних органам відчуття, що трактуються як продовження тіла, здатність з його допомогою активно контактувати із зовнішнім світом. Такий акцент на функціональних характеристиках людського тіла відповідає розумінню тілесності, запропонованому Ж.-П. Сартром, а згодом – В. Подорогою. Обидва оперують поняттям плоті, розуміючи її як «певний надмір тіла, те, в що воно простягається, щоб стати матерією здійсненого бажання. «Плоть» актуалізується в результаті «дотику» (Ж.-П. Сартр) або «погляду» (В. Подорога)» [391, с. 13]. Тілесність як сукупність відчуттів посідає центральне місце в образній структурі роману С. Андрухович «Фелікс Австрія». Переживання тілесного досвіду, фізичні контакти зі світом породжують у творі цілу низку образних констант, найбільш місткою серед яких є метафора «серце – годинник». Золотий «тисот» доктора Ангера сублімує в собі любов, якої позбавлена Стефа. Він асоціюється з серцем; епізод, у якому вкрадений дівчинкою годинник вислизає з-під сукні просто серед класу, змальовується як втрата серця: «Серце моє вистрибує з грудей і, виблискуючи в сонячному промінні, підлітає мало не до самої стелі» [10, с. 119]. У творі досить часто зустрічається мотив сублімації. Найчастіше він представлений спробами Стефи заслужити любов або ж обдурити власні почуття, створити ілюзію захищеності. Щоб подолати почуття самотності, жінка загортається у власне волосся. Готування страви постає як побутовий різновид самопожертви: «Коли ж гощу своїм їдженням Аделю й Петра чи ще кого – то й сама стаю ароматною, як смажений часник, соковитою і солоною, як полядвиця, гострою, як перець, делікатною, як молочний пудинг, жирною і ситною, як печена качка. Віддаю себе – і віддала б без лишку. Тільки б їли. Бо як не їдять, то стає тяжко і гірко: не хочуть мене, нехтують» [10, с.106]. Подібний мотив страви як сублімованого бажання (передусім еротичного) зустрічаємо в романі Люби Клименко «Великий секс у Малих Підгуляївцях»: гості на весіллі споживають м'ясо льошки Маньки, яка уславилася своїми любовними пригодами.

Тілесність у своєму функціональному вияві фігурує і в епізоді поминок з роману Любка Дереша «Голова Якова», де застільні розмови про життя небіжчика метафоризуються у вигляді потворної сцени канібалізму – присутні смакують не страви, а дражливі подробиці життя померлого.

Повертаючись до проблеми власне жіночої тілесності, варто відзначити, що чуттєвий характер жіночого письма, зауважений Г. Сіксу, зумовлює активну розробку в сучасній романістиці мотиву жінки як мікросвіту. Сучасні авторки досить часто підкреслюють особливу цілісність жінки, здатність її віднайти в глибинах власного єства розуміння і ніжність, яких вона потребує. У романі М. Гримич «Фріда» цей мотив корелює з популярним у сучасному письменстві типом самотньої ділової жінки. Мотив самодостатності жінки, хай і приховано, звучить і в пейзажній замальовці з роману М. Матіос «Солодка Даруся»: гуцулці, яка, випасаючи овець, грає на дримбі, не треба «ні мужа, ні любаса, ані горілки» [279, с. 41]. Зауважимо, що в образній структурі твору, де особливе значення надається константі голосу як чи не єдиному способу жіночого самовираження, медитативна гра на дримбі набуває смислових конотацій самопізнання: «Хтозна... може, у дримбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш – то почувеш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тобі серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дримби від пальців...» [279, с. 41]. Голос як метафора прихованого жіночого єства фігурує і в романі Люби Клименко «Paloma negra»: у тексті неодноразово підкреслено, що Марія Фернандес «співає низом»; «низький голос героїні, корелюючи з іншими образними означеннями (пристрасть – виверження вулкану; живіт жінки, що народжувала, – зорана рілля), актуалізує архетипний образ матері-землі» [53, с. 102].

В. Агеєва зазначає: «Як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулінності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується по тій самій осі: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність –

пасивність, жорстокість – м'якість і т.д.» [6, с.298]. Це твердження справедливе й стосовно романістики початку ХХІ ст. Якщо жінка в ній змальовується з позиції іманентності властивих їй рис, самооприявнюється через індивідуальні психофізичні характеристики, постаючи окремим мікрокосмом, то чоловічі образи моделюються значною мірою через константу володіння (простором, речами, владою). Якщо в жінці акцентовано її здатність поширювати власну тілесність на матеріальний світ (приготування страв у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія»; спів у творі Люби Клименко «Paloma negra»), то чоловік утверджується передусім через активне перетворення матеріального світу, статусну й особистісну реалізацію в ньому. У випадку жіночих персонажів («Фріда» М. Гримич, «Вона: шості двері» Ірен Роздобудько) вольові риси більшою чи меншою мірою трактуються як «не жіночі» (лейтмотив «дідової (чи татової) дочки» у прозі О. Забужко). Натомість у художніх моделях, що належать авторам-чоловікам, нездатність утвердитися в матеріальному світі, підпорядкованість волі іншого чоловіка постають як «лузерство» чи рабство («Камінь посеред саду» В. Лиса).

Якщо поступове розширення кола проблем, артикульованих жіночою літературою упродовж ХХ ст., було виявом становлення емансипації, збільшенням соціальної та політичної активності жінок, то розробка жінками-письменницями теми міжстатевих стосунків (у тому числі й сексуальних) на початку ХХІ ст. набуває дещо іншої мотивації. Ця тенденція, на нашу думку, є своєрідною реакцією на багато в чому невизначений статус сексуальності (і, відповідно, переживання людиною досвіду тілесності) в сучасному світі. Зняття будь-яких заборон і табу, як зазначає О. Муха, обернулося не культурним злетом, а явищем транссексуальності (асексуальності). Ліквідація обмежень, що регламентували сексуальне самовизначення й життя індивіда, «спричинила тотальну «сексуалізацію» всього і тому секс немов розчинився і щез. [...] Сучасна транссексуальність є відповіддю на втомливу всепроникність сексу» [300, с. 65]. Дослідниця відзначає зростання унісексуальності як світоглядної та поведінкової моделі, що не надає значення розмежуванню

жіночого й чоловічого, а також знецінення сублімації у процесі творчості через легкодоступність сексу. Сексуальність, що сприймається як довільна, змодельована, втрачає значення іманентного чинника формування людської особистості. Звідси – уявлення про неї як про поле гри й експерименту, що допускає будь-які функціональні варіанти – від максимального урізноманітнення сексуального досвіду до віртуалізації й цілковитої відмови від фізичних контактів. Однак у сучасній літературі названа тенденція співіснує і з прямо протилежною – пошуками іманентної основи сексуальності, яка самооприявнюється за допомогою чітко визначених, специфічно «жіночих» чи «чоловічих» характеристик і поведінкових моделей. Яскравим прикладом співіснування цих тенденцій є вже згаданий образ трансвестита Еріка з роману Лариси Денисенко «Забавки з плоті та крові». Травестія належить до провідних прийомів моделювання художньої картини світу в названому творі. Позбавлений не тільки сильного авторитетного батька, а й материнської любові, юнак досліджує прояви власної сексуальності, перевдягаючись у дівчину. Ці ігри зрештою приводять його у квартиру сліпої Міри, яка приймає юнака за дівчину і веде з ним відверті розмови, наче з подругою. Закоханість у Міру допомагає Еріку уповні розкрити свою самість і побудувати довірливі й щирі стосунки з жінкою. Відповідно, сама концепція кохання здобуває дещо несподівані акценти: в основі цього почуття лежить не стільки статевий потяг, скільки дружба, духовна та інтелектуальна близькість двох людей.

Сюжетна модель, у якій зустріч із жінкою відкриває чоловікові його справжню природу, гармонізуючи чоловічий світ, досить поширена у сучасній великій прозі (романи М. Гримич (Люби Клименко); «Він: ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько; «Сарабанда банди Сарі» Л. Денисенко). При цьому чоловічий простір постає зазвичай замкненим, ізольованим від зовнішнього світу, добре розбудованим і деталізованим.

Своєрідно реалізується ця колізія в гостросюжетному політичному романі М. Гримич «Егоїст». Система опозицій, яка формує образну структуру твору («аристократ – холуй», «село – місто») становить масштабну дихотомію,

що може бути означена як «свої – чужі». Самотність Георгія зумовлена його непричетністю до певної спільноти, невідповідністю колег, коханок, суспільства високим запитам чоловіка. Знайомство героя з Євою, а згодом – із таємним товариством анархістів якраз і дає йому відчуття причетності. Марина Гримич актуалізує такі константи, як «порода» і «кров» («Ми з тобою однієї крові»). Авторка акцентує увагу на «панських» руках Єви, які є знаком її приналежності до української еліти, на манері триматися й силі характеру, що її виявляє жінка під час випробувань. Варто зазначити, що знайомство з Євою і поступове долучення до діяльності анархістів тотожне самопізнанню героя, який переживає певну еволюцію, особистісне становлення. Чоловік тривалий час протиставляє себе групі анархістів, наголошує на своїй відмінності від цієї фанатично налаштованої спільноти, а згодом бере на себе керівництво нею, успадковане від Османова – свого політичного супротивника, який таємно симпатизує Георгію і перед смертю вирішує покласти на нього обов'язки очільника підпільної організації. Османов, мудрий представник східної культури, який тільки номінально є опозиціонером Георгія, відкриває героєві самого себе, приховані можливості й прагнення, що визначають направленість його дій у зовнішньому світі; тимчасом Єва забезпечує всю повноту особистісної реалізації чоловіка в інтимному, тілесному й емоційному бутті.

В образі героїні актуалізовано значеннєве поле, співвідносне з біблійним сюжетом про первородний гріх (символічне ім'я жінки виконує тут роль промовистого коду) [41, с. 180]: «Так уже нам судилося: мене спокусив Змій під назвою анархізм, а я спокусила тебе. І ми обоє постраждаємо за це і впадемо з високої гори донизу...» [116, с. 175] Означення «перша жінка» набуває в цьому випадку нових смислів: та, що відкрила чоловікові його здатність любити, а отже, повноту буття: «У кожного чоловіка в житті є перша жінка. Єва. І не обов'язково вона з'являється на початку життя. [...] Георгій відчув, що він Її зустрів» [116, с. 80]. Єва не тільки вводить героя до кола «своїх», а належить до одного з ним людського типу: «Вона – егоїстка! Вона – страшна егоїстка! Тепер усе стало ясно, як божий день: таж вона точнісінько

така, як я! [...] Що ж я вимагаю від неї, якщо сам такий?» [116, с. 121]. Образ жінки, модельований крізь призму чоловічого сприйняття, здобуває досить складне кількарівневе трактування, репрезентуючи вже не «погляд ззовні», як у класичній «чоловічій» літературі, а глибокі рефлексії над самим феноменом статі й збагачення власного життєвого досвіду через пізнання Іншого.

Окреслена сюжетна модель виявляється досить продуктивною і в іншому романі авторки, виданому під псевдонімом Люба Клименко, «Paloma negra». У цьому творі письменниця звертається до явищ транссексуальності та віртуалізації тілесності, що корелюють з самотністю успішної й забезпеченої людини в сучасному суспільстві. Головний герой роману, Марк Антоній, як і Григорій Липинський («Егоїст»), пересичений численними любовними пригодами, відмежовується від зовнішнього світу і живе у добровільній самоізоляції в затишному львівському особняку. М. Гримич вдається до продуктивної в сучасній великій прозі моделі розімкнення замкненого чоловічого простору через вторгнення в нього нових людей і обставин («Сарабанда банди Сари», «Помилкові переймання...» Л. Денисенко), витворюючи образ свого героя в рамках нарцистичного дискурсу, доволі впливового в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття і характерного як для чоловічого, так і для жіночого письма (вже цитована теза Н. Зборовської про існування в національному письменстві цього періоду «чоловічого і жіночого монологічного (нарцистичного) театрів, які змагаються між собою, опонуючи одне одному без бажання почути одне одного» [182, с. 400]). Письменниці початку ХХІ століття вдаються до інших, порівняно з «нарцистичним монологом» 90-х нарративних, стратегій: об'єктивованого викладу-розповіді («Paloma negra» Люби Клименко), монологів-саморефлексій героя, якими пересипано цей об'єктивований виклад («Егоїст» М. Гримич), введення двох нараторів – чоловіка і жінки («Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Тамдевін» Г. Вдовиченко, «Забавки з плоті та крові» і «Помилкові переймання...» Л. Денисенко). Нарцистичний дискурс постає тепер не стільки світоглядною позицією, з якої герой-мовець, що йому автор

делегує свої інтенції, сприймає світ і стосунки між статями, скільки об'єктом художніх рефлексій, покликаних дослідити симптоматичні соціально-психологічні явища сучасності. Пряма вказівка на психологічний феномен нарцисизму міститься в тексті роману «Paloma negra»: Марк Антоній є учасником віртуальної спільноти «нарцисів», яка проголошує вершиною людських стосунків любов до самого себе. Значне місце у проблемному полі твору належить явищу віртуалізації людської тілесності. Здатність людини делегувати певні функції свого тіла технологічним винаходам, описана М. Мак-Люеном у його «Галактиці Гутенберга» [274, с. 18], на сучасному етапі трансформується у відчуження від власної біологічної складової, ототожнення з безтілесним інтелектуальним утворенням, яке існує у віртуальному просторі. Граничним виявом такого відчуження постає таємничий Мумрик, якому Марк Антоній звиряється у своїх складних почуттях до двох жінок – Марії Фернандес і Оленки. Зауважимо, що мотив віртуального друга-помічника з'являється і в інших творах сучасної літератури, зокрема романі Л. Денисенко «Помилкові переймання...». Мумрик називає самого себе «віртуальним духом», а в одній із розмов зізнається, що він – людина з фізичними вадами, яка ніколи не зазнавала плотського кохання, тому комп'ютер перетворився для нього на «кисневу маску».

Надзвичайно показовим з погляду художньої репрезентації образу «віртуального тіла» є роман Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли». Автор витворює художній світ, у якому яскраве побутописання поєднане з химерними футуристичними картинами близького майбутнього України і світу. О. Поляков обирає для втілення свого творчого задуму доволі складну жанрову форму, в якій поєдналися риси соціальної антиутопії, гостросюжетного детективу, психологічного й містичного роману [52]. Потужний фантастичний елемент, якому належить помітна роль у творі (неймовірні інтер'єри концептуальних ресторанів, феєричні модні покази, віртуальні ігрові світи), є логічним продовженням тих тенденцій, які вже зараз активно заявляють про себе у повсякденному житті. Відповідно, і людська

тілесність набуває в художньому світі О. Полякова особливого статусу, втрачаючи значення об'єктивної даності й перетворюючись на простір гри та експерименту. Роман «Рабині й друзі пані Векли» добре ілюструє тези про ті ризики, які несе в собі тотальність ігрової стихії, висловлені Н. Маньковською (ставлення до смерті як неостаточної події) та О. Пахльовскою (моральне банкрутство сучасної цивілізації перед Катастрофою, яке стало очевидним після терористичного акту 11 вересня 2001 року). Небезпека гри, ототожненої з життям, акцентована рядом епізодів роману О. Полякова. Тома, прагнучи відволікти матір від важких переживань, відкриває жінці гру, в якій віртуальний двійник людини може зустрічатися й спілкуватися з такими ж двійниками інших гравців. Результатом нового захоплення жінки стає її відчуження від дійсності, емоційний розрив із дочкою. Блискучий перформанс, який Тома і Кларенс Зон вигадують для модного показу, обертається катастрофою: публіка сприймає реальну пожежу як частину шоу, а товаришка організаторів, єдина, хто приходить їм на допомогу, дістає важкі опіки. Нищівна стаття, яку Векла пише про власний проект з метою привернути до нього увагу, призводить до викрадення й безглуздої смерті однієї з учасниць. Віртуалізація й увиразнення ігрового модусу тілесності в цьому художньому контексті послідовно корелює з мотивом двійництва. Уводячи двох нараторів – героїв, які багато років прожили в розлуці й викладають кожен своє бачення подій, автор витворює ілюзію того, що Тома і Векла є однією особою. Артем зізнається, що дві іпостасі Томи – фатальна красуня, відома йому тільки за журнальними публікаціями, і ображена ним некрасива школярка – існують у його свідомості як дві різні людини: «Часом мені здавалося, що тієї, справжньої, Томи вже давно не існує, що вона десь зникла – померла або розчинилась у соціумі і що одіозна левиця світського життя – просто трішки на неї схожа зовні...» [329, с. 159]. Нарешті, харизматична жінка-політик Нелька, образ якої є промовистою алюзією на реальну постать українського політикуму, в одному з епізодів з'являється у вигляді кількох однакових жінок, кожна з яких уособлює певну грань особистості героїні: перша викладає

офіційну версію тієї чи іншої події, друга відкриває її справжні мотиви й подробиці, третя – емоційне тло, а четверта – метафізичне значення. Мотив «подвоєння» особистості виразно прочитується і в парах коханців Векли – Макара і Мирона, Романа і Артема. Умовність інтимних сцен, як розігруються між красунею й двома її чоловіками, підкреслено низкою симетричних епізодів. Так, побачення коханців-колишніх однокласників на озері, хоч і збагачене додатковими психологічними нюансами, постає як інваріант однієї й тієї ж сцени, в іншому варіанті якої Тома усамітнюється не з емоційним і м'яким Артемом, а з раціональним і холодним Романом.

Варто зауважити, що мотив двійництва в сучасній українській літературі часто співвідноситься з ігровими принципами розбудови сюжету та інтерактивним модусом моделювання художнього тексту. Яскравим прикладом художньої концепції життя як гри, лабіринту є роман В. Лиса «Камінь посеред саду», де названий мотив акцентує екзистенційну кризу, в якій перебуває герой. Численні сюжетні розгалуження дозволяють репрезентувати людську долю як умовність, гру, суму неостаточних виборів. У романі О. Полякова долю як результат примхи, шоу і перформанс найповніше втілює образ загадкової Векли. Ставши ініціаторкою незвичайного проекту, жінка на певному етапі втрачає творчий імпульс, що спонукав її до дії, і шукає заспокоєння в селі (зауважимо, що наскрізне для твору зіставлення двох планів – футуристичного світу мегаполісу і патріархальної провінції – формує особливе гротескне тло, на якому розгортаються події, зближуючи роман із жанровими законами кіберпанку). Наступним етапом трансформації Векли стає її перетворення на черницю. Зміни, що їх переживає героїня, здобувають передусім тілесний вияв. Таким чином, людське тіло в його соціокультурному вимірі потрактоване в романі як складне утворення, що може бути сформоване, змінене, перепрограмоване, помножене; забезпечує особистісну реалізацію (перемоги Томи над чоловіками після її фантастичного перетворення); піддається відновленню й віртуалізації.

Віртуалізація людського тіла в сучасній літературі стає одним з виявів проблеми відчуження від безпосереднього життєвого, в тому числі й тілесного, досвіду, до якої в ряді своїх творів звертається М. Гримич. Герой не здатен не тільки досягти гармонії у стосунках з іншою людиною, а й усвідомити власні душевні порухи, подивитися на власне життя розумно й неупереджено. Глибина цього відчуження підкреслюється введенням персонажів-посередників, функціонально споріднених із чудесними помічниками, які фігурують у чарівних казках. При цьому герой-посередник сам певним чином відсторонений від основних подій. Критерії відстороненості можуть бути найрізноманітнішими: «віртуальна» природа помічника (Мумрик у «Paloma negra» Люби Клименко; співрозмовник-іноземець у «Помилкових перейманнях...» Л. Денисенко); сексуальна орієнтація (Ростик із «Магдалинок» М. Гримич); належність до іншої раси і культури (Кім Ір Сен із «Ієрогліфа кохання» Люби Клименко), нарешті, дитинність («Paloma negra» Люби Клименко, «Магдалинки» М. Гримич). Образові дитини відводиться особлива роль у любовних романах М. Гримич, виданих як під власним іменем, так і під псевдонімом Люба Клименко). Так, у першому з названих творів маленька дочка Марії Фернандес Марта стає посередницею між матір'ю і її новим коханцем, Марком Антонієм. У фінальному епізоді роману «Магдалинки» Сашка зустрічає темношкіру дівчинку на ім'я Магда, яка є втіленням святої Магдалини, покровительки жіночої спільноти. Розмова з нею відкриває жінці очі на дійсний стан речей у її житті й допомагає порозумітися з коханим чоловіком. У романі «Ієрогліф кохання» герой-посередник також уподібнюється до дитини, що забезпечує «зовнішній» погляд стосовно любовної історії, яка розгортається на його очах. Слід зауважити, що Кім Ір Сен оперує саме мовою тіла (за фахом він є масажистом), допомагаючи таким чином зблизитися чоловікові й жінці-одинакам. Ідея єдності чоловічого й жіночого у творі реалізується через монструозну тілесність, що охарактеризована низкою дослідників як важлива ознака постмодерністської образності [247]. Плотське злиття чоловічого й жіночого постає в андрогінному

образі Дракона-самітника, який об'єднує обидві статеві складові. Саме монструозність та ірраціональність плотського кохання відсторонює корейця від любовної історії Христі й Андре.

«Ірраціональне, тваринне начало людської тілесності послідовно протиставляється раціональній, «розумній» складовій сучасної людини, часто викликаючи в неї страх перед неконтрольованими проявами власної природи» [39, с. 258]. При цьому культура у всій множинності своїх проявів набуває характеристик захисного начала, яке стримує природну спонтанність індивіда, розподібноє його з твариною. Протиставлення культурного, раціонального, специфічно людського, начала природному, спонтанному, тваринному послідовно проводиться у творчості М. Гримич, набуваючи різних смислових та проблемних відтінків. Так, Георгій Липинський, головний герой «Егоїста», спостерігаючи в санаторії за оголеними державними мужами, усвідомлює мудрість цивілізаційних процесів: «Георгій дійшов висновку, що цивілізація недаремно пройшла свій шлях від культу оголеного тіла до накладання найстрогіших табу на інтимні і не дуже інтимні місця. Культура одягу – це велика і мудра культура» [116, с. 182]. Психолог Марина, яка також виконує роль посередника між Георгієм і Євою, без одягу «нічим не відрізняється від затурканої дітьми аборигенки» [116, с. 185]. Сором за оголене тіло й страх перед власним тваринним началом належить до промовистих мотивів роману. Так, для Георгія стає цілковитою несподіванкою його власна реакція на сварку з Євою – він агресивно гвалтує жінку, а потім важко переживає цей спалах тваринної хіті. Несподіваний коментар Марини розкриває погляд на людину як багаторівневу істоту, що здатна поєднати в собі і найвищі злети духу, і тваринні інстинкти: «Євдокія – це така жінка, що буде говорити годинами про блакитну кров, про українську еліту і про витонченість аристократії, а внутрішньо бажатиме грубого тваринного сексу...» [116, с. 234].

Саме тварина стає втіленням інстинктивної спонтанності, сексуального потягу в романі «Paloma negra» Люби Клименко. Інший твір авторки, «У світі твар... пардон! мужчин», становить своєрідний бестіарій, в основу якого

покладено соціальні, психологічні та фізичні характеристики, а також особливості «любовної» поведінки різних типів чоловіків. У всіх випадках образ тварини набуває визначених смислових конотацій: інстинктивна поведінка, притлушення раціонального начала, акцентована тілесність. У згаданому романі «Paloma negra» ці смислові константи втілюються в образах кобили і левиці, які постають у дитячих спогадах і снах Марка Антонія. Ці візії мають переважно відчуттєвий, тілесний характер і виникають у свідомості героя, викликані фізичним контактом з Марією Фернандес. Так, дотик до грудей жінки нагадує йому гарячу лошицю, бачену в дитинстві. У сні Марка Антонія Марія Фернандес і Оленка перетворюються на левиць – досвідчену й молоду. Тваринне начало, асоційоване з людською тілесністю й сексуальністю, виразно протиставляється віртуалізації, асексуальності й, зрештою, раціональному началу, яке обмежує природну спонтанність і корелює зі штучним поняттям «пристойності». У романі Люби Клименко «Пор'ядна львівська пані» карикатурним втіленням закостенілих уявлень про «пристойне» є свекруха героїні, Правдослава Іванівна, образ якої змодельовано за допомогою підкреслено кітчевих рис (постать «мого коханого свекрушища» є наскрізним і для роману «У світі твар...»). Зауважимо, що в цьому творі письменниця демонструє гендерно обернену модель вторгнення у закостенілий світ домашнього затишку, монотонних сімейних стосунків: якщо у згаданих романах «Егоїст» М. Гримич, «Помилкові переймання...» та «Сарабанда банди Сари» Л. Денисенко жінка дестабілізує замкнений чоловічий світ, то в «Пор'ядній львівській пані» монотонність існування героїні порушує «Одіссей». Цей персонаж репрезентує тип романтичного героя, коханця-привида, «людини нізвідки», чоловічий інваріант образу Марії Фернандес («Paloma negra»), який здобуває в тексті твору таку характеристику: «Її звати Марія Фернандес. Однак насправді її ім'я не має ніякого значення. Я нарешті збагнув, хто вона. Вона – «летючий голландець», вона з'являється то тут, то там, у житті то одного чоловіка, то однієї жінки. [...]

Вона – посланий з неба темно-синій ангел, ангел любові» [217, с. 148]. Концепція тілесної любові, яку розбудовує М. Гримич, примирює й гармонізує сексуальний потяг і духовне начало. Це кредо виразно сформульоване в роздумах Пенелопи («Пор'ядна львівська пані») перед сповіддю: «Бог добрий. Він не може карати щасливу жінку. А може, Бог сам посилає їй це щастя, щоб компенсувати всі її жертви, віддячити за всі її чесноти» [215, с. 148]. Власне, у наведеній цитаті знайшли втілення активні пошуки сучасною літературою основ нової духовності. Це завдання письменства стає особливо важливим з огляду на ситуацію кричущої світоглядної асиметрії: тілесне переважає духовне. О. Муха відзначає, що сучасна людина, попри реабілітацію тілесності, не змогла вповні пережити її досвід, обмеживши власне сприйняття певними схемами, які нав'язані масовою свідомістю. «Нав'язливе піднесення тілесної краси і сексуальності, причому, сексуальності поза моральними нормами, культ юності, нестримне споживання, лихоманка-прагнення скуштувати всіх насолод, обожнення спортсменів і на вершині всього – всемогутній бог грошей» [300, с. 67] – такий комплекс тенденцій сучасного сприйняття тілесності, що засвідчують пріоритет фізичного перед духовним. Дослідниця відзначає стандартизацію і штучність у ставленні до тіла, віддаленість сучасної людини від реальності власної плоти.

Подолання дуалізму душі й тіла, прямо чи опосередковано проголошене сучасною гуманітарною думкою, в романістиці початку ХХІ століття оприявнюється не тільки як реабілітація тілесності, а і як її одухотворення. В цьому контексті цілком правомірними видаються міркування О. Мухи, яка залучає до аналізу феномену тілесності в сучасному культурному просторі концепції середньовічних мислителів, передусім Григорія Ниського та Августина Аврелія. Саме протиставлення душі й тіла, покладене в основу європейської класичної філософської думки, як стверджує дослідниця, породжене ідеєю гріхопадіння, внаслідок якого людина втратила свою первинну божественну тіленість і отримала натомість «шкіряні ризи», тобто плоть з усіма обмеженнями, властивими тілесному життю [300, с. 65]. Люба

Клименко (М. Гримич) виводить сексуальне життя людського тіла за межі дуалістичного погляду, згідно з яким воно протиставляється душі, однак письменниця утверджує не механістичну й інстинктивну, а інтелектуальну й емоційну природу плотської любові, що якнайкраще відповідає відомій інтенції В. Франкла: «Секс виправданий, навіть освячений, оскільки і тільки тому, що є засобом любові» [380, с. 121–122].

У художній концепції української письменниці сексуальні стосунки трактуються передусім як вияв повноти життя, глибокого емоційного зв'язку чоловіка і жінки, і тільки в такому випадку вони виправдані: «...ніщо не може бути в житті солодше від звичайної плотської любові – не нудного механічного розгойдування ліжка задля продовження роду, а красивої, вигадливої, романтичної, іронічної, вишуканої, інтелігентної, не похабної плотської любові, яка перетворює звичайний секс на явище космічне» [215, с. 157]. Знання власної сексуальної природи, вивільнення прихованих бажань і чесність з собою стають запорукою особистого щастя: Пенелопа, головна героїня роману «Пор'ядна львівська пані» з її «покірною пристрасстю» досягає щастя тільки у стосунках з ініціативним «Одіссеєм», який прагне «відкрити цю жінку, як весняне сонце відкриває бруньку, і випустити назовні її притлумлену пристрассть» [215, с. 153]; натомість активна й вигадлива Кася гармонізує власне життя завдяки закомплексованому й готовому підкорятися чоловікові Пенелопи. У названому творі авторка знову вводить постать «чудесного помічника», аналогічного маленькій Магді («Магдалинка») – лікаря, який з'являється на початку і в фіналі роману, констатує попередній status quo (роздратованість жінки, монотонне подружнє життя) і її щасливе перетворення завдяки справжньому коханню.

Плотська любов, позбавлена духовної складової, постає в романістиці М. Гримич не як гріх, а як тваринний акт, чужий уповні реалізованій людській природі. Таке трактування бездуховних сексуальних стосунків здобуває граничний вияв в образі Марушки («Падре Балтазар на прізвисько Тойво»). Постать героїні, як і бізнес-леді Ірини-Фріди («Фріда»), репрезентує тему

фригідності, психологічні витоки якої М. Гримич досліджує у своїй творчості. Жінка не може примирити у своїй свідомості глибоко духовне начало і плотські бажання, властиві людині («Як Він міг? Мій милий, ніжний, добрий, делікатний, розумний Бог? Як може – такий чистий, цнотливий – як Він може підсобляти цій потворній справі!» [119, с. 207]). Марушка почуває глибоку відразу до плотської любові й власних батьків, які не здатні дати вичерпної відповіді на її болючі запитання; працюючи акушеркою, закликає русинів-емігрантів розумно ставитися до народження дітей, щоб не прирікати їх на злидні й хвороби; зрештою, ставши свідком відразливої інтимної сцени між своєю пацієнткою і її чоловіком, у стані афекту вбиває останнього: «А воно таке нужденне, перелякане, мале, брудне і немите. Гірко плаче. І бачу, що воно і вправду її любить по-своєму, і вправду жаліє, по-своєму! Але ЯКА Ж БЕЗМІРНА ЧОЛОВІЧА ТУПІСТЬ!

Мене пронизала люта ненависть до нього. А разом – і до всіх чоловіків у світі. Він був уособленням всього чоловічого роду – тупого, безголового, тваринного» [114, 247]. У прощальному листі до Никитки-падре Адріана Марушка дякує йому за його любов, яка обмежувалася духовним почуттям. Героїня належить до типу «свобідних жінок», не випадково мешканці колонії Нова Австрія порівнюють її з Ольгою Кобилянською. До типу освіченої жінки початку століття належить і матушка Варвара Іваницька, яка на сповіді зізнається падре Балтазару, що почуває відразу до власного чоловіка й сексуальних стосунків з ним; дискутує з приводу заборони контрацепції, яка призводить до небажаної вагітності, надмірного фізичного виснаження жінок, високої дитячої смертності. Зауважимо, що звернення до проблеми жіночої емансипації та її суспільного сприйняття на межі XIX – XX століть не випадково порушується М. Гримич на новому рубежі віків. Якщо для попередньої епохи *fin de siècle* особливо актуальними були питання емансипації особистості, передусім жіночої, та реабілітації тілесності, то нове помежів'я століть радше прагне гармонізувати в людині духовне і тілесне

начала, повернути індивідові безпосередність власного «буття-в-тілі», вільну від нав'язаних мас-медіа та модою уявлень.

О. Муха зауважує, що новий статус, який здобуває категорія тілесності в сучасному світі, не забезпечив людині цілісного сприйняття й осягнення власного тілесного досвіду. Включаючи окреслену проблему до ширшого культурологічного контексту, дослідниця акцентує особливу світоглядну ситуацію, що склалася на цьому етапі цивілізаційного поступу. Вслід за У. Еко вчена констатує тенденції, які дозволяють говорити про «нове Середньовіччя», яке закономірно настає після постмодернізму з його нівеляцією ієрархічних відносин та сталих систем знань. До таких тенденцій належить, зокрема, новий аскетизм, що постає у двох виявах: з одного боку – подібне до середньовічного «приборкання плоті», що виникає як реакція на «ефект порно», властивий сучасній масовій свідомості, з іншого – новий тип аскези, здійснюваної заради соціального успіху та зовнішнього ефекту. Ця тенденція, що є даниною нав'язливій пропаганді молодого, стрункого, позбавленого ознак старіння тіла, вповні втілюється у вже згаданому романі О. Полякова «Рабині й друзі пані Векли». Одна з провідних сюжетних ліній твору може бути окреслена як історія Попелюшки, що становить поширене кліше масової літератури, передусім любовного роману. Некрасива дівчинка, закохана у привабливого однокласника, наражається на знущання однолітків і назавжди покидає рідне містечко, щоб перетворитися на фатальну красуню, яка підкорює найбагатших чоловіків і зрештою сама стає відомою і заможною. При цьому трансформація героїні здобуває передусім тілесний характер: внаслідок виснажливих вправ, особливої системи харчування, вживання таємних препаратів Тома різьчє змінюється. Сюжетна лінія Томи, хоч і не явно, відсилає уважного читача до поширеної у фантастичній літературі теми штучної людини, вперше, очевидно, найяскравіше представлені романом Мері Шеллі «Франкенштейн»: Андрій Архипович не просто виховує, а й створює героїню, даруючи їй нове тіло і нове життя. Водночас перетворення Томи постає і як граничний вияв однієї з найпотужніших суспільних тенденцій сьогодення – прагнення до фізичної

досконалості, певного тілесного ідеалу, який відкидає можливість старіння, фізичних вад тощо: «Це було тіло плавчихи і гімнастки, подіумної моделі й соковитої молодої матері – в їхніх найкращих поєднаннях» [329, с. 159]. У сюжетній канві роману О. Полякова тіло постає вже не як фізична оболонка людського духу, інструмент пізнання й освоєння дійсності, а як знаряддя помсти й підкорення. Не випадково у фіналі твору Тома зазнає тяжкого каліцтва, і тільки опинившись в інвалідному візку, відкриває для себе справжнє кохання. Історія героїні, таким чином, імпліцитно сигналізує про певні ризики, які несе в собі сучасний культ ідеального тіла, що часто нівелює духовну складову.

Цнотливі героїні М. Гримич протестують проти зведення статевих стосунків до механістичного, позбавленого духовності акту, репрезентуючи тенденцію подолання тотальної сексуалізації. Друга важлива тенденція художньої репрезентації людської тілесності оприявнюється в літературі передусім як утвердження необхідності «повернути собі своє тіло» [407, с. 250]. К.П. Естес відзначає небезпеку, яку створює для психологічної рівноваги жінки орієнтація на штучно створені ідеали краси. У сучасній гуманітаристиці все частіше звучить думка про те, що «всі ці процедури догляду і догоджання «звільненій тілесності» мають своїм джерелом аж ніяк не турботу про власне тіло, а радше «підганяння» його під стандарт сучасних соціальних очікувань» [300, с. 67]. Одна з найпомітніших інтенцій сучасної жіночої прози – це прагнення подолати обмежені уявлення про тілесну красу, утвердити множинність її проявів. Чи не найвиразніше ця художня настанова проявляється через моделювання цілком відмінних жіночих портретів, у яких тілесність екстраполюється і на стиль одягу, матеріальне оточення героїнь («Магдалинка» М. Гримич). Часом тіло постає як виклик, поле експерименту, фізична даність, підвладна свідомому впливу з боку свого власника. Так, героїня роману Г. Вдовиченко «Пів'яблука» Магда залишається привабливою, незважаючи на свою вроджену ваду; її краса постає як результат не стільки фізичних зусиль жінки, скільки її особистісної самодостатності й

реалізованості. Слід зауважити, що подібні інтенції простежуються і в романістиці авторів-чоловіків. Художню структуру роману В. Даниленка «Газелі бідного Ремзі» організовано довкола образів сорока дружин кримського хана, кожній з яких адресовано оповідь-розділ; кожна частина твору відкривається стилізованим звертанням до жінки, в якому уславлюється її неповторна врода. Наратор – хан, за допомогою чарів перенесений до сучасної України, зауважує, що неповторна індивідуальність кожної з його дружин (як своєрідність темпераменту, так і тілесні характеристики) зумовлює щораз іншу історію кохання. О. Поляков («Рабині й друзі пані Векли») створює низку портретів харизматичних людей, далеких від фізичної досконалості, чи не найяскравішою серед яких є постать модельєра Кларенса Зона. Як і П. Зюскінд у своєму «Парфумері», український письменник метафоризує особистісну привабливість героя за допомогою образної домінанти аромату. Неповторний запах Кларенса, що стає своєрідною антитезою його гротескної повноти, по суті, втілює людські якості персонажа: «– Зізнайся, як тобі вдається завжди так гарно пахнути? – не втрималася я цього разу.

– Це не складно, – обличчям Кларенса пробігла ледь помітна тінь вдоволення. – Колись ми жили в самій гущавині знаменитих виноградників Ельзасу і важко працювали з ранку до ночі, але у нашій родині був культ гігієни. [...] Однак це частина правди. Головний секрет – в іншому. Його розкрила мені мама. Вона сказала так: «Поганий запах, мої дітки, виникає від поганих думок. А сморід, бридкий сморід – від чорних бридких думок про ближнього!» [329, с. 127].

Ці художні настанови – утвердження множинності проявів краси і трактування тілесної даності як поля експерименту – виразно проявляються в сюжетній лінії містифікаторки Векли. Створений жінкою «Клуб довгоносих красунь», довкола якого центровано основну інтригу твору, зрештою виявляється не скандальним проектом з продуманою стратегією, а грою, що має на меті насолоду від самого ігрового процесу. Векла, яка під час першої зустрічі вражає Артема своєю нетривіальною красою, моделює і власну

зовнішність (довгий ніс героїні виявляється такою ж фікцією, як і її проект), і долю (світська левиця цілком органічно відчувається в іпостасях селянки та черниці). Водночас О. Поляков імпліцитно підводить читача до думки про необхідність встановлення меж будь-якої гри, яка не може порушувати життєвого простору іншої людини або завдавати їй шкоди. Ця поетологічна особливість художнього світу автора постає цілком закономірною в контексті постпостмодерністських художніх інтенцій, що активізуються наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть. Раніше вже йшлося про особливу роль дискурсу катастрофізму, акцентованого в ряді праць, який, визріваючи в межах постмодерністської парадигми поруч із постколоніалізмом, суттєво підважує її основи, зокрема ставить під сумнів тотальність ігрової стихії, актуалізує проблеми пам'яті та відповідальності [126, с. 315]. Мотив тіла-перформансу в романі О. Полякова послідовно врівноважується прямо протилежною художньою інтенцією, зміст якої зводиться до ідеї вразливості людського тіла. Т. Гундорова зазначає: «До недавнього часу процеси модернізації і вся культурна еволюція засновувалися на тому, що «пластичність людини є практично безкінечною», а це уможливлювало соціальне конструювання людської поведінки і конструювання соціальних та культурних утопій, під які змушували згинатися людську природу. Інакше кажучи, припущення, що людська природа безмежна і піддатлива до безкінечних трансформацій, стало однією з підстав доби модерності» [128, с. 150–151]. Констатуючи в сучасній культурі численні свідчення конечності психобіологічної піддатливості людини, дослідниця веде мову про посттравматичний стан, регрес «в інфантильність і хворобу» [128, с. 151], який, очевидно, не вичерпується постколоніальним контекстом, безпосередньо описаним Т. Гундоровою.

Окреслене коло проблем, пов'язаних із проживанням тілесного досвіду, які увиразнюються на новому зламі століть, неминуче охоплює питання про сутність статевого кохання. Утвердження духовного начала плотської любові є наскрізним для творчості В. Лиса, причому автор зосереджується на різних аспектах цього явища. Так, у «Соло для Соломії», де, як уже було зазначено,

реалізовано дві важливі інтенції – панорамний погляд на жіноче життя з підкреслено «зовнішньої» (традиційно чоловічої) позиції, властивої класичному роману, і глибока психологізація образу героїні з подальшим утвердженням її особистісної самодостатності, письменник порушує проблему незнання власної природи, широко представлену в сучасній жіночій прозі, особливо тій, яка пропонує деструктивний аналіз патріархатного світогляду («Майже ніколи не навпаки» М. Матіос). Соломія виходить за Павла, прийнявши поклик плоті за глибоке почуття кохання, а далі тяжко спокутує цю помилку. Неприйняття суто фізіологічного, механістичного погляду на плотське кохання реалізується у складній психологічній колізії, центрованої довкола все того ж протиставлення духовного і тілесного («Діва Млинища»): закохані Остап і Тетянка, які з волі жорстокої пані опинилися в ямі серед лісу, переживають тяжкий досвід відкриття потворних сторін одне в одному. Розрив між духовним і тілесним відбувається через відразу до тваринного начала в людині: «Йому, що стільки вимріяв про єднання з Тетянкою, про кохання з нею, якого прагли душа і тіло, тепер здавалася начеб нелюдською, блюзнірською сама думка про те, щоб злитися, злягтися в цій брудній смердючій норі, на мокрій, вкритій лайном і їхнім блювотинням землі, злитися брудними, вже також смердючими тілами» [249, с. 132]. Нарешті, в романі «Камінь посеред саду» тілесність, передусім жіноча, відходить на другий план, а часом стає невидимою. Так, Катя, в яку закохується герой-оповідач, спершу видається йому сірою й непомітною, та й у подальшому викладі не здобуває промовистих фізичних характеристик. Надзвичайно скупі портретні риси героїні відповідають загальній притчевій настанові роману – його персонажі схематичні й вільно можуть помінятися місцями, оскільки кожен із них у свій власний спосіб розігрує ту саму драму, що й герой-оповідач. Однак, обмежуючись побіжною констатацією вроди інших жінок, наратор характеризує Катю як ту єдину, яку він обрав з-поміж усіх. Таким чином непрямо обстоюється первинність духовної спорідненості у стосунках між чоловіком і жінкою.

Водночас сучасна чоловіча проза своєрідно інтерпретує уявлення про жіноче начало як ірраціональне, стихійне й загрозове. Фатальне запитання героя «Камея посеред саду» «Що ж таке жінка?» в ряді творів реалізується як страх порожнечі. Виразно проявляється цей страх в низці образних констант роману В. Даниленка «Кохання в стилі бароко» (експерименти з порожнистими формами у творчості скульптора Олександра Архипенка; епізод, у якому «князь п'їтми» Баал-Зебуб потрапляє у світ людей через статеві органи повії Великої Мами). З вуст різних персонажів звучить одна й та сама інтенція, найбільш точно сформульована Валерієм Шевчуком, який так само стає героєм твору: «Сучасний світ краса не врятує, бо диявол часто постає її втіленням» [133, с. 116].

Граничним виявом тілесного буття жінки і чоловіка в сучасній літературі стають відповідно народження і двобій. У романі М. Гримич «Ти чуєш, Марго?» виразно звучать інтенції, опозиційні до патріархатного погляду на жінку як «неповноцінного чоловіка»: «Боже, я вагітна! [...] Жоден чоловік ніколи не промовить цих слів. Жоден чоловік ніколи не відчує того, що відчуває жінка, усвідомивши, що вона вагітна. Бог обділив чоловіків цілим спектром фізіологічних і духовних відчуттів. [...] Як це можна прожити життя, щомісячно не оновлюючи кров? Як жити зі старою кров'ю? Як можна прожити життя, не зрозумівши одного дня, що твоя кров – уже не лише твоя кров, а й кров нової істоти, яку ти носиш, годуєш, зрощуєш у собі?» [120, с. 62]. Специфічно жіночий досвід вагітності й народження, який унеможливорює адекватне його відображення чоловіком, зумовлює особливості художнього інструментарію, до якого вдається Є. Положій, звертаючись до теми материнства в романі «Дядечко на ім'я Бог»: сон, видіння («Віра прокинулася вагітною. Чоловіки зазвичай мріють прокинутися відомими, а жінки – вагітними» [327, с. 152]), імітація прямого мовлення, сповіді, нотаток (уявні інтерв'ю, які матері дають автору книги; докладна оповідь Марини про її пологи). Народження дитини часто ототожнюється із жіночою ініціацією: «Ця мить, коли зненацька вщухає жахливий біль, для жінки триває вічність. Лише

цю мить можна назвати щастям. Жінка стільки разів переживає мить щастя, скільки вироджує дітей. Саме вироджує. [...] Це мить усвідомлення, що відбулося витворення нового світу, нового життя. Це подія космічного масштабу, подія, яку жінка переживає фізично» [120, с. 78]. Чоловічі ініціації на рівні фізичного тіла переживаються як граничне напруження, рани й подолання болю. Так, у романі Є. Положія «По той бік пагорба» посвята в кохання й чоловіче життя відбувається через фізичний біль (цигарка, яку Ольга гасить об руку Вужа; рана, завдана йому Ковалем під час бійки). Ці константи найчастіше стають у сучасній літературі художніми маркерами специфічно маскулінного «буття в тілі», репрезентація якого видається ускладненою через уже неодноразово відзначену «невидимість» чоловічої позиції.

У сучасній великій прозі розроблено тему героїчного, взірцевого тіла, яке співвідносне із певним ідеалом, «образом належного» (В. Леонтьєва). Водночас така тілесність втрачає ознаки людської, наближаючись до монструозної і корелюючи з образом самотнього героя, характерним для пригодницької літератури («Елементал» В. Шкляра, «По той бік пагорба» Є. Положія). Відчуженість героїв-надлюдей від людської спільноти зумовлена тими психологічними механізмами, які регламентують символічні значення, пов'язані з феноменом культуризму, добре описані Н. Хамітовим: «Культурист прагне перетворити своє тіло на знаряддя влади і владарювання. Естетичне владарювання над чоловіками й жінками, в якому краса парадоксально поєднується з жахом» [386, с. 148].

Досить промовистим є спосіб художньої рецепції чоловічого тіла, до якого вдається В. Лис у своєму романі «Країна гіркої ніжності»: вибудовуючи переконливу модель жіночої свідомості, автор обсервує чоловічий світ, у тому числі й чоловіче тіло, з цієї системи координат. Очевидно, що така художня стратегія стає можливою тільки як наслідок привласнення собі жінками права «дивитися на іншого» (В. Агеева).

Отже, в сучасній українській романістиці актуальними видаються дві провідні стратегії рецепції людської тілесності – як плинного дискурсивного

утворення, підвладного культурному конструюванню (ця стратегія активно задіює принципи постмодерністської естетики) і як тіла-мікросвіту, що актуалізує міфологічні значення. У першому випадку тілесність перетворюється на поле гри й експерименту, активно розвивається тема андрогінності; в другому здійснюються спроби репрезентації специфічно жіночого і чоловічого тілесного досвіду, що мають на меті пошук виразної гендерної й сексуальної ідентичності.

5.2. Простір маскулінний і фемінний: конфлікт і відновлення гендерного паритету

Простір як один з двох основних, поруч із часом, параметрів людського існування в художньому світі літературного твору наділяється певними смисловими конотаціями, що активізують у свідомості читача складні комплекси уявлень, наділені виразними символічними значеннями. Природно, що ці значення часто мають гендерне забарвлення, оскільки саме буття у сприйнятті людини є «буття чоловіче + жіноче» [245, с. 125]. У просторовій організації твору вповні простежується зв'язок з національною художньою традицією. Певні топоси та локуси, наділені архетипним і символічним значенням, непрямо відсилають читача до значного масиву текстів української літератури, які в той чи інший спосіб розбудовують специфічну картину світу, властиву ментальній свідомості. Художній світ сучасного роману пронизує ціла система просторових опозицій, що поступово розгортають у тексті своє символічне значення, виконуючи роль не тільки і не стільки місця дії, скільки освячених тривалою традицією концептуалізованих сфер, які репрезентують світоглядні домінанти українського народу. Водночас трансформації художнього простору, аж до повного його розчинення в ході масштабної постмодерністської гри з образами, сюжетною й наративною структурою, в тому числі й часо-просторовими характеристиками художнього світу, дають можливість широких узагальнень стосовно характеру постмодерністського мислення в національному письменстві. Нарешті, просторові відношення, що

виникають у художній структурі твору, найчастіше виразно корелюють із системою персонажів, слугуючи в той чи інший спосіб їхніми характеристиками (ця функція художнього простору широко описана Ю. Лотманом [265]. Структуротворчим у плані художнього простору є глобальне протиставлення “своє – чуже”, на основоположній ролі якого для будь-якої національної культури наголошує Ю. Степанов: «Це протиставлення, в різних виглядах, пронизує всю культуру і є одним з головних концептів будь-якого колективного, масового, народного, національного світовідчуття. [...] Принцип «Свої» – «Чужі» розділяє сім’ї – нас і наших сусідів, роди і клани більш архаїчних суспільств, релігійні секти, сексуальні меншини тощо. І вже цілком концептуально і концептуалізовано він відрізняє “свій народ” від “не свого”, “іншого”, “чужого”» [353, с. 473]. Таким чином, художній простір у вимірі ознак соціокультурної статі є потужним засобом репрезентації різних гендерних картин світу, інтенцій, ментальностей, які постають індикаторами присутніх зрушень, проблем і можливих перспектив у стосунках між чоловіком і жінкою.

У сучасній романістиці просторові моделі найнаочніше відображують ті докорінні зміни, які відбулися у художній рецепції і репрезентації жіночого начала – можна констатувати перехід від сприйняття жінки як «зовнішнього» об’єкта стосовно панівної чоловічої традиції художнього письма, акцентованої В. Агєєвою, до моделювання картини світу, центрованої довкола жінки як активного діяльного суб’єкта, повнокровної і яскравої особистості. При цьому варто зауважити, що сучасна література активно послуговується художніми моделями, виробленими попередньою традицією: це і підкреслено класичний інструментарій, що має на меті стилістичне наближення до великої романної традиції реалізму або ж романтичного письма; і тенденції зображення жінки як ірраціонального, непізнаваного, навіть демонічного начала, що дають широкий простір для символізації, застосування образності й художнього антуражу готичного роману; і відновлення традиційних для української літератури,

зокрема народницької прози, образів і колізій, які часто мають дидактичний характер, засновані на християнській народній етиці.

Надзвичайно багатий матеріал для вивчення окреслених тенденцій дає твір В. Лиса «Соло для Соломії». Розглядаючи просторові моделі роману, неможливо не торкнутися поняття «жіночого простору», співвідносного з особливим позиціонуванням героїнь у художньому світі твору. Незважаючи на домінування традиційних для українського письменства трактувань жіночих образів, у творі помітне значно вільніше оперування просторовими парадигмами, які в класичній літературі мали виразно гендерне маркування. В. Агеєва зауважує: «У модерній літературі міняється сама стратегія перебування жінки в довкіллі, вписування її у нові просторові виміри й конструкції. [...] Жінка виходить за межі вузького ареалу, означеного домом, церквою й світським візитом. Несвобода, зокрема, трактується і як обмеженість простору, в якому може розгортатися існування індивіда. Патріархальну жінку незрідка ув'язнено в певних архітектурних формах, а розлогіші обшири для неї просто табуйовані» [6, с. 82].

Попри те, що в образі Соломії підкреслено її приналежність світові села з його щирістю, патріархальністю, вірністю ідеалу жінки-матері, берегині роду, В. Лис водночас наділяє свою героїню певною просторовою універсальністю, непрямо ототожнюючи з Україною – постать Соломії, по суті, єднає різні українські топоси, репрезентовані як конкретними географічними вимірами, так і чоловічими образами. Варто зауважити, що якраз персонажі-чоловіки досить часто характеризуються просторовою обмеженістю, «прив'язаністю» до конкретного топосу. Так, для Вадима це місто, де його тримає кар'єра і нелюба, проте «певна» з кар'єрних міркувань дружина; для Григорія – рідний степ. «Чоловічий» простір негативних персонажів ще більш вузький і найчастіше асоціюється із замкненим приміщенням: Ганс-Йоахім приводить юну Соломію до себе на квартиру, де має намір її згвалтувати; Басюта змушує селянок приходити до нього в контору (показовим є й те, що злочини Басюти відбуваються вночі – ніч традиційно асоціюється з часом активізації темних

сил). Помітне місце у творі посідає мотив осквернення місця, яке перед тим було освячене любов'ю. Павло катує Соломію за подружню зраду в клуні: «у тій самій клуні, де півроку тому серед зими Павло зробив її жінкою. Жінкою-ю...» [252, с. 139]. Альтанка біля джерела, в яку Соломія приходить до Вадима, стає місцем зустрічей Басюти з його жертвами. У такий спосіб відбувається звуження простору героїні (символічний епізод зменшення поля до розмірів землі, яка під ногами), проте водночас жінка здобуває можливість вибору і творення власного простору. Повернення в хату батьків після смерті Павла; вибір, який здійснює героїня, відмовляючись від пропозиції Руфини переїхати в місто; поступове самоствердження в рідному селі, де Соломія реалізується як трудівниця, подруга і мати; нарешті, розширення меж буття жінки до простору всієї України – це віхи становлення особистості, яке врешті-решт приводить до усвідомлення, що вона «сильніша за всіх своїх чоловіків».

Особливо значущим у художній структурі твору є протиставлення обжитого простору хати / села й ірраціонального, підкреслено «не людського» лісового та чужого і здебільшого ворожого міського простору. Сюжетна лінія Павла активізує образ «своєї хати». В цьому випадку місце, з яким персонаж пов'язує своє життя, як і село для Соломії, набуває ознак сакрального центру; воно тісно пов'язане з концептом «Доля» і втілює Боже призначення («те, що судилося»). Про це свідчать слова Павла, який залишається у своїй хаті, відмовляючись разом із родиною ховатися в лісі від німецьких солдатів: «Що судилося, того возом не об'їдеш, конем не обскачеш, а нечисті порядкувати на мему обійсті не дам. Тут і татова, і ваша, мамо, та ще й дідова кривавиця, а тепер – і Соломчина» [252, с. 120].

У творі яскраво виражена тенденція до групування, протиставлення й характеристики персонажів за приналежністю їх до певного простору, чи не найповніше сформульована Ю. Лотманом. Павло належить простору хати з її замкненістю, обжитістю, протиставленням зовнішньому хаотичному світу. Обиватель за своєю суттю, чоловік виявляє мужність, захищаючи власний простір від мародерів. Для нього найвищими цінностями є сім'я, подружня

вірність, чесна праця. Павлові виразно протиставляється Петро, який робить свій вибір на користь служіння батьківщині й іде до лісу. На перший погляд, образи цих двох чоловіків розвиваються у ключі традиційного протиставлення, акцентованого в українській літературній традиції Лесею Українкою («Бояриня»), а пізніше – Ліною Костенко в «Марусі Чурай». Остання чітко поділяє своїх персонажів на мужніх борців за свободу і «домариків». Можна було б розглядати антагоністичні образи Петра і Павла саме в такому ключі, трактуючи ліс виключно як світ свободи, а хату / село – як втілення обивательської обмеженості. Проте В. Лис збагачує цю дихотомію додатковими смислами, головним чином завдяки тому, що центральним персонажем твору є жінка. У міфологічній свідомості багатьох народів ліс постає як профанна, ворожа людині периферія на противагу житлу – сакральному центру, структурованому й обжитому. Мотиви блукання в лісі, зустрічі з фантастичними істотами надзвичайно поширені у фольклорі навіть дуже віддалених етносів. Досить часто такі блукання відбуваються вночі. За спостереженнями К.П. Естес, будь-яка дія, що відбувається вночі, у фольклорних і літературних творах чи снах свідчить про занурення у підсвідомість, про глибоку символічність усіх образів [407, с. 155].

У романі В. Лиса мотив нічного блукання в лісі асоціюється з проникненням героїні у сферу власних підсвідомих бажань, поступовим осягненням своєї природи: «Розуміє раптом – любощів, до яких себе щоночі принуджує, не Павла, а себе, хоче позбутися. Хоть на тиждень-два. Щось у лісі передумати» [252, с. 120]. Зауважимо, що архаїчні мотиви нічних блукань, асоційовані зі сном, видінням, досить часто постають у сучасній українській романістиці якраз у зв'язку з моделюванням специфічно жіночої картини світу («Пів'яблука» і «Тамдевін» Г. Вдовиченко).

Лісовий простір марковано за допомогою зооморфного образу. Зустріч Соломії з риссю може бути потрактована в символічному ключі: дика кішка символізує підсвідомі, передусім статеві, потяги героїні, оскільки, як і образ Петра, співвідноситься з ірраціональним, нічним простором лісу. Прикметно,

що повторний шлях до лісу Соломія здійснює вночі. При цьому шлях героїні відповідає одному з провідних значень архетипу дороги, виділених В. Топоровим, – «шлях до чужої і страшної периферії, що перешкоджає возз'єднанню із сакральним центром або зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде із закритого, захищеного, надійного «малого» центру – свого дому, точніше – з образу святилища всередині дому (покут з образами, вогнище з живим вогнем, домашній жертovníк тощо) – в царство дедалі зростаючої невизначеності, негарантованості, небезпеки» [364, с. 262]. Шлях Соломії також має відцентровий характер, оскільки веде героїню з дому у світ непізнаного, ірраціонального (це і невідомість, яка чекає на неї в житті з Петром, і тваринне начало, втілене в образі рисі). Проте водночас це і шлях до своєї істинної суті, що підкреслюється мотивом поклику (долі, призначення): «А тої ночі... тої ночі йшла крізь засніжений двір, вулицею, вийшла в поле й прямувала до лісу. Страх сковував руки й ноги, та наче щось веліло йти і йти далі. Хотіла, аби пролунав отой звук, що його почула вночі, – хижий і розпачливий. Тужливий. І закличний. Так-так, закличний.

Звернутий до неї. [...]

Звук пролунав за селом, серед поля. Такий тужливий і розпачливий, що Соломія заціпеніла. Застигла кров у жилах. [...] Коли ступила крок, другий, то відчула, що провалюється в темну яму. Чорнішу за цю безшелесну й беззоряну хмарну ніч.

«Рись кричала, рись мене кликала», – встигла подумати» [252, с. 157].

Тваринне, чуттєве начало підкреслене автором у низці жіночих образів, утворюючи систему (композицію) деталей, аналіз яких, за визначенням Н. Ніколіної, «дає можливість розкрити способи поглиблення зображуваного» [306, с. 45]: «Вірка сказала, й руки підняла, потяглася – кішка чи рись?» [252, с. 223]; «Вона майже неприховано милувалася цим зворушливим видовищем, спанням дикої шістнадцятирічної кішки-дівчини, котра в сні звільнилася від усіх прикрощів...» [252, с. 215]; «– Марина Трифонівна, – презирливо

проказала гостя, схожа, подумав Федось Петрович, на драну кішку, куди їй до Соломки» [252, с. 256].

Як відповідник прихованих життєвих сил героїні лісовий простір постає в романі С. Андрухович «Фелікс Австрія». Він не тільки протистоїть замкненому простору будинку, де Стефа відчувається чужою, а й співвідноситься з жіночим началом: будинки в художній системі твору належать чоловікам – доктору Ангереві, Аделиному чоловікові Петрові, отцю Йосифу; жінки ж не відчуваються в них господинями через свою інфантильність (Аделя, Іванка) або ж маргінальне становище (Стефа). Світ природи натомість зображено як світ жіночий, непідвладний суспільним приписам і майновим інтересам. Простір, у якому проходить дитинство Стефи, також розподілений між цими полюсами, що втілюються в образах «духовних батьків» дівчинки: постать доктора Ангера співвіднесена з простором Станіславова (головним атрибутом доктора є золотий годинник, що здобуває в художній системі твору найрізноманітніші конотації – від образу серця, що вистрибнуло з грудей, до символу неподільності родини Ангерів, до якої Стефа належить, «як осей золотий дзигарок» [10, с. 162]); світ природи натомість корелює з постаттю дивакуватої панни Зузи, яка, не маючи власних дітей, просить доктора продати їй Стефу (матеріальним відповідником цього жіночого образу є шлюбна постіль, що її стара дарує на весілля Аделі, переплутавши її зі Стефою, а потім вимагає назад).

Міський простір у творі С. Андрухович розроблений надзвичайно скрупульозно і тяжіє до максимальної замкненості й вивершеності. Стефа перебуває на його маргінесі й здатна пересуватися в межах цього простору тільки по горизонталі (докладні описи вулиць, якими героїня рухається на «ровері», відвідувань крамниць тощо). Світ природи натомість характеризується розімкненістю, візуальною перспективою, можливістю вільного руху (блукання хащами і шлях до гірських вершин). Почуття любові становить основну емоційну тональність епізодів-спогадів, пов'язаних із вакаціями в Дорі (панна Зуза, яка причепурює Стефу; лагідний пес; ліс, що

порівнюється з добрим велетнем). Героїня-оповідачка так характеризує цей період свого життя: «Я пригадую ті подорожі, як інші пригадують свою першу закоханість» [10, с. 161].

Образ головної героїні, Стефи Чорненько, розкривається у всій повноті на перетині цих двох світів – замкненого домашнього й міського і вільного природного. Інші жіночі постаті не здобувають такої вичерпності психологічних характеристик якраз через свою особистісну обмеженість: їх життя замикається в межах кімнат і будинків, де вони є господинями тільки номінально. На це вказує й імпліцитно наголошувана авторкою приналежність Стефи світові природи й чужорідність Аделі у вільному лісовому просторі: зманіжена панночка боїться холодної води гірського потоку, а згодом виявляє неприязнь до панни Зузи, яка любила Стефу; Стефа ж сміливо занурюється в бурхливий потік, грається з вужами, вдаючи їх живими прикрасами. Своєрідним символом-квінтесенцією інтуїтивного природного світу, як і в «Соло для Соломії», є образ рисі, що її дівчатка зустрічають під час лісових мандрів. Стефу в небезпечній ситуації бентежить тільки страх за Аделю («Перше, про що я подумала: як же докторові Ангєру буде прикро, якщо Аделя зараз загине» [10, с. 165]), сама ж служниця виявляє неабияке самовладання: «Звідти востаннє поглянула на рись, на характерний котячий усміх її самовдоволеної морди – і посміхнулась у відповідь» [10, с. 165].

Розглядаючи літературний твір як семіотичну систему, Ю. Лотман надає особливого значення дефініції «символ». При цьому він зауважує багатозначність цього поняття, наводячи низку суперечливих визначень. Так, відомому твердженню про конвенційність відношень змісту й вираження в символі протистоять погляди Ф. де Соссюра, який наголошував на іконічному елементі в символах, тим самим протиставляючи їх конвенційним знакам. Не вичерпує природи символу також спроба звести його до знаку, значенням якого є знак іншого ряду або іншої мови. Такому поясненню суперечить давня традиція «витлумачення символу як певного знаку вираження вищої й абсолютно незнакової сутності» [265, с. 240]. Однак, як наголошує Ю. Лотман,

навіть за неможливості дати вичерпне визначення символу, кожна лінгво-семіотична система наділена «розумінням» того, чим є «її символ», оскільки не змогла б без нього функціонувати. При цьому функції й механізми, що забезпечують процес смислопородження в таких системах, традиційно означаються як символи, хоч і не можуть бути зведені до певних узагальнених інваріантів [265, с. 240]. Науковець пропонує таке визначення символу, що виявляється досить функціональним у процесі аналізу індивідуально-авторських моделей дійсності: «Найбільш звичне уявлення про символ пов'язане з ідеєю певного змісту, який, у свою чергу, слугує планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного, змісту. При цьому символ слід відрізнити від ремінісценції або цитати, оскільки в них «зовнішній» план змісту – вираження не самостійний, а є свого роду знаком-індексом, що вказує на певний більш широкий текст, до якого він перебуває в метонімічному відношенні. Символ же і в плані вираження, і в плані змісту завжди становить певний текст, тобто наділений певним єдиним замкненим у собі значенням і чітко вираженою межею, що дозволяє ясно виділити його з оточуючого семіотичного контексту. Остання обставина видається нам особливо суттєвою для здатності “бути символом”» [265, с. 240]. Ми вдаємося в цій частині нашого дослідження до дефініції «символ», оскільки вона, на нашу думку, найповніше відображує характер загальнокультурних, освячених тривалою традицією просторових образів, які активно переосмислюються в сучасній романістиці. Апеляція авторів-сучасників до архаїчних символів є цілком закономірним, іманентно-культурним явищем: будь-яка людська культура спирається, як зауважує Ю. Лотман, на певний комплекс архаїчних текстів, де концентрація символів особливо значна. Вони становлять не тільки й не стільки систему образів, за якою закріплене певне значення, скільки похідні елементарних знаків дописемної доби, що «становили згорнуті мнемонічні програми текстів і сюжетів, які зберігалися в усній пам'яті колективу» [265, с. 241]. Така здатність зберігати в максимально сконденсованій образній формі

цінний і складний культурний зміст належить до найбільш важливих властивостей символів.

Друга важлива особливість пов'язана з високою автономністю символу як складової образної системи художнього твору. Ю. Лотман наголошує на гетерогенності символічних систем, що виникають в індивідуально-авторських картинах світу: у процесі моделювання такої картини автор може як створювати нові (оказіональні) символи шляхом символізації несимволічних понять, так і вдаватися до символів архаїчних, які мають надзвичайно тривалу традицію в історії культури. При цьому особливого значення набувають ті зв'язки, які письменник встановлює між образними константами свого художнього світу [265, с. 225]. Однак архаїчний, загальнокультурний символ, хоч і пов'язаний певними семантичними зв'язками з іншими художніми образами, «зберігає при цьому смислову й структурну самостійність», «легко вичленовується з семіотичного оточення і так само легко входить у нове текстове оточення. З цим пов'язана його суттєва риса: символ ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу культури – він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходячи з минулого й ідучи в майбутнє» [265, с. 241]. Таким чином символ вводить в образну систему сучасного твору план позачасовості, що дозволяє актуалізувати певні загальнолюдські значення. Далі на прикладі роману В. Лиса «Камінь посеред саду» буде показано, яким чином підкреслено побутописна художня структура підноситься до рівня філософської притчі завдяки центральному символу. Водночас символ апелює до цілого ряду творів-попередників, які збагатили його певними смисловими конотаціями, що цілком відповідає постмодерністському погляду на текстуальну природу культурного простору. В сучасному романі, який композиційною й образною компактністю й «загостреністю» своєї структури перегукується з новелою, значною мірою втрачаючи романну розлогість, саме введення до образної системи символів, закорінених у ментальну архаїку, дозволяє організувати художнє ціле, ввести потужний підтекст. Однак просторові моделі, наділені символічним значенням, виявляють свою

продуктивність і в тих зразках романістики, які репрезентують протилежну художню тенденцію – творче переосмислення традицій класичного роману з властивою йому багатоплановістю, часовою й просторовою масштабністю. У цьому випадку така просторова модель дозволяє акцентувати загальнолюдське, а не суто етнічне чи політичне, значення зображуваних подій, увиразнити психологічні порухи персонажів, надто ж, коли замість героя-наратора автор вдається до викладу від третьої особи, характерного для реалістичного роману.

Яскравим прикладом обох наведених тенденцій можуть слугувати твори В. Лиса «Соло для Соломії» і «Камінь посеред саду». Перший репрезентує повернення, хай і на новому витку, до традицій класичної романістики; другий становить зразок роману-притчі з виразним побутописним струменем, що його жанрову приналежність сам автор визначає як «внутрішній детектив».

Діалог із попередньою літературною традицією виразно простежується в особливих змістових функціях, які В. Лис покладає на локус саду. Образ саду як символ гармонійного, благосного, усвідомленого буття має в українській літературі давню традицію, започатковану ще біблійними текстами (досить згадати послідовну розбудову цього образу у творчості митців бароко і передусім Г. Сковороди). Особливого смислового навантаження набуває локус саду і у творчості Тараса Шевченка – у сприйнятті великого поета сад поєднує християнську духовну традицію з питомими ментальними уявленнями українців: «Прикметною особливістю саду є його місцезрештування поруч із хатою, що відбиває тогочасні побутові реалії. Якщо для англійця, скажімо, «мій дім – моя фортеця», то для української ментальності характерною є сакралізованість, крім хати, наближеного до неї простору – обійстя і особливо саду, позбавленого утилітарної функції, адже це місце спочинку, усамітнення, спілкування з Богом (не випадково Катерина «пішла в садок у вишневий, / Богу помолилась») [...]

...найпоширеніше в Шевченка значення саду як місця зустрічі закоханих і взагалі символу любовців, відтак «ходити у садочок» – залицятися, женихатися...» [79, с. 84 – 85].

«Соло для Соломії» досить повно розкриває ці значення символічного простору саду. Саме в саду зустрічаються Соломія і Петро. Розгортання цих сцен не в межах домашнього простору, а в саду як прилеглий до будинку сакралізованій території дозволяє поглибити психологічний зміст сюжетної лінії: стосунки чоловіка і жінки мають характер подружньої зради і водночас освячені почуттям любові. В саду усамітнюються Соломія і Руфіна у переломні моменти свого життя. Сад є ізолюваним від сторонніх очей простором зустрічі з собою, осягнення того, що було неусвідомленим, потаємним. Помітним у творі є мотив олюднення саду, в основі якого пантеїстичне уявлення про глибинну спорідненість людини з усім сущим. Хрестоматійним прикладом такої семантизації простору саду є низка віршів Ліни Костенко («Мене ізмалку люблять всі дерева», «Виходжу в сад, він чорний і худий», «Слайди»). В одному з епізодів роману В. Лиса Соломія, змушена рубати свій садок, мучиться від усвідомлення, що «життє вкорочує», і звертається до дерев: «Простіте, рідненькі».

Як простір глибинного, потаємного, сокровенно-душевного буття людини (традиція, що бере свій початок ще з давньої літератури) постає цей локус у романі «Камінь посеред саду», хоча більшість подій твору (сімейне життя героя, його стосунки з колегами й жінками, випадкові знайомства) відбувається за межами цього ізолюваного простору. Однак малозначущі для зовнішнього спостерігача, але ключові для самого чоловіка епізоди пов'язані саме з садом у рідному селі. Тут він переживає перший досвід власної слабкодухості, коли не зважується заступитися за товариша, якого жорстоко б'ють; тут відбувається вигадане побачення з жінкою, в яку він закоханий. Сад, нарешті, стає місцем смерті, що трактується в символічній системі твору як остаточна й відверта зустріч із собою. Локус саду утворює обрамлення – він відкриває і завершує твір. Трансособистісне і трансгендерне значення символу виразняються кількома епізодами, які виводять реалістичну конкретику твору (вулиці і квартири міста Лучеська, буденне життя селища Ясенівка) на вищій – метафізичний – рівень: мати загиблого Андрія звертається до його двійника

Яромира з такими словами: «Там, у нашому саду, лежить камінь [...]. Андрій спробував його підняти й загинув. Не зміг його підняти. Може, ви спробуєте? Раз ви хочете стати моїм сином...» [250, с. 250]; слідчий Василь Верещук бачить уві сні Андрія, який намагається підняти камінь, і сам перетворюється на загиблого («Дивна думка, що цей камінь такий завбільшки, як його життя, пронизує Верещука, перш ніж він встигає прокинутися» [250, с. 251]). Камінь у центрі сакрального простору саду набуває значення глибинного розчарування в житті, комплексу нерозв'язаних екзистенційних питань, потреба вирішити які виникає в усіх героїв роману. Складне переплетіння доль, хаотичні, на перший погляд, зустрічі поступово підводять читача до розкодування провідних символів. Таким чином, образ саду в обох творах, які різняться центральною художньою настановою і жанровою та структурною специфікою, розгортає низку значень за принципом своєрідного скрипту, апелюючи до культурної пам'яті читача, активізуючи смисли, що залишаються поза безпосереднім текстуальним втіленням. При цьому образ саду, глибинного осередку духовного буття, виявляє загальнолюдський характер, що відповідає авторській настанові на осягнення специфічно жіночого досвіду як універсального. Ця настанова виявляється в уже відзначеній просторовій мобільності та складній психологічній динаміці образу Соломії («Соло для Соломії») і глибинних рефлексіях Андрія про жіночу природу («Камінь посеред саду»): головний герой глибоко переживає зустріч з кожним із жіночих персонажів, надаючи особливої уваги індивідуальності героїнь, чим протиставляється холодному і владному Григорію.

Характеризуючи простір семіосфери, якою, з точки зору семіотичного літературознавства, є й художній текст, Ю. Лотман констатує парадоксальне поєднання в ній взаємовиключних характеристик – гетерогенності, асиметричності й однорідності, певної індивідуальності. Визначення й самоусвідомлення останньої неможливе без поняття кордону. «А кордон цей можна визначити як межу, на якій закінчується періодична форма. Цей простір визначається як «наш», «свій», «культурний», «гармонійно організований»

тощо. Йому протистоїть «їх-простір», «чужий», «ворожий», «небезпечний», «хаотичний».

Будь-яка культура починається з поділу світу на внутрішнє («своє») і зовнішнє («їхнє»). Як цей бінарний поділ інтерпретується – залежить від типології культури. Однак сам такий поділ належить до універсалій» [265, с. 257]. Водночас поняття кордону неоднозначне. Це місце поєднання двох протиставлених семіосфер, «механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову «нашої», місце трансформації «зовнішнього» у «внутрішнє», це мембрана, що фільтрує» [265, с. 262]. Отже, кордон, або мембрана, водночас постає і як механізм структурування зовнішнього хаосу, надання йому адекватних форм вираження, прийнятних у певній семіосфері. Водночас, навіть структуровані й інтегровані в систему певної семіосфери, чужорідні елементи все-таки залишаються чужими, перекладними.

Хоча опозиція «свої – чужі», а отже, і поняття кордону, є основоположними для будь-якої людської культури, особливого смислового навантаження вони набувають у ситуації подолання постколоніальної травми, яка характеризує сучасну українську літературу. Необхідність визначення і збереження власної ідентичності, яка, пов'язуючись із ресентиментом, неминуче реалізується через негативне самоствердження (шляхом заперечення, відштовхування), робить кордон однією з найважливіших домінант художнього світу: «ми» протиставляємося «їм», пізнаємо і моделюємо таким чином себе. При цьому особливо загострено проявляє себе специфіка не тільки національної чи громадянської, а й гендерної ідентичності.

Конкретно-реалістичних обрисів набуває константа межі (кордону) у творах, присвячених історичній тематиці або співвіднесених у часовому плані з минулим, а також у романах, де домінує пригодницький струмінь. У цих випадках додання меж, протистояння тим, хто належить до «чужих», виразно корелює з певними стереотипами маскулінності (козак, воїн-визволитель, суперагент).

Так, у романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон» кордон (межа) постає у багатьох образних виявах. Це і межа лісу і відкритого простору, перший з яких належить героям Холодноярської республіки, а другий – хаотичному і жорстокому світу «советів»; і кордон між двома частинами України, що його долають отаман і Тіна, рятуючи дитину Веремія; це і межа, що пролягає між людьми, розділеними політичними переконаннями. Автор постійно наголошує на тому, що остання не є неперехідною. Про це свідчить, зокрема, постать Фані-Панаса, колишнього штабного поручика, а згодом «червоного», який неодноразово допомагає отаманові Ворону в скруті. Опозиція «свої – чужі» у стосунках двох друзів надзвичайно ускладнена – цей сюжетний зв'язок відображує неоднозначність української історії. Панас, повний зневаги до пасивного «бидла», яке не підтримало борців за незалежність України, пристає до червоних, оскільки не вірить лідерам, що керують визвольною боротьбою із «закордонних готелів», і має надію хоча б таким чином, під прикриттям «советів», прислужитися батьківщині. Україна в художній системі твору постає не як географічне поняття, а як моральний закон – межі території, де він панує, ототожнюються з державою: «– Ніколи не кажи: в цій державі, – перебив я його. – Так завжди казали ті, для кого вона чужа. Кажи: наша.

– Наша? – витріщив на мене очі Калюжний. – А де ж вона, та наша держава? Її немає.

– Є вона, – сказав я.

– Де? Покажи!

– У лісі. Там советської влади нема. Там діють закони УНР» [398, с. 256].

В одній із директив «червоної» влади, вмонтованих у текстову структуру роману, Холодний Яр порівнюється з жовто-блакитним островом серед радянщини. Таким чином, територія України, тобто простір, де діє моральний закон звитяги і патріотизму, зазнає граничного звуження, проте зберігає цілісність і протиставленість «чужому» простору підступів і зради, що їх несуть не тільки червоні, а й корисливі селяни, і вчорашні товариші. Ліс у

романі постає як винятково чоловічий простір, територія небезпеки й активного чину. На прохання Тіни забрати її до лісу Ворон відповідає: «Який же з мене буде отаман, якщо я приведу в загін жінку?» [398, с. 227].

Буття художнього простору роману розгортається в напрямі поступового звуження, аж до фінальної сцени зникнення героя в монастирському підземеллі. Проте історії загибелі «лісовиків» передує мандрівка Ворона і Тіни, які переходять Збруч. Функцію кордону в цьому випадку виконує ріка, що сама по собі наділена смисловими конотаціями межі (кінець суходолу). Ріка поєднує в собі характеристики «мембрани», окреслені Ю. Лотманом: вона водночас розділяє і поєднує два світи. Персонажі, які населяють прикордонну територію (Ничипір Петриченко, його дружина Маруся, сумний червоноармієць), територіально належать до «советів», однак прагнуть опинитися потойбіч, і стримує їх тільки хвороба, близька людина чи страх бути депортованим і розстріляним. Серед «потойбічних» людей, які, хоч і є українцями, не виявляють співчуття до мандрівників, на допомогу Воронові й Тіні приходить чужинка – єврейка Єва («Я також із народу гнаного, тому й співчуваю вам» [398, с. 227]). Водночас територія за Збручем є чужиною (тут, як і в ряді творів, позначених романтичним дискурсом, постає збірний образ «чужих людей», байдужих чи ворожих до героя): «Й ось тут мені було б дуже прикро розповідати про наші ходіння «потойбічними» селами, начебто й українськими, але такими чужими, що не хочеться про це говорити. Скажу лишень, що люди там були не такі, як у нас, – вони хоч розмовляли нашою мовою, та не було в них тієї доброти і щирого милосердя, що є в наших людях. Це особливо впадало в око після багатоденної подорожі до кордону, де скрізь, у кожній хаті, зустрічали нас із дитятком, як Божих посланників...» [398, с. 277]. Образ «чужої землі» увиразнюється завдяки біблійним мотивам, що наближують реалістичний виклад до притчевого: подорожні уподібнюються до святого сімейства; отець Тимофій тричі запитує отамана і Тіну, чи не краще залишити дитину в нього, на рідній землі (виразна алюзія на євангельські епізоди спокушання Ісуса, потрійного зречення Петра і його ж потрійну

відповідь на запитання Ісуса Христа «Чи любиш ти Мене?»), а коли ті відмовляються, просить паніматку приготувати подорожнім на ранок п'ять хлібів і дві рибини (кількість їжі, якою Ісус нагодував п'ять тисяч іудеїв). Таким чином, епізоди мандрівки підрадянською Україною і переходу за Збруч аллюзійно пов'язані з біблійним сюжетом про втечу святого сімейства до Єгипту з Юдеї, де царює Ірод.

Межа, що відділяє в романі «своє» від «чужого» (холодноярський ліс від території, де панують «совети»; «свою» частину України від «потойбічної»), виявляє також фільтраційні властивості мембрани, описані Ю. Лотманом. Так, солдати «советів» на початку твору становлять знеособлену масу, в якій виділяються тільки найзагальніші характеристики груп, що її складають. Таким чином у творі втілюється аморфний образ «п'ятьми зовнішньої», людського хаосу, який лежить за межами «холодноярської республіки». Однак образ китаєця Ході, представлений у всій повноті психологічних характеристик, долає межу цих двох світів: захоплений у полон, китаєць виявляє неабияку сміливість і зневагу до смерті, чим викликає симпатію отамана Чорного Ворона, а згодом стає одним з його бойових побратимів. Так само наголошено на чужорідності Ладима – язичника, який до війни мешкав у Яру, – глибокому видолинку, ізольованому від зовнішнього світу. Простір язичників і звичайний світ протиставлені як «низ» і «верх»: мешканці Яру живуть ізольовано, вкрай рідко піднімаючись нагору, до інших людей. Червона навала, яка порівнюється з нападом орди, знищує Ладимів світ (по суті, знищує порядок, що регламентує життя спільноти язичників, співвідношення «верху» і «низу» в системі світобудови), і чоловік змушений тікати до лісу, де «він ще ближче був до своїх богів» [398, с. 296]. Отже, простір лісу, де мешкають гайдамаки, виявляє передусім таку ознаку «свого» простору, як упорядкованість, протиставлену хаотичності й профанності простору «чужого».

Слід зауважити, що в низці творів сучасної української романістики, присвячених трагічним сторінкам історії ХХ ст., кордон не стільки виконує функцію впорядкування художнього світу, відділення «свого» від «чужого»,

сакрального від профанного, скільки наділяється явно негативними конотаціями роз'єднання живого тіла [60, с. 5]. Так, у романі «Залишенець. Чорний ворон» ріка Збруч «розітнула Україну й стала кордоном» [398, с. 273]. Ще виразнішим таке смислове наповнення просторового образу ріки є в «Солодкій Дарусі» М. Матіос. Тілесність як особливий дискурс переживання відчуження виразно прочитується в численних метафорах, порівняннях, означеннях, які відсилають до архаїчного ототожнення землі з жіночим тілом і – ширше – зі специфічно жіночою функцією материнства: «По два боки мілкого навесні і повноводого влітку, але незалежно від пори року, завжди гомінкого і спішного Черемоша, між горбів і кичер, *немов у глибокій жіночій пазусі* (курсив наш – О.Б.), гніздилися двоє гірських сіл з однаковою назвою – Черемошне. [...] Споконвіків мешканці обидвох Черемошних говорили майже однаковою *материнською мовою*, і однаково складали руки до однакового «отченашу», в один і той же день святкували Різдво і Великдень, і навіть одяг у них був схожий, і клятьби, і подяки, лиш віталися люди по два боки ріки трохи інакше, ото майже і вся різниця» [279, с. 97]. В обох творах образно-конкретним втіленням кордону є ріка, водна субстанція, що протиставляється суходолу, а отже, за самою своєю природою покликана втілювати межу (в ряді текстів, наприклад, у В. Лиса («Соло для Соломії», «Камінь посеред саду») саме образ ріки корелює зі зміною внутрішнього стану героя, перепиняючи його безтямний біг / блукання). Проте у творі М. Матіос значно відчутніший акцент зроблено саме на процесі болісного розчленування живого тіла України: якщо В. Шкляр констатує відмінність звичаїв і ставлення до подорожніх «по цей» і «по той» бік кордону, то для М. Матіос більше важить динаміка змін, які настають у житті селян із приходом «совєтів» на «потойбічну» територію. Саме тому авторка особливо акцентує єдність землі, що передує цим змінам: «Кажі що кажи, а за Польщі таки було по-іншому. Колись, бувало, людське гарякання, безсоромні дівочі писки чи вдоволені парубочі свисти відбивалися від скали на тім – до скали на цім боці, а особливо у дні церковних свят чи сільських набутків; і подвоювала денна або вечірня

луна змішані голоси, і стояли вони, мов єдиний чистий дзвін, у долині між горами, розітнутими водою; і хто не знав, то й не сказав би та й не подумав, що звивиста, як гадина, і зелена, мов кобиличка, ріка, неприродно мічена смугастими стовпами, робить той дзвін тріснути надвоє» [279, с. 103].

Таке прочитання колоніальної травми, що асоціює територіальний розрив і децентрацію з тілесними ранами й ушкодженнями, належить до закономірностей розгортання посттоталітарного та постколоніального дискурсу в українській літературі. Т. Гундорова наголошує на синдромі «хворого тіла» – одній із прикмет молодіжної літератури, для якої центральною є тема «лузерства», що також належить до явищ посттоталітарної свідомості [128, с. 150–204]. Н. Лебединцева відзначає «яскраві образи травмованого / зруйнованого національного тіла» [239, с. 293] в романі Ліни Костенко «Записки українського самашедшого» («таращанське тіло», що лейтмотивом проходить крізь весь роман; численні алюзії на літературні твори, зокрема Михайла Булгакова, де зустрічається мотив «безголів'я»; сцена монтування пам'ятника Незалежності, під час якого фігура постає розчленованою).

Однак мотив розчленовування тіла (землі, батьківщини) в «Солодкій Дарусі» М. Матіос імпліцитно окреслює дещо ширше коло проблем, яке охоплює не тільки колоніальну свідомість, а й становище жінки в патріархальній родині й на окупованій території. В плані просторової організації художнього світу він втілюється в образах сіл, розділених річкою й кордоном; на рівні системи персонажів прочитується в образі Матронки, веселої й лагідної до свого зникнення, мовчазної й заляканої після пережитих тортур, а також у постаті дівчини, закатованої комуністами за зв'язок з партизанами. М. Матіос з натуралістичною докладністю змальовує сцени катування Матронки та наруги над тілами загиблих, яку чинять радянські солдати. Прикметно, що в кожному з цих випадків підкреслено саме сексуальний підтекст жорстокості, яку виявляють окупанти. Тут доцільно пригадати неодноразово наголошуване О. Забужко символічне оволодіння

чужою землею через оволодіння жінкою-представницею завойованого народу. Повертаючись до образу Матронки, варто окреслити важливу в цьому випадку просторову кореляцію замкненого, ізольованого від сторонніх очей світу сім'ї і простору, в який вписана історія подружжя. Межею, кордоном «свого», обжитого й структурованого, простору, поруч із річкою, але значно зловіснішим і таємничішим за останню, в романі є дамба. Мотив каліцтва, відчуження від людей внаслідок глибокої травми (в тому числі й психологічної) звучить у словах батька, звернених до Дарусі, коли він згадує Матрончине падіння з дамби (пізніше цей мотив здобуде масштабне розгортання в постаті самої Дарусі, константі її дивного мовчання). З дамбою пов'язане таємниче зникнення Матронки. Коли жінку знаходять, вона виявляється скаліченою, але на всі питання відповідає тільки, що зірвалася з дамби. Лейтмотив німоти, концептуальний для моделювання образу Дарусі, втілено і в постатях її батьків (зауважимо, що замовчування страшною таємниці, пов'язаної з насильством, постає важливим сюжетним елементом іншого твору авторки, «Майже ніколи не навпаки»): після страшною пригоди Михайло і Матронка «німують», не розмовляють навіть під час роботи. Просторовим маркером відчуження жінки від чоловіка постає протилежний бік ріки (його споглядання перетворюється для Матронки на своєрідний ритуал). Зауважимо, що образ протилежного берега як потойбіччя, таємничого і вражаючого, прочитується вже в зимовому пейзажі, своєрідній образній преамбулі страшних подій: «Там було так гарно – що аж страшно, як, може, буває невагомій душі лише перед райською брамою. Білі – неначе вовняні – сніги лежали від верхів до низу непорушним саваном, прошиті хіба що лиш чорними піками смерекових і букових лісів, та вирвані латками теплих осель, над якими вився пахучий дим» [279, с. 103]. Образ Матронки втілює маргіналізацію жінки на різних рівнях суспільного життя: героїня стає об'єктом насильства не тільки для завойовників, а й для чоловіка, який з ревності б'є її. Саме контекст війни і особливих умов життя, продиктованих нею («Життя і війна тривали одночасно, водночас залежні і незалежні одне від одного» [279, с. 103]), оголює

соціальні механізми, що регламентують буття патріархальної родини (абсолютна влада чоловіка, залежність жінки: Михайло, навіть палко кохаючи Матронку, вдається до насильства, реалізує соціальні приписи поведінки чоловіка, який підозрює дружину в зраді) і водночас розхитує її основи (образ історії, «яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях» [279, с. 139]). Зауважимо, що приватна історія жінки доволі часто репрезентована в романах М. Матіос через подолання фізичної травми чи переживання болю («Щоденник страченої», «Майже ніколи не навпаки»).

Дещо інше втілення здобуває і константа межі, і протиставлення «своє – чуже» в романі В. Шкляра «Елементал». Тип героя – авантюрист-космополіт – диктує інше, порівняно із «Залишенцем», їх трактування. Незважаючи на жанрову, змістову, стилістичну відмінність, фабула «Елементала» виявляє чимало спільного з третім романом трилогії Люко Дашвар «Биті є», «Гоцик», що, очевидно, можна пояснити певними міфопоетичними структурами, на яких базується дія в обох творах: шлях героя-мандрівника з рідного села / містечка до столиці, де він переживає фатальне кохання; розчарування в житті столиці й зневага до жалюгідного буття односельців; мандрівка в «чужі краї», асоційовані з казковим «тридесятим царством», численні пригоди, боротьба за любов красуні-іноземки, повернення в новому статусі. С. Філоненко відзначає константи ініціаційної моделі, що постають у сюжетній структурі «Елементала» (тимчасова (фіктивна) смерть героя і його друге народження з водної стихії) [379, с. 236]. Зауважимо, що подібний епізод зустрічається вже в іншому романі трилогії «Биті є», «Макс» (мандрівка юнака до дикого лісу, «несправжня» смерть і народження зі стихії вогню). Однак у згаданих творах Люко Дашвар випробування героя ведуть, зрештою, до повернення його в новому статусі в середовище «своїх». Дидактичний струмись, характерний для творчості цієї авторки, що багато в чому пояснюється неонародницькими інтенціями, зумовлює репрезентацію героїв як членів соціуму, неминуче включених до певної спільноти (селян, бізнесменів, чесних трудівників, багатих покидьків тощо). Принципово інакше моделюється образ головного

героя в романі «Елементал» – спецпризначенець є одинаком, відчуженим від усіх: від батьківщини, сім'ї, людей загалом – через свою «нелюдську» природу. По суті, образ легіонера становить інваріант «самотнього героя», характерного для масової культури – від американських вестернів до англійських «камерних» детективів. Реальні подорожі пересипані тут фантазіями і мріями «елементала» (розмова з готельною консьєржкою про їхнє уявне «минуле життя» в Брюсселі; мрії про щасливий час із Хедою в Марселі). Водночас, як уже було сказано, «Елементал» за своєю проблематикою виходить далеко за межі авантюрного пригодницького роману, передусім за рахунок потужного історіософського підтексту, що вводиться численними, здебільшого іронічними, алюзіями на відомі літературні твори, екскурсами в національну й світову історію, а також трагічні події війни в Чечні. З романом, виданим кількома роками пізніше, «Залишенець. Чорний ворон», «Елементала» зближують не тільки інтерстекстуальні зв'язки, а й особливий композиційний принцип звуження простору героя. Так, «холодноярська республіка» з властивим їй кодексом честі й духом патріотизму, що становить острівець серед моря радянщини, поступово втрачає своїх представників і зрештою звужується до постаті отамана Чорного Ворона, який залишається єдиним носієм її чеснот і сам зникає в підземеллі, щоб знову повернутися тільки через багато років постарілим емігрантом (той самий принцип фіктивної смерті героя, співвідносний з його ініціаційним переходом у нову якість). У романі «Елементал» образ України, пов'язаний зі звитяжними походами козаків, представлений майже виключно постаттю головного героя. Сучасна Україна, репрезентована топосами Миронівки, рідного селища спецпризначенця, і Києва, чужа «елементалові». Герой рішуче відкидає рабське існування мешканців малої батьківщини й вирушає у світи. Ідилічний образ села, позначений етнографічною сентиментальністю, наратор піддає деструкції за допомогою іронічних алюзій на відому пісню «Два кольори»: «Мати дістала з глибини шафи вилинялого носовичка, в кутик якого була зав'язана у вузлик золота монета – миколаївська десятка, єдине, що в неї ще не встигли відібрати, і

подала мені. Я знав, що вона довго заощаджувала на ту монету, поки купила її у циганів ще за тих часів, бо все життя мріяла вставити зуби, але знав я і те, що вона вже ніколи їх не вставить, і тому взяв ту монету разом з хустинкою, як ото в наших піснях зразкові дітки беруть у дорогу рушничка або вишиванку. І як зразкова дитина, я знов пішов у світ незаними шляхами, але перед тим зупинився у хвiртці й озирнувся» [397, с. 82–83]. Ідилічний образ України з маскультівськими атрибутами-кліше (солов'ї, калина тощо) рішуче відкидається у творі. Власне, і просторова (географічна) репрезентація батьківщини зводиться до кількох епізодів, які відкривають передісторію закордонної епопеї спецпризначенця. Натомість увага наратора зосереджується на історичній ролі України і її місці у світі. Водночас образ України набуває особливої стереоскопічності – він виникає на перетині двох площин – рефлексій «елементала» і зовнішнього, байдужого й відчуженого, погляду. З точки зору мешканців Європи Україна становить ту «пiтьму зовнішню», від якої кордон відділяє обжитий і структурований світ: «Швидше б усе це скінчилося, – сказав він (мсьє Пелен – *О.Б.*) невідомо про що, демонстративно зітхнув і випив. – Тут лише на Північному Кавказі стонадцять республік, а мені ще якоїсь України бракувало. Ви чули про таку країну, мсьє Дюшан? Скажіть мені щиро, ви чули коли-небудь про Україну?» [397, с. 27]. Підтекст цієї репліки мсьє Пелена стає зрозумілішим у контексті міркувань Ж. Бодрієра, до яких звертається Т. Гундорова у своїх постколоніальних студіях. Ж. Бодрієр констатує небезпеку, яку несе в собі відкриття європейцями пострадянського простору: «Східноєвропейська obsesія щодо минулого – незрозуміла, зрештою, для нормальних європейців – має, як завважував Жан Бодрієр, фатальні наслідки і для самих європейців. Несправджене минуле, яке несуть із собою пострадянські люди, на думку Бодрієра, втягує і європейців у пустку чужого минулого, заважає насолоджуватися теперішнім, розбиває великі наративи європейської історії» [128, с. 98–99]. Ж. Бодрієр використовує метафору порожнечі, щоб окреслити ту екзистенційну ситуацію, в якій опинилися люди пострадянського простору. Глибока травмованість минулим заважає

представникам Східної Європи увійти в західноєвропейський світ, ба навіть більше – будь-які спроби «стерти пам'ять» про тоталітарне минуле приречені – постколоніальний досвід, так само як і досвід колишніх ув'язнених концентраційних таборів, підриває віру європейця в сталі авторитети, а отже, зтягує і його в порожнечу.

Незважаючи на космополітизм головного героя, в його реакціях акцентовано ресентимент як перманентний психоемоційний стан колишнього колоніального суб'єкта. Він принаймні кілька разів наголошує на тому, що належить до «непредставлених народів», про які світова спільнота має вкрай невиразне уявлення. Як своєрідну паралель до рефлексій «елементала» можна навести міркування героїні популярного роману Пауло Коельо «Вероніка вирішує померти»: на рівні індивідуальної свідомості дівчина відчуває не тільки безсенсовість власного існування, а й ізольованість від великого світу країни, в якій їй випало жити – запитання «Де знаходиться Словенія?», що його вона зустрічає у мас-медіа, змушує її ще гостріше відчутти свою загубленість у світі й підштовхує до фатального рішення. Словенія у рефлексіях героїні уподібнюється до зниклого материка або напівфантастичної віддаленої країни. Подібні інтенції зустрічаємо і в «Елементалі», однак герой В. Шкляра віднаходить власні шляхи подолання ресентименту. Це проживання власної включеності у світовий контекст через активну дію, долання просторових меж, а також – усвідомлення своєрідності історичної долі батьківщини і спорідненості її з долею інших народів, передусім Чечні, де довелося воювати спецпризначенцю. Чечня постає у творі як друга батьківщина «елементала», місце його смерті й другого народження. Україна і Чечня споріднені боротьбою проти імперського поневолення, і ця спорідненість наголошується через особливий алюзійний наратив, у якому складно поєднуються різні культурні дискурси: « – Тебе як звуть? – спитав я.

– Там.

– Що – там?

– Мене звуть Там.

– А мене – Тут, – сказав я. – Ти не схожий на прибалта.

– Мене звуть Тамерлан. Або Там.

Ну от, ще не вистачало тільки «голих онучат». А я хіба що казав? Чурек і сакля – все твоє. [...]

...вперед, Тамерлане, веди мене прямою дорогою, як каже перша сура Корану, дорогою тих, що перебувають під гнівом, та не заблудяться, веди мене, свого голого онука, котрий належить до тих, що досягнуть успіху, бо вірять у воскресіння мертвих, як каже друга сура Корану» [397, с. 52–61].

Натомість Росія (Московія) постає як чужий, ворожий світ. Моделювання образу Росії також має цитатний характер – уже перший «російський» епізод твору пересипаний алюзіями на твори Михайла Лермонтова, Миколи Лєскова, Миколи Гоголя. Всі ці приховані цитати мають виразно іронічний характер, оскільки стосуються приземлених побутових деталей (натовп, за яким герой спостерігає з вікна високої будівлі; горілка «Русская тройка» тощо). Водночас сакральні для росіянина споруди змальовано в заниженому ключі: «...з вікна десятого поверху було видно шмат Красної площі із собором Василя Блаженного, схожим на редьку хвостом догори, і навіть Спаську вежу Кремля, яка нагадувала здоровенного кілка, що його хтось забив тупим кінцем униз» [397, с. 94]. Такий наратив, у якому помітні відголоски багатовікової бурлескної традиції, дозволяє говорити не тільки про профанний характер, а й про віртуалізацію простору Москви. Цьому художньому завданню відповідає і мотив перевдягання («ряжених»): елемент маскараду вносить офіціант у червоній чумарці; «ряженими» є для москвичів українські патріоти, представники угруповання «Холодний Яр», які здійснюють мрію свого лідера, «дядечка Толі», колишнього політув'язненого, – вистрілити з гармати на Червоній площі. Саме екзотичний комізм, крізь призму якого росіяни сприймають українців, заважає московським кадебістам побачити приховану іронічність і волелюбний пафос цієї акції.

Тема долання просторових меж, розширення власного географічного простору отримує в сучасній українській романістиці особливе звучання,

пов'язане з пропрацюванням почуття ресентименту й реабілітацією власної національної ідентичності. Слід зауважити, що ця тема, яка належить до наскрізних у згаданому романі В. Шкляра «Елементал», здобуває нових змістових обертонів у творчості представників молодшого покоління українських письменників, зокрема Макса Кідрука. В «Елементалі» освоєння іншонаціонального простору має більшою мірою антиколоніальний характер (іронічне перепрочитання відомих творів української та російської літератури, які відображують колоніальний культурний дискурс; тема неволі й визвольної боротьби, що прочитується на різних рівнях твору, – від змалювання сільських буднів до натуралістичних картин катування полонених; деструктивні інтенції, спрямовані проти реалізації імперських «владних дискурсів» – знову ж таки, на різних текстуальних рівнях). У романах Макса Кідрука репрезентовано інший підхід до розробки теми українців у світі. Герой-космополіт ідентифікує себе як представника самобутньої культури в колі інших культур. Так, Левко, головний герой роману «Твердиня», належить до молодіжної інтелектуальної еліти, навчається у престижному виші Стокгольма, товаришує з юнаками з інших країн, здійснює подорож у Південну Америку, де на його долю випадають небезпечні пригоди, що мають характер ініціації. При цьому художні інтенції автора скеровані не на деструкцію владних дискурсів і багаторазово акцентований розрив із колоніальним минулим, а на утвердження себе у світі, ведення повноцінного діалогу з представниками інших культур. Протистояння Левка і заможного молодого американця, який зневажливо відгукується про Україну, виявляє не стільки образу постколоніального суб'єкта, скільки почуття власної гідності людини-космополіта, свідомої своєї національної ідентичності й відкритої до активної взаємодії зі світом. Долання географічних меж як утвердження власної національної ідентичності належить до наскрізних тем роману Є. Положія «Дядечко на ім'я Бог», де мандрівка також наділяється міфологічними рисами чоловічої ініціації: молодий киянин вирушає в чужу країну, щоб зустріти батька, який багато років тому поміняв громадянство; батько залишається невпізнаним, хоча проводить із сином вечір

за глибокою розмовою, що змінює погляд молодика на світ. Вивчення чужих традицій дозволяє герою-оповідачу глибше осягнути важливість національної самосвідомості, спонукає поводитися гідно у найскрутніших обставинах, адже він представляє на чужині свою країну.

До світоглядних універсалій, які формують ментальну картину світу всіх народів, належить також дім. Він є своєрідним осередком духовного і фізичного життя родини, людської спільноти, поєднаної кровними зв'язками і спільністю занять, світоглядних позицій. Як відомо, хата традиційно асоціюється з космосом, світовим порядком: «Всесвіт ніби знаходить своє продовження у домі, що постає його згустком, однією із крайніх форм його ущільнення» [16, с. 183].

Варто згадати тут смислові опозиції, які актуалізує образ дому (хати). О. Боронь у своєму дослідженні «Поетика простору в творчості Тараса Шевченка» зазначає: «Символіка локусу хати підпорядкована кільком чільним опозиціям. Із численних опозицій, характерних для міфопоетичного мислення, у Шевченковій поезії безсумнівно засвідченими є кілька, а саме: сакральне – профанне, чуже – своє та деякі інші» [79, с. 71].

В. Лис актуалізує у своїй романістиці ці та інші конотації образу хати, які були властиві творчості український поетів-романтиків, і передусім Т. Шевченка. О. Боронь продовжує: «Опозиція своє – чуже знаходить безпосереднє втілення в провідних для Шевченка поняттях «своїї» і «чужої» хати. Своя хата є осередком морального кодексу, законів родинного життя, відособленості від зовнішнього, неосвоєного, а тому лиховісного світу: «В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля» («І мертвим, і живим...», 31 – 32). [...]

«Чужа» хата є хоч і обжитим простором, однак протилежним «своїй хаті» у плані соціальному та особистісному. Навіть «тепла чужа хата» (як у «Наймичці») не може виступити заміном нормального родинного життя, «своїї хати»...» [79, с. 71].

Образ «чужої хати» в романі «Соло для Соломії» мотивується звичаєвими особливостями українського села: невістка, як правило, приходить

у свекрушину хату і мусить адаптуватися до життєвого укладу чоловікової родини. При цьому у творі кілька разів повторюється одна й та сама колізія: жінка виходить заміж за нелюба і, оселяючись у його домі, сприймає цей простір як чужий. Промовистими є почуття Соломії-старшої, які вона переживає під час свого видіння в хаті віщунки Луцихи: «То вона кудись бігла, то вже ніби й не бігла, а летіла, генби птаха, хотя і велика, а легка, і бачила під собою внизу й хату їхню (свекрушину, подумала, али поправилася, що таки їхню), й двір, і вулицю...» [252, с. 18]. (Курсив наш – О.Б.). Ситуацію перебування героїні в «чужій хаті» повторює й сюжетна лінія Соломії-молодшої: помилившись у своєму життєвому виборі, молода жінка опиняється в родині нелюба і змушена приховувати свої почуття. Варто зауважити, що й тут, як у цитованому епізоді, приховані бажання героїні розкриваються за допомогою образу птаха. Птах як символ свободи, асоційований з польотом, небом, відкритим простором, протистоїть хатньому рабству. У випадку Соломії-молодшої цей символ здобуває реалістичну конкретизацію в образі пораненої гуски, що відбилася від зграї. Птах належить до низки зооморфних образів, які набувають у структурі твору особливого значення, розкриваючи психологічні мотиви вчинків персонажів і маркуючи їхнє перебування у певному просторі. Так, вигнання Соломії зі свекрушиної хати після загибелі Павла ознаменувалося убивством гуски, якою опікувалася героїня.

Постаючи втіленням порядку світобудови, образ дому традиційно корелює з міфологічним образом людського тіла. У згаданих творах М. Гримич («Фріда») та Л. Голоти («Епізодична пам'ять») жіночі постаті співвідносні з константою дому. Очевидно, що метафори «жінка – дерево», «дерево – дім» і «жінка – дім» будуються за тим самим принципом – в основі цих образів лежить уявлення про багаторівневість світобудови і людини як мікрокосму, Всесвіту в мініатюрі. Рівні будинку виявляють тісний зв'язок із психічними рівнями людини. Так, у творчості В. Даниленка («Кохання в стилі бароко», «Тіні в маєтку Тарновських») підвал послідовно асоціюється з людською підсвідомістю, простором сновидінь і витіснених інстинктів. Герой-оповідач

другого із названих творів по-новому відкриває свою цнотливу матір, яка кохається в підвалі з чужим чоловіком. На верхніх рівнях дому жінка знов набуває звичних рис вірної дружини і зразкової матері. Таким чином, дисгармонійність і роздвоєність людської особистості увиразнюється завдяки її художньому втіленню у впорядкованому просторі будинку. Десакралізація, а подеколи – й демонізація цього простору, як правило, постає індикатором загострення світоглядних протиріч і конфліктів [44, с. 109].

Простір дому в сучасній українській романістиці часто є гендерно маркованим, що дозволяє авторам у символічній і художньо сконденсованій формі втілити складні психологічні колізії, які засвідчують порушення гендерного паритету, розрив або ускладнення комунікації (в тому числі й емоційної) між чоловіком і жінкою. У романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» провідна опозиція «своє – чуже», виділена О. Боронем, увиразнюється саме в образі дому. Десакралізація дому як центру світобудови означається вже першим реченням, що відкриває роман: «Нема спокою в цьому домі» [10, с. 7]. Дім позбавлений здатності вберегти людину від небезпеки: «Останнім часом розвелось навколо стільки злодіїв, шахраїв, розбійників, що страшно на вулицю вийти. Хочеться замуруватися в хаті і носа не вистромлювати. А іноді думаєш: а хто сказав, що вдома безпечно? Хто сказав, що і тут на тебе не чигає розбійник – хтось, кому ти довірливо підставляєш свою незахищену шию?» [10, с. 9]. Дім, у якому мешкає Стефа, чужий їй, оскільки належить Петрові й Аделі, вона ж почувається в ньому зайвою і водночас не може покинути свою безпорадну пані, оскільки її стримує слово, дане докторові Ангерові. Кілька спонтанних втеч, які намагається вчинити жінка, не тотожні відцентровому руху, представленому в міфопоетичній картині світу. В цьому випадку героїня намагається вирватися із замкненого кола «чужого дому», де вона позбавлена і можливостей самореалізації, і бодай розуміння свого місця в житті.

С. Андрухович вдається до прийому екфразису, докладно описуючи оздоблення будинку. Така ретельна деталізація мотивується певним художнім завданням – скульптурні образи та архітектурні форми дому Петра виконують

проспективну роль, акумулюючи в собі лейтмотиви й змістові константи твору: «З цієї позиції сходи скидаються на водяний вир, який невблаганно тягне на дно. Або на клепсидру, з якої витікає час.

Аделя сказала мені, що поруччя – мов побільшений стократ терновий вінець з уплетеними туди де-не-де реп'яховими квітами – будить у ній недобрі передчуття. Зводячи віллу й оздоблюючи її всередині, Петро насправді багато переніс туди зі свого цвинтарного світу» [10, с. 37]. Варто зауважити, що прийом екфразису, як і скульптурні зображення, наділені в тексті проспективною функцією, активно використовуються і О. Ільченком у його романі «Місто з химерами». Так, в одному з епізодів твору дружина архітектора Городецького ділиться з чоловіком лихими передчуттями, які викликають у неї зооморфні оздоби зведеного ним будинку. У романі С. Андрухович мортальні мотиви вводяться завдяки образу статуї, що належить переважно простору цвинтаря. Чоловік Аделі, скульптор Петро, створює камінні зображення небіжчиць, ангелів, а часом і сам уподібнюється до статуї. Таким чином, мотив смерті здобуває матеріальне втілення в численних оздобах будинку. Загибель героїнь відбувається одночасно з пожежею, яка нищить дім. Варта уваги своєрідна фігура обрамлення, до якої вдається авторка: твір починається з докладної розповіді Стефи про зникнення коштовних предметів культу у довколишніх містах і селах, а в фінальному епізоді твору з даху будинку, що палає, падає в салон скульптурна прикраса – «жінка-глек», всередині якої малий Фелікс заховав зниклі коштовності. Нерозривність невротичної любові Стефи й Аделі, фатальна приналежність обох героїнь химерному простору будинку, композиційно підкреслена фігурою обрамлення, утворює замкнене коло, особливий характер сюжетної завершеності: Стефа поєднує всі розірвані ланки власної долі, розвінчує всі ілюзії, проте осяяння і вихід на новий рівень існування можливі для неї тільки разом із припиненням фізичного буття.

Проблему замкненості людини у звичних рамках, самоізоляції від зовнішнього світу з його болями й радощами розробляє у своїй творчості вже

згадана Л. Денисенко («Сарабанда банди Сари», «Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць»). Неабияка роль у художній структурі романів відводиться власному простору героїв, що характеризує їх і водночас обмежує. Прикметно, що в обох творах йдеться передусім про чоловічий простір як такий, що замкнений у собі, обмежений колом звичних вигод, небагатьох друзів, сталих інтересів; жінка, як правило, втілює динамічне начало, яке прагне розширити межі цього простору («Сарабанда банди Сари») або ж увійти в нього, привнісши свіжі враження й почуття, чим викликає страх і спротив чоловіка («Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць»). У подібному ключі проблема чоловічого й жіночого втілюється і в романі Марини Гримич «Егоїст». Саме ревниве ставлення Георгія до власного простору характеризує його як певний психологічний тип: «Я люблю жити сам. Я не терплю сторонніх у своєму домі. Я люблю свій дім за те, що в ньому все продумано до найменших деталей і розраховано лише на мене одного. Будь-чия присутність порушує гармонію мого дому» [116, с. 30]; «У Ромка кухня – святе місце, – подумав Георгій. – А у мене – гардеробна» [116, с. 62]. Досить ретельно виписано в романі й жіночий простір – велику квартиру Єви з її аскетичним інтер'єром, де єдиною оздобою є портрет предка Миколи Ханенка на стіні. Жіночий простір, куди потрапляє Георгій під час своїх блукань Києвом, співвідносний із такими важливими категоріями художнього світу, як пам'ять і дитинство. Авторка й тут вдається до ретельної деталізації, що дозволяє їй перетворити окремі матеріальні предмети на своєрідні індикатори кривної приналежності героя до спільноти (прорізи для гудзиків на кофтині Євиного сина, оверлочені вручну; охайно вимитий старий паркет; японська цукорниця, яка зникла з Георгієвого дому після смерті матері й у дивний спосіб потрапила до Євиної квартири). Тільки поєднання чоловічого й жіночого актуалізує в художній структурі тексту концепт дому – не стільки фізичного, скільки духовного простору, захищеного від зовнішнього світу. Образ дому в романі М. Гримич нерозривно пов'язаний із соковитими ретроспекціями – картинами дитинства її героя. Авторка неодноразово

звертається у своїй творчості до образів зниклих топосів і локусів (міста, будинку, квартири). Квартира дитинства постає у рефлексіях Георгія як сакральний центр, пов'язаний з постаттю матері, такої ж аристократки, як він сам; відповідно, знайомство з Євою, жінкою «його крові», тотожне поверненню до витоків, до втраченого раю. Простір, позначений присутністю Єви, в тексті твору послідовно співвідноситься із концептом «Дім», байдуже, йдеться про її власне помешкання, розкішну квартиру Георгія чи будиночок на березі моря, де закохані винаймають кімнату: «У цій хатині Георгій уперше за багато років відчув душевний спокій і скімливе ностальгійне тремтіння: він неначе опинився у своєму дитинстві. Колись вони з мамою винамали подібний будиночок на морі, біля якого ріс садочок з персиками та інжирами» [116, с. 211].

Отже, просторовим символам належить особлива роль у моделюванні художньої картини світу: організуючи його, вони водночас актуалізують глибокі архетипні змісти, співвідносні з такими фундаментальними для людської свідомості константами, як «своє – чуже», «верх – низ», «сакральне – профанне». Гендерно марковані просторові образи дозволяють у символічній і художньо сконденсованій формі втілити складні психологічні колізії, пов'язані з соціокультурною самоідентифікацією індивіда (долання кордонів як розгортання антиколоніального дискурсу і пропрацювання постколоніальної травми, чоловіча ініціація; десакарлізація дому як образний маркер порушення гендерного паритету).

5.3. Село і місто в гендерних художніх моделях сучасної романістики

Село і місто в українському письменстві становлять константи особливої змістової напруги, що традиційно формують сталу дихотомію, зумовлену історичною долею України, особливостями національної ментальності, світоглядною позицією знакових культурних постатей (Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та ін.). Тривалий час місто

асоціювалося з «чужим» культурним простором, протиставленим питомим світоглядним цінностям, носієм яких традиційно вважається село [46, с. 249].

Змалювання міста і села як антагоністів має в українській літературі тривалу традицію. Мотиви протиставлення міста природному світові, асоційованому з сільським життям, виразно звучать вже в поезії Григорія Сковороди («Не піду в город багатий»). Класична українська література зазвичай надає місту статус ворожого, ірраціонального й часом інфернального простору, виразно протиставленого природному середовищу і селу як осередку духовних цінностей. О. Боронь у своєму ґрунтовному дослідженні просторових моделей творчості Т. Шевченка відзначає аморфність, підкреслену умовність і гротескність образу Петербурга як він постає в художній спадщині великого поета, передусім поемі «Сон» [79, с. 99–102]. Натомість село у творах Шевченка, незважаючи на реалістичні картини селянської недолі, досить часто означається як «земний рай». Програмного звучання протиставлення села і міста набуває в так званій «хутірській філософії» Пантелеймона Куліша, представлений передусім його публіцистичним циклом «Листи з хутора». Хутірське життя у філософській концепції мислителя постає як свідомо відмова від культурних цінностей міста з їх адресацією виключно панівним верствам; повернення до Всеєдиного Ладу, наблизитися до якого дозволяє передусім дотримання християнської доктрини; очищення серця – осередку духовного буття людини.

Таке змістове наповнення концептів «Село» і «Місто» зберігається в українській літературі другої половини XIX століття. Тракткування міського простору як чужого, ворожого, інфернального характерне, зокрема, для І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, які належать до найяскравіших представників українського реалізму. Досить часто в центрі уваги письменників-реалістів опиняються долі селян, скалічені безжальним містом, що потребує дешевої робочої сили, знекровлює й розбещує. Продовження ідей «хутірської філософії» Пантелеймона Куліша неважко простежити в оповіданнях та повістях Дмитра Марковича («Мій гріх», «На Вовчому хуторі»),

раннє російськомовне оповідання «Неудачный») [8, с. 20–21]. При цьому герой, носій сільської культури й ментальності, почувався чужинцем у місті, ставав його жертвою чи проходив болісний процес асиміляції, який обертався для нього неминучими моральними втратами.

Радикального перегляду ця традиція українського письменства зазнає в добу модернізму, що утворює інтелектуальний, індивідуалістський, європоцентристський підхід до творення художньої дійсності, співвідносячись більшою мірою з міською культурою. В. Агеєва слушно зауважує, що питомі, «народні», цінності, осередком яких традиційно постає село, у свідомості багатьох поколінь української творчої інтелігенції корелювали передусім з образом матері, найчастіше – покривдженої або збездиченої [6, с. 47]. Модерністське мистецтво на українських теренах ознаменувалося не тільки орієнтацією на інтелектуалізм, урбанізм, індивідуалізм, але й подоланням влади матері, що прочитується дослідницею як прагнення самоствердження, відмова від інфантилізму. Однак не тільки патріархальний світ, представлений простором села, асоціюється з постаттю жінки (в цьому випадку матері). Місто, чуже багатьом представникам творчої інтелігенції, що є вихідцями з того ж таки села, становить об'єкт, яким треба оволодіти, метафорично співвідносний з жіночим тілом. Завоювання міського простору «іноді має виразні сексуальні конотації» [6, с. 94] («Записки Кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка, «Місто» В. Підмогильного). Водночас В. Агеєва відзначає особливу роль жінок-письменниць у становленні саме українського модернізму: характерний для останнього суб'єктивізм, заглиблення у внутрішнє життя індивіда багато в чому пояснюється активізацією жінок у мистецькому житті, адже саме вони схильні більше уваги приділяти індивідуальній, а не суспільній проблематиці [6, с. 13]. Як зауважує С. Павличко, в українському модернізмі «існує ще одна ключова опозиція – жіночого і чоловічого, або феміністичного і патріархального, яку цілком ясно усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу» [316, с. 69].

Тривалий етап розвитку української літератури, що розпочинається масовими розправами над представниками «розстріляного відродження» і завершується 70-ми роками ХХ ст., означений Михайлом Наєнком як «післямодернізм», або «низовий модернізм», на відміну від високого українського модернізму межі ХІХ – ХХ та перших десятиліть ХХ ст. [305, с. 1053], на материковій Україні ознаменувався штучним утвердженням соцреалізму, що спричинило «початок тривалої деградації художнього слова України загалом» [305, с. 1053]. Художня репрезентація села і міста у багатьох творах соцреалізму мотивована позаестетичними завданнями уславлення партії, соціалістичної праці в ім'я політичних ідеалів тощо. Однак творчі шукання кращих представників письменства материкової України і митців діаспори, які зрештою зумовлюють входження української літератури у світовий контекст, репрезентують найрізноманітніші індивідуально-авторські моделі світу, в яких знаходять втілення і питомі архетипні моделі, і активні експерименти в образно-змістовій та формальній площині художнього тексту. Сучасний літературний процес в Україні засвідчує багатовекторність творчих пошуків, активізацію традиційних світоглядних моделей, які розробляються, однак, на основі засвоєного досвіду постмодерністської гри, цитатності, композиційної фрагментарності. Активізації зазнає й традиційна для української творчої свідомості опозиція «місто – село», що, здебільшого зберігаючи смислове «ядро», вступає у нові концептуальні зв'язки з модельованим письменниками художнім світом.

Тема села, яка була центральною для української літератури упродовж століть, активно розробляється і в наш час. При цьому основною постаттю творів, у яких домінує сільська тематика, часто є саме жінка, однак образний канон зазнає суттєвого переосмислення, засвідчуючи, з одного боку, не тільки зв'язок з літературною традицією, а й подолання її інерції, започатковане українськими модерністами, а з іншого – помітний відхід від естетики постмодернізму з її орієнтацією на тотальну іронію й ігрові стратегії розбудови художнього світу.

Опозиція «місто – село» виразно простежується в романі В. Лиса «Соло для Соломії», який становить життєпис української жінки й охоплює понад вісімдесят років національної історії з війнами, колективізацією, визвольною боротьбою. Основні події роману розгортаються в селі, що являє окремий світ з власними законами, структурою, центром і периферією. Натомість місто змальоване тільки схематично або ж згадується як віддалений, аморфний і здебільшого ворожий простір. При цьому жіночим простором постає саме село. В ньому діють і чоловічі персонажі, однак Соломія, героїня, змальована в усій повноті зовнішніх, психологічних та соціальних ознак (також яскравий прояв досвіду класичної літератури), найбільшою мірою пов'язана з топосом села. Її антагоністка, Руфіна, асоційована з певним просторовим помежів'ям: жінка тікає з села, змінює ім'я, прагне долучитися до міського побуту, однак це спричинює її душевну деградацію і зрештою призводить до життєвого краху. Таким чином, село постає як осередок істинних, духовних, цінностей на протигагу ефемерним, матеріальним, цінностям міста. Таке трактування міста і села, як бачимо, цілком суголосне провідним ідеям «хутірської філософії» Пантелеймона Куліша.

Традиційний для української літератури образ жінки-матері, актуалізований у художній структурі твору, утверджує питомі константи української ментальної свідомості, проте водночас у ньому автор апелює до художніх надбань і втрат попередніх літературних епох. Вступаючи в діалог з попередньою літературною традицією й творчо переосмислюючи кращі її здобутки, В. Лис водночас помітно зміщує сюжетний центр твору відносно тих моделей дійсності, які пропонують українські класики. Цей центр співвідносний тепер з постаттю жінки: чоловічі образи формують другий план, що дозволяє розкритися різним граням характеру героїні.

Одна з основоположних для модельованого В. Лисом художнього світу опозицій «село – місто» також основана на тривалій літературній традиції. Концепт міста вводиться конкретно-географічним топосом провінційного Любомля і вживається в цьому випадку на означення простору, відмінного від

сільського, але не протиставленого йому: «Місто як місто, якби не брук та не отих зо три будинки у два поверхи, то, щитай, і від їхнього села не вельми різниться» [252, с. 60]. Однак містечко, хоч і не протиставлене селу, співвідноситься з першим болючим для Соломії досвідом (зазіхання німецького солдата, убивство, свідком якого стає дівчина), а отже, виходом за межі ідилічного сільського простору, асоційованого з родинним затишком, спокоєм і гармонією.

Надалі простір міста послідовно протиставляється селу. Маркування героїв за їхньою просторовою приналежністю обумовлене основоположною для художнього світу дихотомією «село / місто» (вже згаданий образ Руфини; чоловічі постаті, пов'язані з містом). Місто, як правило, корелює з образом чужинця, що в гармонійному світі села здобуває маргінальний, тимчасовий статус. Зовні мужній і сміливий Вадим вирушає в місто, щоб отримати розлучення з дружиною, і більше не повертається в село. Жорстокий і розпусний Басюта, попри свої зв'язки, не може втриматися в селі й зрештою втрачає своє становище. Натомість голова Федось Без, незважаючи на лояльність до радянської влади, змальований з симпатією – основою такої авторської характеристики стає саме належність Федося до сільського простору.

У романі В. Лиса здобуває втілення тенденція до зображення міста як профанного, фантасмагоричного, чужого простору, що характерна для художнього мислення XIX ст. (інфернальний образ Петербурга в поемі «Сон» Тараса Шевченка, макабричний світ петербурзьких повістей М. Гоголя). Сучасний український письменник слідує саме цій літературній традиції, увиразнюючи, як і Тарас Шевченко, прояви імперських зазіхань Росії (у випадку В. Лиса – радянської) на самобутній простір (не лише географічний, а й духовний) України. Досліджуючи просторові моделі поетичних творів Тараса Шевченка, О. Боронь зазначає: «...Україна – топос, детально описаний у просторовій системі, із виразною будовою, ієрархічними відношеннями між складовими локусами, тоді як Московщина – топос, крім того що профанний,

аморфний, невиразний, єдиною яскравою плямою в якому є інфернальний простір Петербурга, решта – тоне в мороці непрямих характеристик» [79, с. 93]. Світ міста постає у творі В. Лиса значною мірою як зовнішній хаос, територія, яку можна словесно означити, але не структурувати й обжити: «А через два роки з хвостиком Василько їх покинув. Подався у далекий світ. Десь у Росію. У якийсь Кіров-шмиров» [252, с. 180].

Серед міських топосів, згаданих у творі, більш виразного окреслення набуває Київ, однак і він має периферійне положення стосовно села як особливого світу, де сконцентроване найбільш інтенсивне життя героїні. Топос Києва в романі характеризується одразу кількома тенденціями – актуалізацією символічних значень, представлених передусім міфологемою Дніпра (епізод обмивання ніг у головній ріці України); зверненням, принаймні частковим, до шевченківських та гоголівських традицій змалювання столиці як антисвіту (в описах Києва В. Лис акцентує передусім міську метушню, подає фантазмагоричний образ метро) і водночас – виразно реалістичним характером зображення, спрямованим на деміфологізацію соцреалістичних кліше (романтизація тяжкої праці, звеличення трудового подвигу безправних насправді селян). Деміфологізація міста виявляється і в особливій децентрованості його структури. Автор згадує конкретні просторові виміри української столиці (Хрещатик, Виставка досягнень народного господарства), однак сакральний центр, навколо якого мали б об'єднуватися міські локуси, не акцентований. Шевченківські інтенції, що висвітлюють проблему духовного манкуртства (зустріч оповідача з російськомовним земляком у сновидному просторі Петербурга), здобувають продовження і в «київських» епізодах роману: В. Лис послідовно відтворює мовний бар'єр, що відділяє героїню як носія питомої національної культури від мешканців міста. Таким чином, художня модель світу, константами якої є село і місто, в основі своїй має виразно традиційні принципи творення (індивідуально-авторська інтерпретація ідей Григорія Сковороди, Панфіла Юркевича, Пантелеймона Куліша; нарративного інструментарію українських класиків), проте водночас у ній

реалізується й низка завдань іншого, часто екстралітературного, порядку – подолання травматичного постколоніального досвіду й певних світоглядних стереотипів (зокрема спрощеного та естетично збідненого образу матері-селянки, жінки-трудівниці).

Заслуговують на увагу індивідуально-авторські художні моделі світу, в центрі яких перебуває жінка-носій міської культури. До їх яскравих репрезентантів належить, зокрема, Г. Вдовиченко. Опозиція *місто – село* в її романі «Тамдевін» позбавлена чіткої поляризації значень – авторка представляє просторові моделі як певні етапи духовного відновлення героїні, художниці, українки з походження, яка живе і працює в Петербурзі й вирушає у подорож до рідного Львова, а потім – до карпатського села (мотив дороги, як відомо, досить часто постає провідним структурним принципом романної форми) [331, с. 47]. Львів і Петербург у романі співвідносяться відповідно як «своє» і «чуже» місто: образ Петербурга позбавлений топографічної конкретики, згадки про реальні об'єкти є тут просто вказівкою на місце розгортання подій, а не засобом розбудови простору; Львів натомість змальований у всій повноті просторових характеристик. Якщо Пітер становить територію реалізації кар'єрних амбіцій, то образ Львова співвідносний із концептом «Дім» (батьківська оселя, численні жанрові сценки затишного міського життя). Попри відмову від однозначної трактовки міста як протиприродного, чужого простору, село у творі зберігає значення своєрідного мікрокосму, протиставленого місту. Цей світ чітко структурований, має виражений центр (людська оселя з живим вогнем) і периферію (лісова хата померлого ворожбита, що утворює своєрідну межу, яка відділяє людський світ від світу природи і водночас символізує їх органічне поєднання). Особливу роль в організації сільського простору відіграють природні об'єкти, передусім ліс та гори. Мотиви сходження на гору та блукання в лісі здобувають метафоричне значення: самопізнання героїні здійснюється шляхом долання вертикального шляху (підйому на гору), втрати і віднайдення всіх звичних орієнтирів (блукання в околицях замку Гербуртів). Як і в згаданому романі

В. Лиса, особливого значення набувають просторові характеристики персонажів: мешканці мегаполіса, успішній художниці Анні, протиставляється народна майстриня, наділена рисами «природної людини» в руссоїстському розумінні (дослідниками неодноразово акцентувалася спорідненість «хутірської філософії» П. Куліша з ідеями Ж.-Ж. Руссо) [8, с. 20–21]. Як і В. Лис, Г. Вдовиченко увиразнює тваринні риси «природної людини», вільної від цивілізаційних обмежень. Концепт «Тварина» набуває в художньому світі роману розлоге й психологічно вмотивоване розкриття завдяки сюжетній лінії Юрія, дослідника, який оселяється серед молодих вовків, що втратили матір, з метою вивчення їх життя в дикій природі. Художня модель світу, яку вибудовує Г. Вдовиченко, здобуває, отже, виразно гендерне забарвлення: чоловік і жінка репрезентовані у творі як два паралельні світи, що прагнуть поєднатися і водночас постають алогічними й непізнаними стосовно одне одного. Село в цій моделі відіграє роль медіатора, особливого простору, де здійснюється підготовка героїні до посвячення у таємницю кохання.

Село як осередок духовного відродження, відновлення розірваних ланок буття, асоційований з постаттю жінки, постає в романі Л. Голоти «Епізодична пам'ять» – глибокому художньому дослідженні свідомості людини, яка народжена й вихована в сільському середовищі, але пов'язує своє життя з мегаполісом. Протиставлення села і міста тут «знімається» завдяки постаті героїні, в якій актуалізовано риси архетипного образу берегині: жінка вирішує повернутися в місто, однак це повернення не тотожне відмові від батьківського дому. Сільська хата символізує пам'ять, відчуття власного коріння, без якого неможливе повноцінне людське існування; місто – поле активної діяльності, самоствердження людини в ім'я перемоги непроминальних духовних цінностей. Героїня Л. Голоти наділена цілком конкретними біографічними характеристиками, але водночас авторка свідомо моделює її образ як певне узагальнення, що підноситься до рівня символу. Як і Соломія в аналізованому романі В. Лиса, жінка у творі Л. Голоти єднає різні просторові виміри, відновлюючи цілісність світу.

Поряд із активною розробкою сільської теми, питомої для національного письменства, у сучасній романістиці яскраво виявляється й інша тенденція – до змалювання міста як середовища існування, наділеного ознаками дому, детальної розробки міських локусів, відтворення особливої, часто минущої, атмосфери, властивої тому чи іншому місту («Фелікс Австрія» С. Андрухович, «Місто з химерами» О. Ільченка, «Мак червоний в росі...» М. Гримич, романістика Г. Вдовиченко та Л. Денисенко). Так, у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія» Станислав (Івано-Франківськ) межі століть постає у максимально точно відтворених та історично вивірених деталях: авторка вказує розташування установ, закладів, крамниць, чітко окреслює міський центр та периферію, подає яскраві замальовки вулиць та будівель. Міський простір вибудовується завдяки буденним переміщенням у ньому служниці Стефи Чорненко. Такий принцип творення художньої моделі світу репрезентує постмодерну категорію «повсякденного», сутність якої полягає у зміщенні уваги митців і дослідників від епохальних подій до повсякденного життя, від центру до маргінесу [194, с. 203]. Розбудова художнього світу здійснюється в романі з позицій персонажа маргінального стосовно соціального середовища, яке зображується, а художнє надзавдання – обсервація історичного часу у вимірах передусім побутових, повсякденних – зумовлює акцентуацію специфічно жіночої тематики (буденна праця служниці, купівля продуктів, переповідання чуток та політичних новин).

Як модель світу і як живий організм міський простір постає в романі О. Ільченка «Місто з химерами». Київ, репрезентований передусім в архітектурних вимірах, перетворюється на поле гендерного самоствердження героя, відомого будівничого Городецького, в образі якого підкреслено виразно маскулінні риси. Архітектор, наділений здатністю структурувати матеріальний світ, опиняється на помежів'ї гріховного і священного, «верхнього» і «нижнього». Городецький усвідомлює свою роздвоєність, поділ власного життя на денну і нічну частину. Такій концепції образу героя відповідає організація міського простору в романі. Буття міста розгортається на двох

рівнях – верхньому і нижньому: перший уособлює день, раціональне, світле начало; другий постає втіленням ночі, ірраціонального, темряви, підсвідомості, глибокої давнини. Образними домінантами в художній структурі твору є храм і будинок, які набувають антитетичного значення. Десакралізація домашнього простору спричинена порушенням глибинних законів взаєморозташування міських споруд. До провідних у творі належить також метафора *місто – людське тіло / живий організм*: фатальні зміни в житті героїв відбуваються через ув'язнення в «диявольському трикутнику» сакрального серця міста – Софії Київської (явний перегук з філософським вченням Григорія Сковороди, відповідно до якого серце постає центром духовного життя людини). Таким чином, десакралізація домашнього, приватного, простору поширюється на простір міський, історичний, що також мислиться як дім [62].

На початку розділу зауважувалося, що місто в питомій українській культурі упродовж тривалого часу залишалося простором зовнішнім, часто ворожим і ірраціональним стосовно обжитого, структурованого простору села. М. Гримич у своєму романі «Егоїст» моделює прямо протилежну ситуацію – її герой народжений і вихований у столиці, він не тільки корінний киянин, а й спадковий аристократ, саме київський простір є для нього рідним і протиставленим чужому простору села. Проте сам концепт «Село» у творі не має негативних конотацій – М. Гримич наголошує на кмітливості, працьовитості, наполегливості вчорашніх селян, які здобувають високий статус у містах, а часом потрапляють на вершини влади. Різке неприйняття в її героя викликають обивателі (бюргери, «пошляки», за визначенням Володимира Набокова). В. Набоков так пише про цей соціокультурний феномен у своєму знаменитому есе: «Обиватель з його незмінною пристрасною потребою пристосуватися, долучитися, пролізти розривається між прагненням чинити як усі й купує ту чи іншу річ тому, що вона є у мільйонів, – і пристрасним бажанням належати до обраного кола, асоціації, клубу. [...] Я стверджую, що проста, не позначена цивілізацією людина рідко буває пошляком, оскільки пошлість передбачає зовнішню сторону, фасад,

зовнішній блиск. Щоб перетворитися на пошляка, селянинові треба перебраться в місто» [301]. Подібним чином розмірковує Георгій, спостерігаючи за членами парламенту: «Половина з них так і залишилася простими сільськими хлопцями, у яких поєднується дивним чином сентиментальна співучість і селянський прагматизм, а друга частина «запаніла», виправдовуючи мудру народну приказку – “бійся не того пана, що з пана, а бійся того пана, що з Івана”» [116, с. 25].

У романі «Мак червоний в росі...» Київ 60-х моделюється як особливий хронотоп, «перетворюється на своєрідний міфологізований часопростір [...]. Епоха шістдесятництва постає у всій повноті культурологічних та ціннісних характеристик: мода на літографії; музика, популярна в ті роки; «аскетичність» статевих стосунків; пейзажі старого Києва, які важко назвати урбаністичними; міські ритуали, як, наприклад, милування водами Дніпра та квітучим бузком» [45, с. 75]. В «Егоїсті» також з'являється двоплановий часопросторовий образ Києва, в якому теперішнє асоціюється зі штучністю, неприродністю («ляльковий театр»), а минуле – з дитячою щирістю, затишком, друзями, повнотою життєвих вражень. Марина Гримич акцентує увагу на особливостях індивідуальної пам'яті носіїв сільської та міської культури: «Він подумав, що сільським дітям, які переїхали в місто, не так тяжко у їхній ностальгії за дитинством. Вони знають, що десь далеко є їхня старенька хатка, стежки дитинства, до яких вони можуть щомиті повернутися. [...]

З дітьми старого Києва все інакше. Вони – загублені в часі і просторі. [...] Вони шукають на місцях новобудов, реконструйованих районів сліди свого дитинства і не знаходять» [116, с. 41]. Болючий епізод з дитинства – переїзд у нову квартиру з будинку, який колись належав прадіду Георгія професору Квітці, з подальшим заселенням у старе родинне помешкання сім'ї алкоголіків – здобуває в художній структурі твору значення міфологічного мотиву вигнання із сакрального центру та його осквернення.

Отже, сучасна українська романістика виявляє досить різноманітне семантичне наповнення цих художніх констант, що виразно корелює з

магістральними тенденціями розвитку літератури початку ХХІ століття. Питома для ментальної свідомості українців сакралізація постаті жінки-матері співвідносна з активним продовженням традицій зображення села як осередку духовності й національної пам'яті, особливого мікрокосму, протиставленого ворожому простору міста. Однак виразно заявляють про себе й інші тенденції: прагнення «примирити» сільський і міський простори (при цьому посередницею між ними є героїня, що поєднує традиційні риси хранительки роду й діяльне начало); зображення міста як дому, наділеного просторовою своєрідністю, впізнаваними конкретно-історичними рисами, що супроводжується особливою увагою до модусу «повсякденного» («Фелікс Австрія» С. Андрухович); нарешті, моделювання міського простору як особливого поля реалізації гендерного потенціалу, що виявляється у свідомому перетворенні об'єктивного світу («Місто з химерами» О. Ільченка), веде до утвердження духовної сутності людини.

5.4. Мортальна тематика і ревізія гендерних стереотипів

Мортальна тема належить до універсальї художнього осмислення дійсності, попри те, що людина не має безпосереднього досвіду смерті. Однак спроби осягнення екзистенційного змісту конечності людського буття дозволяють тією чи іншою мірою зняти страх перед ним і наповнити сенсом саме буття. У різних культурах і на різних етапах духовного становлення людства уявлення про смерть, посмертний досвід, відродження так чи інакше відображували шлях самопізнання людини, її зустріч з різними вимірами власної природи. На сучасному етапі розробка мортальної тематики в українській літературі корелює з постмодерністським відчуттям конечності історії й культури, а отже, реалізується через ігрові стратегії побудови художнього тексту, продуктивне застосування прийому альтернативних реальностей, розгалужених сюжетів тощо («Камінь посеред саду» В. Лиса, «Голова Якова» Любка Дереша, «Амулет Паскаля» Ірен Роздобудько). Водночас актуалізуються художні моделі, основані на архаїчних містичних та

релігійних світоглядних системах, що відкривають можливості для масштабного осмислення складного історичного досвіду України, вписування вітчизняної історії у світовий контекст, виявлення фундаментальних рушіїв розвитку людства. Таке художнє надзавдання значною мірою слугує подоланню постколоніальної травми, забезпеченню спадкоємності національної історичної пам'яті («Музей покинутих секретів» О. Забужко).

Художня репрезентація смерті як світоглядної категорії, співвідносної з межею людського існування, а отже – й завершенням чуттєвого досвіду, виявляє тісний зв'язок з такими аспектами художніх моделей дійсності, представлених сучасною романістикою, як маскуліність і фемінність, тілесність, материнство, творчість, любов. Водночас мортальна тематика є своєрідною матрицею втілення трансперсонального досвіду, який увиразнює провідні настанови українського варіанту постмодернізму порівняно з західним: утвердження організуючого начала, що забезпечує існування світоглядної вертикалі, яка часто прихована за позірно хаотичним нагромадженням подій, оповідей, іронічних пасажів. Так, у романі Любка Дереша «Культ» за численними епізодами протистояння «неформалів» і «гопів» у молодіжному мікросоціумі, історією кохання Дарці і Банзая, анекдотичними сценками життя коледжу, підкреслено натуралістичними картинами насилля і вбивств зрештою проступає Вісь – основа світобудови, що відкривається героїні в боротьбі темних і світлих сил, до якої вона залучена.

Смерть належить до провідних тем творчості Любка Дереша. У романах автора вона передусім здобуває значення трансперсонального досвіду, прориву інтуїтивного пізнання у сферу невідомого, особистісних трансмутацій індивіда [54, с. 12]. Смерть є не стільки кінцем фізичного існування, скільки непізнаним простором, який приховує в собі нові можливості для життя й розвитку. При цьому письменник підкреслює множинність практик досягнення цієї форми буття. Так, герой роману «Намір!» вмовляє бабу, яка помирає, ознайомитися з Книгою мертвих як альтернативним стосовно християнської доктрини джерелом. По суті, цей епізод відбиває підхід самого Любка Дереша до

розробки мортальної тематики. Методи досягнення його героями потойбіччя найрізноманітніші: «усвідомлене сновидіння» та вживання психотропних речовин («Культ»); убивство («Поклоніння ящірці»); медитація й переживання колосмертного досвіду («Намір!»); творче осяяння («Голова Якова»). При цьому, навіть вдаючись до видовищності, зіставної з кінематографічним «екшн», як, наприклад, у фінальних епізодах «Культу», автор прямо чи опосередковано вказує на глибоку таємничість і суто індивідуальний характер здобуття трансперсонального досвіду. Герой «Наміру!», ставши свідком подвійної смерті (відхід баби і загибель електрика), інсценує власне самогубство, нищачи будинок, у якому відбулася трагедія. Вбивство, яке скоюють троє друзів-«неформалів» у «Поклонінні ящірці», має виразно ініціаційні конотації («Так ми вчимося утікати від накоєного. Вчимося жити» [158, с. 167]) і стає таємницею, яка пов'язує спільноту «поганих дітей», перетворюючи їх на братство аутсайдерів. В «Культі» справжня причина загибелі Банзая і Дарці – участь у битві світла й темряви – залишається таємницею, оскільки фінальну дію перенесено у «простір поза всіма реальностями, у місце, де відбуваються Ігри на Полях Всевишнього...» [155, с. 232]. Творче осяяння, що порівнюється з переживанням досвіду смерті, приходить до Якова, коли він опиняється в ізоляції від зовнішнього світу, вимушеній схимі («Голова Якова»). В кожному з цих випадків утверджується первинність психічної реальності, на якій наголошував К.Г. Юнг: «...я мушу додатково зауважити, що я [...] не маю на увазі те вульгарне судження, що «психічне» є або взагалі нічим, або, принаймні, чимось меншим за газоподібне. Цілком навпаки, я гадаю, що психіка є наймогутнішим фактом у людському світі. Так, вона є матір'ю всіх людських фактів, культури і навіть людиновбивчої війни. Усе це є спершу психічним і невидимим. І доки воно є «лише» психічним, доти воно є хоча й неосяжним для чуттів, однак усе ж – незаперечно дійсним» [412, с. 153]. У романах «Поклоніння ящірці» і «Культ», пов'язаних між собою спільним художнім простором (містечко Мідні Буки), низкою провідних мотивів, що здебільшого належать до царини музики, і

постатями окремих персонажів, психічна реальність стає передумовою реальності «дійсної», тієї, яка доступна органам відчуттів. Варто зауважити, що ця втаємничена реальність, яка поки що не здобула втілення, відкривається аутсайдерам, вигнанцям із соціуму: підліткам-«неформалам», наркоманам, пиякам. В обох романах майже дослівно повторюється лейтмотив занепаду: *«Речі ламаються, виходять з ладу й танцюють. Напевне, тому, що всюди звучить музика»* [155, с. 232]. (Курсив Любка Дереша – О.Б.) Занепад матеріального світу трактується як «витончення» реальності, власне, тієї межі, яку Ю. Лотман називає мембраною, межі між «нами» і «ними», світом людей і потойбіччям. Містечко Мідні Буки постає як простір занепаду, населений переважно літніми людьми, місце, де «оселився блуд», який засів у серці міста (мотив осквернення «серця міста», сакрального центру людського простору, постає і в «Місті з химерами» О. Ільченка). Варто зауважити, що зазначений мотив «витончення» реальності, фізичного старіння людей, речей і самого простору відповідає «циклу смерті», етапами якого, за Е. Фроммом, є припинення зростання, дезінтеграція і розпад [384, с. 62]. «Реальний» простір Мідних Буків зазнає поступових трансформацій – викривлення фізичних параметрів у локусах «проклятих» місць (Гіацинтовий Дім, підвали коледжу), змішування дійсності з вимірами сновидінь і, нарешті, руйнування реальності. Протилежна тенденція, означена Е. Фроммом як «цикл життя», що складається зі з'єднання, народження й росту, в художній системі творів позбавлена такої послідовності й виразності. Статевий акт між Михайлом і Дзвінкою, тотожний розчиненню закоханих у природі («Поклоніння ящірці»); історія любові Банзая і Дарці, в якій підкреслена передусім духовна спорідненість («Культ»); перемога Волинкаря над Великим Хробаком, апофеозом якої стає народження нового дня (створення світу) – всі ці епізоди характеризуються дискретністю, широким застосуванням інакомовлення, тимчасом як «цикл смерті» увиразнений численними натуралістичними деталями, докладною візуалізацією потворних сцен, навіть у таких містичних за своєю суттю епізодах, як поява Великого Хробака. Така акцентуація розпаду, руйнування

фізичного світу цілком відповідає художній тенденції, що її Т. Гундорова кваліфікує як синдром «хворого тіла», характерний для світовідчуття постколоніального суб'єкта [128, с. 107]. Проте водночас ця особливість сюжетної структури творів сучасної української романістики засвідчує тяглисть потужної романтичної традиції, що проявляє себе у виразному поділі художнього світу на «денну» і «нічну» сторони, а системи персонажів – на «бюргерів» і «таємничих». Так, у мікросоціумі коледжу, де відбуваються основні події «Культу», романтичне протистояння цих двох таборів втілюється у конфліктах між «гопниками» і «неформалами». Розпізнавання «своїх» у цьому протистоянні здійснюється за принципом конформізму / нонконформізму, вподобаннями у царині музики тощо. Показово, що таємниця підвалів-лабіринтів відкривається саме «неформалам». Варто зауважити, що подібні принципи організації художнього світу властиві не тільки «молодіжній» літературі з її настановою на чітку поляризацію персонажів за поколіннєвим (батьки – діти) та світоглядним («пацани» – «чуваки») критеріями. У романі В. Лиса «Графиня», події якого також розгортаються у провінційному містечку, носієм таємного знання постає головний герой – талановитий художник, якому вдається відобразити на своїх полотнах те, що залишається прихованим для інших. При цьому автор підкреслює саме несвідомий аспект творчого акту. Непевність формує основне емоційне тло твору – герой не усвідомлює свого таланту, сам не може збагнути природи власних осяянь, переживає дивні часові зміщення, втрачає себе через невротичне кохання до своєї учениці. Твір має виразні ознаки готичного роману, стихією якого багато в чому живиться романтизм.

Повертаючись до відзначеного раніше мотиву дезінтеграції, руйнування цілісності (простору, особистості, індивідуальної пам'яті), цілком закономірно співвідносного з «циклом смерті», за Е. Фроммом, слід зауважити, що цей мотив може бути потрактований як окремий вияв константи розриву, загалом властивої постколоніальній свідомості. Як зауважує Т. Гундорова, такий розрив (між людьми, поколіннями, всередині покоління чи окремої

особистості) яскраво відображує постмодерністська тілесність. Постмодернізм представляє тіло як перформанс, «оскільки тіло розірване, воно опиняється в центрі життєво необхідних компромісів між несвідомим і свідомим, а також стає полем (не)зустрічі Я з “іншим”» [126, с. 159]. Така дезінтеграція фізичного тіла, що є тільки метафорою психічної дезінтеграції, виразно прочитується в численних саморефлексіях головного героя роману «Голова Якова»: «Ти більше не належиш історії, не належиш фізіології. Ти поза цим. Ти живеш у час, коли можна мати дві голови на плечах і ніхто тобі й слова не скаже. Ти завжди можеш пояснити: одна голова у мене – емпірична, об’єктивна, але всередині об’єктивної голови у мене складаються враження, що є голова суб’єктивна, яка суб’єктивно достовірно містить емпіричну голову всередині себе, як картину, як уявлення» [154, с. 46]. Однак саморефлексії героя, породжені «хворим тілом», мотивуються не тільки провідними характеристиками свідомості посттоталітарного суб’єкта («бездомність», існування у світі «без батька», втрата контакту із зовнішнім світом і навіть із власним тілом) – вони вписуються в ширший контекст, породжений постмодерністським світовідчуттям. Яків гостро переживає смерть культури, точніше – своєї «містичної дружини» – музики, яка у своїх вершинних проявах стає незрозумілою сучасному споживачу. В сучасному світі геніальний композитор приречений працювати головним звукорежисером на студії звукозапису й серйозно розмірковує над перспективою виготовлення музики для комп’ютерних ігор. Неможливість творити тотожна для Якова фізичній смерті: «Священними печатками та пентаграмами запечатав усі думи про музику, помер і став ходити мертвий...» [154, с. 43]. Вичерпаність культури в постмодерністському контексті співвідносна з відчуттям обмеженості можливостей людського тіла і, ширше, людської природи, що, на думку Т. Гундорової, протирічить пафосу модерної доби [128, с. 150–151]. Постмодерністська доба натомість демонструє конечність людської здатності до пристосування, небезпеку повстання природних інстинктів проти утопічних програм перетворення людини і людського соціуму. Неорганічне,

децентроване постмодерністське тіло, як зауважує Т. Гундорова, не тотожне самому собі; в цьому випадку слід говорити не про тілесність, а про тілесності, віртуалізацію тіла й монструозну тілесність як своєрідну реакцію на непропрацьовану посттоталітарну травму (останнє твердження здобуває ґрунтовне наукове висвітлення у праці М. Липовецького й О. Еткінда [247]).

Стан героя роману досить повно представляє світовідчуття постколоніального суб'єкта в його космополітичному варіанті (Яків – колишній студент Краківської консерваторії, коло спілкування якого складають люди, добре обізнані зі світовою, зокрема східною, культурою). Він відчувається відірваним від світу й родини (константа «порожнього дому»); духовної традиції, яка могла б дати йому опору й підтримку (образ покинутого костелу). «Множинність свідомостей і тілесностей, характерна для світовідчуття героя, спричинена меланхолією, що, у свою чергу, викликана усвідомленням ненадійності життя (смерть батька, страх перед жінкою) й кінченістю культури, категоріями якої звик мислити Яків («непотрібність» таланту). Опис такого стану дезінтеграції психіки індивіда знаходимо у К.Г. Юнга. Великий психіатр порівнює ці симптоми з явищем, що у примітивних культурах кваліфікувалося як «втрата душі». «Стан відсутності бажань і паралічу волі може заходити настільки далеко, що особистість так би мовити розпадається і втрачається єдність свідомості: тоді окремі частини особистості стають самостійними і вивільняються з-під контролю свідомості...» [412, с. 158].

Такі провідні ознаки постмодерністської тілесності, як її дезінтегрованість, множинність і монструозність, яскраво виявляються в епізоді уявної смерті і реінкарнації Якова, коли перед ним з'являється Ірена в образі богині Калі: «На шиї в неї було намисто із голів, на стегнах – пояс із рук та язиків. Яків упізнав усі свої голови: голови пожадання, голови сексу, голови хіті, голови люті, голови п'яні, голови дикі, голови, голови, голови – всі, що він у собі знав. Усі руки, якими торкався Ірени, всі руки, якими куйовдив, зривав, брав, стискав, утримував, пестив, давив, бив, дер, тер, мив, – всі руки, які мав,

– тепер теліпалися на поясі в Ірени» [154, с. 43]. Мінливість, плинність тіла у постмодерністському сприйнятті вповні проявляється в епізоді перетворення Якова на сперматозоїд, який після смерті фізичної оболонки знову несе в собі життя й породжує нову людську істоту. Темі реінкарнації належить помітна роль у художній структурі роману «Голова Якова». При цьому стан блаженства, що досягається людиною в мить злиття з Абсолютом, перед наступною інкарнацією, втілюється в яскравих метафорах: точка нерухомості, в якій застигає м'ячик на гумці, перш ніж розпочати зворотній шлях; клітини плоду, які усвідомлюють «блаженство, знання блаженства і любов від знання» [154, с. 192–193].

Мотив реінкарнації, що належить до провідних у романі «Голова Якова», постає однією з форм відродження, за К.Г. Юнгом [412, с. 150–151]. Серед інших форм відродження вчений виділяє метемпсихоз (переселення душі), воскресіння (*resurrectio*), власне відродження (*renovatio*), а також участь у процесі перетворення [412, с. 150–152]. Тема смерті й відродження, на нашу думку, є особливо значущою в сучасній українській літературі як такої, що належить до постколоніальних. У низці творів сучасної романістики вона розгортається в контексті подолання постколоніальної травми й ресентименту, відновлення розірваного зв'язку поколінь, заповнення лакун родової і національної пам'яті. Таким чином, константа смерті постає компонентом циклу «життя – смерті – життя», що його К. П. Естес виділяє як сюжетну основу на підставі аналізу ряду казок народів світу [407, с. 256].

У багатьох випадках трактування теми смерті й відродження виразно корелює з гендерним самоусвідомленням наратора або ж героя, позиція якого є визначальною для формування художньої картини світу.

Включеність жінки в цикл «життя – смерті – життя» видається більш органічною і має інший характер порівняно з чоловічою, передусім через глибоко вкорінений у суспільну свідомість погляд на жінку як на істоту, основна функція якої полягає у продовженні роду. Функції, закріплені за чоловіком, згідно зі стереотипними уявленнями, полягають в активному чині за

межами родини, у соціальній самореалізації. Н. Хамітов зазначає: «Туга чоловіка – дещо зовсім інше, ніж туга жінки. *Чоловіча туга – це переживання нереалізованості в бутті за межами роду, в той час як туга жінки постає переживанням нереалізованості й самотності в родових межах*» [388, с. 43]. (Курсив Н. Хамітова – О.Б.).

Фундаментальна відмінність «жіночої» і «чоловічої» картини світу в їхньому стосунку до феномену смерті добре схоплена в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів», де жінка-наратор розмірковує про суспільний резонанс, створений загибеллю талановитої художниці: «Згнітивши серце, я мусила визнати: ніщо так не надається на «сторі», як наглий загин блискучої й знаменитої молодой жінки. Ніяка смерть молодого чоловіка і впововину не зробить такого враження – чоловікам немовби приписано вмирати, за мовчазною загальною згодою, як не на війні, то десь інде, річ світова, так, ніби нічого ліпшого в цьому житті од них, сердег, і не сподіваються, і тому в випадку чоловіка, хай і молодого, оцінюється не сам факт смерті, а те, наскільки смерть вдалася: чи небіжчик зустрів її безстрашно випнутими грудьми й тим сповна виконав призначення мужчини, а чи, може, показав спину і призначення ганебно провалив» [175, с. 109]. Попри всю суб'єктивність цих рефлексій, трактування феномену смерті в гендерних художніх моделях дійсності, представлених сучасною українською романістикою, як буде показано далі, в багатьох випадках засвідчує їх чітку співвіднесеність з культурними стереотипами, що супроводжують оприявлення «чоловічого» і «жіночого» дискурсів.

У більшості художніх моделей, які репрезентують фемінну ментальність, смерть мислиться не як неперехідна межа, а радше як вияв циклічності нескінченного існування людства (цикл «життя – смерті – життя», за визначенням К.П. Естес). Звертаючись до різних за змістом, жанровими ознаками та рівнем оприявлення питомих ментальних образів романів сучасності («Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Молоко з кров'ю» та «Покров» Люко Дашвар, «Фріда» М. Гримич), неважко спостерегти саме таку трактовку

константи смерті. При цьому особливий акцент авторки роблять на силі родини, роду, крові, які забезпечують жінці щастя й повноту людської самореалізації. Особливу роль у художній структурі твору відіграє культ предків, які становлять сакральні постаті (образи «сонячних людей» та «родового дерева» в «Епізодичній пам'яті» Л. Голоти; «дому-древа» у «Фріді» М. Гримич; сакралізація образу баби, що уві сні з'являється онуці, в романі Люко Дашвар «Молоко з кров'ю»). Таким чином, можна говорити про неоміфологічну модель часу, репрезентовану названими творами, – життя жінки становить, згідно з цими художніми концепціями, лише ланку в нескінченній вервечці народжень. Провідна роль жінки у забезпеченні безперервності людського буття зумовлена есенціалістським поглядом, що вбачає сенс жіночого існування в народженні дітей. Символічним у цьому відношенні є епізод пологів із роману Люко Дашвар «Покров», що розгортається у двох площинах – побутовій (важке народження дитини жінкою з хворими нирками) і в потойбіччі, де «добрі» і «злі» предки змагаються між собою, щоб врятувати або знищити новонародженого. Як своєрідну паралель до цієї промовистої сцени з роману української авторки можна навести майже аналогічний епізод з твору вірменки Наріне Абгарян «Манюня», в якому духи предків, присутні при пологах, обговорюють ім'я, що його варто дати новій людині.

Поряд із художніми моделями, що співвідносяться з есенціалістською позицією, сучасна українська література демонструє й принципово інші художні концепції, в центрі яких опиняється бездітна жінка («Фріда» М. Гримич, «24:33:42» Л. Денисенко, «Музей покинутих секретів» О. Забужко). Очевидно, активну творчу апробацію таких художніх моделей можна пояснити глобальними суспільними зрушеннями, що зумовили принципово інший, порівняно з попередніми епохами, погляд на цінність жіночого життя. Героїня, яка не виконує функцію, що упродовж століть покладалася на жінку, тобто не забезпечує безперервність відтворення людського роду, опиняється перед проблемою сенсу життя і вирішує її шляхом

максимальної наповненості власного існування: реалізації покликання («Фріда» М. Гримич); відновлення історичної правди, гармонії й «належного» порядку («Музей покинутих секретів» О. Забужко); створення простору любові разом із коханим чоловіком («24:33:42» Л. Денисенко).

Специфічну модель подолання смерті, що ототожнюється із забуттям, невербалізованістю життєвої історії, вибудовує О. Забужко у вже згаданому «Музеї покинутих секретів». При цьому, як зазначає Н. Лебединцева [239, с. 275–306], авторка творить у межах маскулінного дискурсу. Зіставляючи два знакові твори української літератури початку ХХІ століття – «Музей покинутих секретів» і «Записки українського самашедшого» Л. Костенко, Н. Лебединцева відзначає докорінні відмінності світоглядних позицій письменниць: «Необхідність проговорення, висловлення досвіду особистих та колективних катастроф, пам'яті про пережиті національні травми стає для О. Забужко головною формою соціальної реалізації, своєрідною духовною «місією» митця, адже, аби мати майбутнє, культура повинна прийняти своє минуле, а для цього вона має його осмислити і, отже, в суто психоаналітичному розумінні, сказати вголос, вивівши психосоматичні «блоки» на рівень дискурсу [...]. Слово в концепції О. Забужко постає у своїй первинній магичній сутності – закляття / пророцтва, здатного кодувати й перекодувати культурну свідомість нації. [...]

Ця опція перепрограмування культури, очевидно, є цілком свідомою інтенцією всієї публічної діяльності О. Забужко, починаючи з її літературознавчих робіт, публіцистичної та громадської активності й завершуючи власне художньою творчістю, зокрема й поезією [...].

Для Л. Костенко, як доводять численні дослідження, слово також постає визначальною [...] цінністю культури [...]. Однак сама постава митця-громадянина, його особистість, поведінка у конкретних життєвих ситуаціях – тобто, власне, «чин», активна дія, що набуває символічного «звучання», – важать значно більше» [239, с. 280–281].

Для героїні О. Забужко, журналістки, життєво важливим є творення «сторії», натхненної розповіді про події, яка дозволить їм уповні відбутися. Смерть у її художній концепції тотожна забуттю, і відродження можливе тільки за умови віднайдення адекватних засобів артикуляції забутої життєвої історії, а власне – чуйного і сміливого «ретранслятора», який озвучить історію загиблих. Цю місію виконують Дарка і Адріян, які постають своєрідними реінкарнаціями героїв, полеглих у боротьбі проти радянських окупантів на Львівщині. Надзавдання, яке ставить перед закоханими минуле, – не просто зберегти знання про події, невідомі нащадкам, а й відновити досвід померлих, їх бачення життя і своєї місії в цьому житті. Звідси – послідовно акцентована у творі двоплановість художнього світу: світ померлих існує паралельно зі світом живих, втручаючись у їхню свідомість у вигляді снів, видінь, осянянь. Промовистим є епізод, у якому Дарка, беручи інтерв'ю у своєї подруги, талановитої художниці Владки, в хрещатицькому Пасажі, раптово відчуває повів нетутешнього вітру, що уподібнює Владку до тендітного хлопчика-ченця, який уже належить потойбіччю. Цей епізод виконує проспективну функцію по відношенню до загибелі Владки і пов'язаних з нею подій. У снах Адріяна, молодого бійця УПА, постійно з'являються загиблі товариші: чоловік бачить їх попід стінами бальної зали, якою кружляє в танці з коханою; зустрічає на вулиці Сапєги, якою вони крокують «до святого Юра [...] молитися за Україну» [175, с. 182], закликаючи його не баритися й наздоганяти їх. Примирення зі смертю, включення її до власного життєвого досвіду належить до провідних мотивів твору. Так, після смерті «Явора», одного з товаришів, бійці «помолилися, як гречні діти в сільській хаті, де старший вийшов з-під батьківської стріхи й спізнав щось таке, до чого малим іще зась – здав матуру або, може, вступив до війська...» [175, с. 212], а священник «Ярослав» «якось непомітно приручив «Яворову» смерть, зробив її ділом домашнім, звичайним і samozрозумілим, і похоронний тягар знявся сам собою: вони знов були одна родина, з «Явором» укупі» [175, с. 212–213]. Мотив приручення смерті звучить і в іншій частині твору, присвяченій подіям початку

XXI ст.: Дарка під час інтерв'ю з Владкою каже про її колаж «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці катастрофи»: «Ти ніби приручила, одомашнила смерть» [175, с. 84]. Таке вписування смерті у власну життєву «сторію» героїні поступово приводить її до усвідомлення складного переплетіння людських долі, де поєдналися живі й мертві (образ складного механізму буття, де окремі долі є коліщатками, зчеплення яких забезпечує безперебійне його функціонування). Пам'ять у художній концепції твору уподібнюється до бібліотеки чи радше фільмотеки, що може бути актуалізована, переглянута, переосмислена: «Камеру можна вимкнути – а потім подивитися відзняте. Камера дуже просто влаштована. А куди дівається відзняте людським оком, коли тебе зненацька вимикають назавжди?»

Чому ми звикли вважати, ніби воно просто так пропадає, гасне разом зі свідомістю небіжчика, – тому, що нам того не показують? То нам того не показують і за його життя...» [175, с. 176]. Важливо зауважити, що О. Забужко послідовно наголошує на принциповій відмінності жіночого проживання й осмислення дійсності від чоловічого: «Себе до цієї моделі «мужньої української письменниці-войовниці» О. Забужко категорично не включає, відмовляючись переймати усталену в українській культурі модель «національного аристократизму» [...] і постійно наголошуючи на своїй жіночій екзистенції» [239, с. 277]. Водночас вона пропонує модель жіночого самоствердження у світі, альтернативну по відношенню до есенціалістських концепцій. При цьому героїня О. Забужко аж ніяк не зрікається родової історії – Дарка поступово досягає примирення з минулим, відроджує у своїй свідомості постать «сильного батька», яким може пишатися, відкриває в собі духовний спадок батьків-дисидентів. Однак, як слушно зауважує Н. Лебединцева, героїня виступає спадкоємицею національної пам'яті, що передається «по чоловічій лінії», тобто все-таки перебирає на себе чоловічу роль, відроджуючи національну лицарську традицію [239, с. 284]. Крім того, таким чином О. Забужко обстоює особистісну повноцінність жінки, яка не є матір'ю і дружиною, реалізована у професійній сфері, не обмежена тісним

родинним колом – їй, так само як і чоловікові, до снаги кинути виклик небезпеці й смерті, однак керується вона своїми, специфічно жіночими, принципами взаємодії з дійсністю, багато в чому основаними на почуттях та інтуїції.

Дещо іншу трактовку феномену смерті зустрічаємо у творах, що репрезентують художню картину дійсності, співвідносну з певною, історично сформованою, моделлю маскулінності. «Персонаж-носій маскулінної свідомості досить часто уявляє смерть як остаточний кінець земного шляху, межу, за якою буття може тривати, набуваючи, однак, зовсім інших форм» [47, с. 157]. Показовою в цьому відношенні є сцена, кількаразово повторювана в романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон»: герої Холодного Яру звертаються до побратимів, які йдуть на смерть, із проханням дати звістку про потойбічне існування («Розказати, як там»). Особливу роль у творі відіграють зооморфні образи, що виконують функцію двійників ряду персонажів. Так, в одному з епізодів головний герой мимоволі співвідносить вовка, що приходить до криївки, із загиблим другом Вовкулакою. У романі В. Шкляра, як уже було зазначено, відповідно до законів пригодницького жанру, актуалізовано тип гегемонної маскулінності. Принагідно варто згадати наведені вище міркування О. Забужко про гендерні стереотипи, пов'язані з феноменом смерті: смерть, згідно з певними соціальними установками, не тільки сприймається як справа «чоловіча», а й виявляє рівень саме «чоловічої» самореалізації (наскільки мужньо мужчина зустрічає її). Подібне ставлення до смерті як до мірила особистісної (передусім маскулінної) самореалізації характерне і для інших (альтернативних) типів маскулінності, які існують поруч із гегемонною. Історично сформовані моделі маскулінності, представлені в сучасній романістиці, виявляють присутні відмінності у трактовці моральної теми. Так, Петро П'яточкін, головний герой роману Любка Дереша «Намір!», який репрезентує тип мислителя-самітника, виявляє інше, порівняно з представником гегемонної маскулінності, ставлення до смерті. Якщо герої роману В. Шкляра «Чорний ворон», вояки і борці за свободу рідної землі,

ототожнюють смерть із межею земного існування, що наділена сенсом у міру того, наскільки звичайною була боротьба упродовж життя, то Петро намагається зазирнути за межу реального світу, а відтак і смерті. Не випадково Любко Дереш персоніфікує це поняття, акцентуючи протистояння людини, яка пізнала істину, небутті. Подібне протистояння спостерігаємо і в романі О. Ільченка «Місто з химерами», у якому представлено вже інший тип маскулінності – чоловіка-будівничого. Головний герой твору, київський архітектор Городецький, вступає у двобій з інфернальними силами, які прагнуть підкорити своїй волі майстрів, наділених здатністю перетворювати сакральний простір міста. Трагізм долі Городецького полягає не стільки в самому факті його самотньої смерті на чужині, скільки в незавершеності земного шляху (герой так і не встигає відновити порушену ним гармонію, побудувавши «Сакральну четвірку» храмів). Таким чином, маскулінні художні моделі в багатьох випадках засвідчують ставлення до смерті як до певного підсумку, результату, що, підводячи межу земному існуванню, виявляє повноту чи обмеженість реалізації людини в цьому бутті.

Отже, гендерні художні моделі, що досить часто співвідносяться з комплексом усталених уявлень, асоційованих з «чоловічим» і «жіночим» способами осягнення дійсності, виявляють таку кореляцію, і коли йдеться про осмислення феномену смерті. У значному масиві творів великої прози акцентовано докорінну відмінність світовідчуття чоловіка і жінки. Часто постать Іншого / Іншої трактується як ірраціональна, непізнана, а у своїх граничних формах – і смертоносна. Інфернального забарвлення набуває активність носія протилежної гендерної ментальності, в основі якої лежить гіпертрофія чоловічих або жіночих ознак. Так, активне освоєння матеріального світу перетворюється для Городецького («Місто з химерами» О. Ільченка) на початок духовного занепаду через надмірне розумування й гординю, яким піддається будівничий. У творі С. Андрухович «Фелікс Австрія» будинок, зведений скульптором Петром, уподібнюється до склепу. Прикметно, що в обох названих творах зустрічаємо мотив десакралізації, а частково – й

демонізації сакрального простору дому; в обох творах жінки, яким традиційно відводиться роль господинь, інтуїтивно відчують дисгармонійність цього простору.

Часто в художніх моделях, співвідносних із маскулінною ідентичністю, мортальна тема пов'язується з постаттю жінки. Раніше вже неодноразово йшлося про ірраціональний страх перед жінкою, описаний К.Г. Юнгом, А. Маслоу та ін., який науковці схильні пояснювати безсиллям чоловіків перед власним несвідомим. Мортальна тематика формує настроєве тло роману В. Лиса «Графиня», де ситуація суперництва чоловіка і жінки реалізується в психолого-містичному ключі, через мотиви втрати пам'яті, часових зміщень, безумства. При цьому в жінці акцентоване руйнівне начало: Люба Смажук вважає себе реінкарнацією графині Венцеслави Ловиги й прагне з максимальною точністю відтворити у власному житті події кількасотлітньої давнини, аж до страти чоловіка, в якого закохана. Таким чином, традиційне уявлення про жінку, основна функція якої полягає «в безперервному відтворенні й збереженні «людського світу»» [245, с. 126], змінюється на свою протилежність – Люба Смажук є граничним втіленням психічного явища, кваліфікованого Е. Фроммом як «любов до мертвого» (некрофілія) на противагу «любові до живого» (біофілії) [384, с. 49]. За Е. Фроммом, некрофільний тип світосприйняття передбачає залюбленість у минуле й ненависть і страх перед майбутнім. У романах «Егоїст» М. Гримич і «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка смерть персоніфікується в образі жінки. Слід зауважити, що в другому з названих творів страх перед жінкою, граничним виявом якого є наділення жіночого начала смертоносними рисами, тотожний страху перед порожнечою. Однак, незважаючи на увиразнення відмінностей фемінного і маскулінного світовідчуття, й зокрема «вписування» в картину світу явища смерті, у значному масиві творів сучасної великої прози незаперечною є потужна тенденція до синтезу «чоловічого» і «жіночого» досвіду як загальнолюдського, що стосується й художньої репрезентації мортальної теми.

Смерть як загальнолюдський і разом з тим – глибоко індивідуальний трансперсональний досвід трактується у творчості Любка Дереша («Поклоніння ящірці», «Культ», «Намір!», «Голова Якова»). У творах, що репрезентують як фемінну, так і маскулінну гендерну ментальність, однаковою мірою постають рефлексії з приводу важливих аспектів світоглядної проблеми смерті, зокрема несвідомих соціальних настанов, що їх Е. Фромм кваліфікує як некрофільну орієнтацію суспільства [384, с. 84] (подібні епізоди, що з'являються у романах «Голова Якова» Любка Дереша і «Музей покинутих секретів» О. Забужко: у першому з названих творів розмови про життя небіжчика й смакування подробиць його біографії під час поминок уподібнюються до потворного акту поїдання трупа; у другому героїня-наратор з болем відзначає, як вшанування пам'яті її загиблої подруги, талановитої художниці, перетворюється на фарс, учасники якого прагнуть самоствердитися за рахунок чужої слави).

Отже, гендерні художні моделі сучасної української романістики засвідчують різновекторні тенденції, пов'язані з репрезентацією константи смерті. З одного боку, очевидним є увиразнення чіткої кореляції між характером осмислення мортальної теми і специфікою гендерно маркованої (фемінної чи маскулінної) картини світу. Художні моделі дійсності, позначені фемінною ментальністю, досить часто репрезентують смерть як ланку безкінечного процесу народжень, актуалізуючи таким чином уявлення про головну роль жінки як матері, хранительки роду. Протилежною тенденцією є утвердження особистісної самоцінності жінки, пошук альтернативних ролей, що особливо гостро ставить питання про мету життя, відмінну від есенціалістської моделі. У випадку маскулінних картин світу смерть набуває конотацій результативності, значення підсумку життя, корелюючи при цьому з типом маскулінності, провідним для певної художньої моделі. Помітною є також художня настанова на увиразнення інакшості й непізнаваності носія протилежної гендерної ментальності, аж до уособлення в його постаті самого поняття смерті. З іншого боку, в сучасній великій прозі помітна тенденція до

універсалізації людського досвіду, в тому числі й стосовно явища смерті. Такі важливі аспекти мортальної теми, як глибоко індивідуальний характер переживання й осмислення конечності буття, некрофільні тенденції сучасного суспільства і знецінення в ньому людського життя, однаковою мірою притаманні як фемінній, так і маскулінній картина́м світу.

Висновки до V розділу

Онтологічна даність, репрезентована образною структурою сучасного роману, виявляє специфічну змістову маркованість, що відображує традиційне її сприйняття в гендерних вимірах фемінного / маскулінного (жіночого / чоловічого), основоположне для людської свідомості. Просторові символи, які виявляють сталі значення в розбудові художнього світу, досить чітко співвіднесені з певними комплексами уявлень, що їх пов'язують з жіночим / чоловічим началом, але водночас корелюють із особливостями соціокультурної ситуації нової межі століть. Так, долання просторових меж (кордонів) символізує маскуліне самоствердження у світі, співвідносячись із розгортанням антиколоніального дискурсу («Елементал» В. Шкляра) чи подоланням постколоніальної травми («Твердиня» Макса Кідрука), утвердженням власної національної ідентичності в колі рівноцінних світових культур («Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія). Водночас просторова константа кордону у фемінній картині світу виявляє значення розчленованості живого тіла, відчуження всередині єдиної спільноти, суголосьне маргіналізації і придушенню питомої культури в умовах колонізації, здійснюване через насильство по відношенню до жінки-представниці колонізованого народу («Солодка Даруся» М. Матіос). Архетипний образ дому виявляє полярні символічні значення: він може поставати означником впорядкованого всесвіту, співвідносним із макрокосмом людського тіла, і набувати десакралізованого, навіть інфернального значення, що виявляється індикатором руйнівного порушення гендерного паритету. Продовження модерністських художніх інтенцій, штучно придушених у першій третині ХХ ст., простежується у творчому переосмисленні знакових для української ментальної свідомості констант села і міста. З одного боку, в національному письменстві зберігають своє значення сакралізація патріархальної хліборобської культури і «хутірська філософія», що протиставляє «природну людину» з народу розбещеному цивілізацією мешканцю міста. Простір села в цій традиції асоціюється з жіночою постаттю, сакральним образом «матері України». Однак ця художня

модель виявляє досить високий рівень варіативності, виходячи за межі усталених уявлень про маргіналізований характер національної жіночності, що потребує відплати й відновлення справедливості (акцентований В. Агеєвою «комплекс вини» українських митців, який прагнуть подолати модерністи). Глибокий психологізм традиційного образу селянки, характерологічна різноплановість і значне розширення художнього простору, в якому переживають своє становлення героїні, ламає рамки стереотипних уявлень про звульгаризований соцреалістичною традицією образ «жінки-трудівниці» («Соло для Соломії» В. Лиса). Водночас у сучасній українській літературі активно розбудовуються численні образи мешканок мегаполісу, виведені за межі традиційної дихотомії «місто – село» (твори Л. Денисенко, М. Гримич), і жінок, які єднають ці простори, що тривалий час сприймалися як антагоністичні («Епізодична пам'ять» Л. Голоти). Продовження модерністських тенденцій, що асоціювали психологічне інтелектуальне письмо з урбаністичною темою, простежується і в маскулінному маркуванні міського простору. В цьому випадку чоловіче культуротворче начало виявляє свою здатність організувати й перетворювати матеріальний світ згідно з власними вольовими імперативами («Місто з химерами» О. Ільченка).

Антропоморфізація просторових художніх моделей у сучасній українській романістиці засвідчує особливий статус категорії тілесності, яка стає у філософській думці ХХ – ХХІ століть своєрідною реакцією на традиційне для європейської епістеми розмежування душі і тіла. Художня репрезентація «буття-в-тілі» дозволяє артикулювати низку складних світоглядних проблем, що стосуються гендерної й особистісної самоідентифікації сучасника. Велика проза початку ХХІ століття виявляє найрізноманітніші модуси тілесного буття – від есенціалістського обстоювання специфічно жіночого і чоловічого тілесного досвіду як основи гендерного самоусвідомлення до віртуалізації фізичного тіла, перетворення його на ігровий простір («Paloma negra» Люби Клименко, «Забавки з плоті та крові» Л. Денисенко). В ряді творів сучасної романістики граничними виявами

чоловічого і жіночого буття є відповідно двобій / ініціація / фізична зраненість («По той бік пагорба» Є. Положія) і народження («Ти чуєш, Марго?» М. Гримич). Тривале ототожнення маскулінного із загальнолюдським, характерне для патріархатної культури, що стало об'єктом деконструктивістської критики в межах академічного фемінізму, зумовлює ефект «невидимості» й потребу естетичного перевідкриття чоловічої тілесності в сучасній культурі, на відміну від жіночої, що традиційно сприймається як зовнішній і естетизований об'єкт. У чоловічому письмі до продуктивних художніх стратегій репрезентації маскулінного тілесності належить моделювання образу героїчного тіла, яке межує з монструозним («Елементал» В. Шкляра, «По той бік пагорба» Є. Положія); імітація жіночої «точки зору» на чоловіче тіло («Країна гіркої ніжності» В. Лиса); «очуднення» чоловічої тілесності за допомогою фантастичних сюжетних моделей, у яких головним персонажем є істота нелюдської природи («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша). Загалом репрезентація людської тілесності в сучасній романістиці виявляє дві магістральні тенденції – продовження постмодерністських традицій представлення децентрованого, плинного тіла («Голова Якова» Любка Дереша) і відновлення міфологічного тіла-мікрокосму («Фріда» М. Гримич).

Гендерні змісти яскраво проявляються на рівні репрезентації таких екзистенційних універсалій, як життя і смерть. Есенціалістські концепції фемінного і маскулінного оприявнюються у розробці мортальної тематики: жіноче начало, традиційно співвідносне із забезпеченням безперервності людського буття, зумовлює трактування смерті як неостаточного акту, що становить ланку вічного циклу «життя – смерті – життя» (К.П. Естес); чоловіче натомість увиразнює значення конечності людського існування як підсумку земного шляху, реалізації певної місії. У граничному вияві фундаментальні відмінності між чоловічим і жіночим началом можуть набувати форм персоналізації самого феномену смерті в жіночій постаті («Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Егоїст» М. Гримич). Відхід від есенціалістських

світоглядних схем (тема бездітної жінки, вільної жінки) в контексті мортальної тематики загострює проблему сенсу життя в сучасному жіночому письмі, відповідно, даючи можливості для формування альтернативних моделей поведінки (професійна самореалізація, подорожі, творення простору любові). Водночас у сучасній великій прозі помітні тенденції до осмислення феномену смерті як загальнолюдської проблеми, що відкриває перспективи трансперсонального досвіду як для жінок, так і для чоловіків.

ВИСНОВКИ

Сучасна українська романістика становить складне багатоаспектне явище як за розмаїттям жанрово-стильових характеристик, так і за полілогічністю художніх картин світу, представлених нею. Значення роману як універсальної літературної форми, що претендує на всеохопність естетичної репрезентації життя, динамічно розвивається й тяжіє до активної взаємодії з найширшим спектром літературних жанрів, зумовлює комплексний підхід до вивчення сучасної великої прози. Запропонований М. Бахтіним погляд на роман як «модель світу» передбачає, що художня природа останнього вповні може бути осягнута тільки з урахуванням полярних модусів наукового мислення: статичності – динаміки, синхронії – діахронії, аналізу – синтезу. Відповідно, доцільним при вивченні сучасної романістики видається поєднання різних наукових методологій – структурно-семіотичної, постструктуралістської, психоаналітичної, принципів рецептивної естетики. Поліметодологічний підхід до вивчення роману дозволяє представити його художнє буття в динаміці, і розв'язанню цього наукового завдання якнайкраще відповідає поняття художньої моделі.

Становлячи певне узагальнення художньої картини дійсності, що постає в літературному творі, художня модель відображує його багаторівневу природу. Найглибші (тектонічні) пласти художнього тексту / літературного твору репрезентують ментальні основи світогляду носіїв певної культури, часто закорінені в глибоку архаїку, що в той чи інший спосіб зазнають актуалізації на сучасному етапі розвитку національної літератури. Інші структурні рівні твору – система персонажів і сюжетних зв'язків, наративні стратегії, архітектоніка – більшою мірою виявляють динамічний аспект функціонування роману як складного естетично-комунікативного утворення, корелюючи з інтелектуальними запитами читачів певної доби, особливостями її художнього мислення та панівними стильовими тенденціями.

Художні моделі сучасної великої прози, що виявляють гендерне забарвлення, дозволяють скласти повніше уявлення про своєрідність

літературного процесу початку ХХІ століття порівняно з письменством попередніх десятиліть. Так, на противагу «війні статей» (С.Павличко) та «нарцистичному театру чоловіків і жінок» (Н.Зборовська), які характеризують українську літературу 90-х років, сучасна велика проза засвідчує прагнення досягнути гендерного паритету, ґрунтованого на усвідомленні й примиренні фундаментальних відмінностей жіночого і чоловічого. Незважаючи на досягнення гендерних студій, передусім постструктуралістського аналізу соціокультурних утворень, до яких належить і гендер; докорінний перегляд суспільних стереотипів, пов'язаних із реалізацією «чоловічих» і «жіночих» ролей у соціумі, людська свідомість зберігає сталі комплекси уявлень про фемінність і маскулінність. Перша асоціюється з інтуїтивністю, емоційністю, продовженням людського роду, прагненням до всезагального блага, «м'якими» родинними цінностями; друга – з вольовим началом, раціональністю, активним перетворенням світу, суспільною реалізацією певних принципів. Аналіз української великої прози початку ХХІ століття засвідчує, що гендерна самоідентифікація сучасника відбувається шляхом ототожнення себе з відповідним комплексом ознак чи відштовхування від нього. Таким чином, гендерні художні моделі відображують складну взаємодію провідних факторів, що визначають гендерну ментальність, – тілесності як фізіологічної даності статі; норм «чоловічої» і «жіночої» поведінки, прийнятих у певному соціумі; взірцевих культурних установок, що продукують ідеальні образи фемінності й маскулінності. Ці художні моделі є соціально значущими й виконують два типи функцій по відношенню до позатекстової реальності – рефлексивні, інтерпретаційні (художнє осмислення наявних суспільних тенденцій) і прогностичні, перспективні (моделювання бажаного і належного стану речей).

Гендерні художні моделі сучасної української романістики виразно корелюють з провідними жанрово-стильовими тенденціями великої прози. Своєрідність літературного процесу початку ХХІ століття в Україні визначається комплексом факторів: естетикою постмодернізму, що упродовж останніх десятиліть становив найпотужніший стиль у світовій художній

практиці, й специфікою її творчого переосмислення на вітчизняних теренах; постколоніальним контекстом, який актуалізує проблеми індивідуальної й історичної пам'яті, знаменуючи вихід за рамки постмодерністської світоглядної матриці; нарешті, впливом провідних стилів національної традиції (бароко, романтизм, народницький реалізм). Так, спектр художніх репрезентацій материнського архетипу в сучасній романістиці варіюється, залежно від жанрово-стильових особливостей твору, від деструкції й розвінчання в гостросюжетній пригодницькій прозі («Елементал» В. Шкляра) і прозі феміністичного спрямування («Музей покинутих секретів» О. Забужко) до реміфологізації й конструктивного переосмислення образу «жінки-берегині» в романах, які виявляють неонародницькі та неореалістичні стильові риси («Соло для Соломії» В. Лиса, «Покров» Люко Дашвар). Образ козака (чоловіка-воїна) найчастіше пов'язаний з виразними романтичними ознаками художнього мислення («Залишенець. Чорний ворон» В. Шкляра). Характер художньої репрезентації гендеру виявляє зумовленість постколоніальним контекстом, у якому розвивається сучасне українське письменство, засвідчуючи і кризові тенденції, і активні пошуки нового конструктиву, що забезпечив би повноцінну особистісну реалізацію постколоніального суб'єкта, його активну взаємодію зі світом. Постколоніальна травма в багатьох випадках зумовлює відчуження від постатей батьків, а отже – і від власної гендерної ідентичності, наслідком якого стають тотальна карнавалізація тілесності, відштовхування від есенціалістського погляду на призначення людини, передусім жінки («Забавки з плоті та крові» Л. Денисенко, «Музей покинутих секретів» О. Забужко). Ці сценарії утвердження постколоніального суб'єкта є виявами негативної самоідентифікації, здійснюваної через заперечення (Т. Гундорова). Протилежні тенденції, спрямовані на відновлення цілісності буття, реалізуються в річищі реміфологізації, яка охоплює світову літературу починаючи з доби модернізму (Є. Мелетинський). Названі принципи моделювання художнього світу співвідносяться з актуальною для постколоніальних літератур проблемою пам'яті, відновлення родових і

родинних зв'язків. Відповідні сюжетні моделі завжди постають гендерно маркованими. На противагу «втомі від історії», що характеризує західноєвропейські літератури, в постколоніальному письменстві особливого значення набувають «малі наративи», які передбачають актуалізацію приватної, родинної, побутової сфери, співвідносною передусім з фемінним способом осягнення дійсності. Попри те, що такий спосіб осмислення історії не є прерогативою виключно жіночого письма, саме фемінне історіописання в сучасній українській романістиці стає найбільш відповідною формою мистецької артикуляції болючого історичного досвіду, залучаючи такі виміри художнього моделювання, як фантастика («Ти чуєш, Марго?» М. Гримич) та «повсякденне» («Фелікс Австрія» С. Андрухович). Саме жіноча постать як найбільш співвідносна з щоденним проживанням історії найчастіше опиняється в центрі масштабних творів, позначених жанровими рисами родинної саги («Країна гіркої ніжності», «Соло для Соломії» В. Лиса). Віднайдення власної гендерної ідентичності, що в юнгіанській теорії може бути зіставлене з процесом індивідуалізації (досягненням самості), в художній структурі роману часто реалізується через модель ініціації. Ініціаційні сюжетні моделі передбачають долучення героя до гомогенного кола втаємничених – жінок («Молоко з кров'ю» Люко Дашвар) або чоловіків («Намір!» Любка Дереша) роду чи іншої людської спільноти; розгадування родинної таємниці («Фріда» М. Гримич); мандрівку в чужі краї («Биті є» Люко Дашвар). При цьому названі сюжети сучасної романістики актуалізують такі архаїчні константи обряду ініціації, як вигнання / ізоляція від світу, спільнота аутсайдерів, протистояння батька і сина, тимчасова смерть і воскресіння.

Масштабний процес міфологізації проявляє себе в сучасному письменстві й через актуалізацію архаїчних образів, таких як мати («любляча» й «жахлива», за К.Г. Юнгом), фатальна жінка, дитина. Очевидно, ці тенденції можуть бути пояснені специфікою художнього мислення епохи *fin de siècle*: розчаруванням у сталих системах знань і самому позитивістському знанні, що споріднює модерністський і постмодерністський світогляди; посиленням уваги

до ірраціонального, підсвідомого, інтуїтивного і, внаслідок цього, зануренням мистецтва у міфологічну сферу. Архаїчні образи, актуалізовані сучасною великою прозою, виявляють полярність значень, що загалом властиве архетипам як фундаментальним уявленням людського несвідомого. Зокрема, образ дитини може втілювати як начало, що гармонізує одвічне протистояння чоловічого й жіночого («Магдалинка» М. Гримич), так і зловісне та ірраціональне «третє», яке не є ні чоловічим, ні жіночим («Серафима» О. Ульяненко).

Утвердження погляду на гендер як соціокультурний конструкт якнайповніше відображує художня репрезентація типів маскулінності в сучасній великій прозі. Тривала традиція ототожнення чоловічого із загальнолюдським зумовлює необхідність визначення сутності самого поняття маскулінності, що враховувало б не тільки її нормативні прояви (силу, раціоналізм, вольове начало), а й ті аспекти, які упродовж століть замовчувалися й маргіналізувалися. Відповідно, в сучасній великій прозі спостерігаємо активну розробку, поряд із гегемонним, альтернативних (за І. Коном) типів маскулінності, і жіноче письмо в цьому випадку забезпечує той «зовнішній» погляд на долю чоловічих цінностей у сучасному світі, який дозволяє глибше осягнути проблему маскулінної ідентичності. Необхідністю реабілітації взірцевих національних чоловічих образів зумовлене активне звернення до історичних подій, передусім доби козацтва та збройної боротьби бійців УПА. Образ чоловіка-воїна (козака) в сучасній українській літературі генетично пов'язаний з художньою стихією романтизму, що, становлячи надзвичайно впливовий у національній традиції стиль, характеризується особливою увагою до історичної минувшини, яка виконує в романтичному контексті проспективну роль, творить зразки для наслідування. При цьому як у чоловічому, так і в жіночому письмі образ воїна поєднує традиційні риси гегемонної маскулінності (Р. Бреннон) з «м'якими» цінностями – любов'ю, добротою, здатністю піклуватися («По той бік пагорба» Є. Положія, «Ти чуєш, Марго?» М. Гримич). До альтернативних типів маскулінності, репрезентованих

сучасною українською романістикою, належать постаті метросексуала («Егоїст» М. Гримич), будівничого («Місто з химерами» О. Ільченка, «Фелікс Австрія» С. Андрухович), філософа-аутсайдера («Намір!» Любка Дереша) та ін. Глибоко симптоматичними в контексті сучасних соціокультурних перетворень, передусім у царині гендеру, постають типи чоловіка-лузера («Культ» Любка Дереша), «чоловіка в стані кризи» («Записки українського самашедшого» Л. Костенко, «Камінь посеред саду» В. Лиса), чоловіка-чужинця («Газелі бідного Ремзі» В. Даниленка). Кожен із цих типів у свій спосіб засвідчує прагнення вийти за межі усталеного комплексу ознак маскулінності.

Дві магістральні тенденції у розбудові романної форми як художньої моделі дійсності – тяжіння до децентрації художнього світу, ризоматичності й посилення ігрового чинника – і, на противагу цьому, творення нового космосу, ієрархізації художніх змістів, відновлення міфологічної цілісності буття – активно проявляють себе і в характері естетичної репрезентації онтологічних універсалій, таких як тілесність, простір тощо. Поняття тілесності як результат подолання дуалізму душі і тіла, притаманного західному філософському мисленню, належить до провідних світоглядних констант сучасної великої прози. Чуттєвий, інтелектуальний, духовний досвід індивіда переживаються у нерозривній єдності завдяки увиразненню художнього дискурсу «буття-в-тілі». При цьому полярними виявами репрезентації людської тілесності в сучасній романістиці стають тіло-мікрокосм, покликане відновити цілісність світу, і тіло-перформанс (віртуальне тіло, тіло як поле гри). Перша тенденція пов'язана з актуалізацією міфологічних уявлень, в основі яких – ототожнення людського тіла зі світобудовою, що реалізується в архаїчних образах дому, дерева, хреста. У цьому випадку тілесність (передусім жіноча) стає способом осягнення і проживання родинної і всенародної історії («Фріда» М. Гримич, «Музей покинутих секретів» О. Забужко). Художня репрезентація жіночої тілесності, що становить один з провідних принципів фемінного історіописання, є своєрідною реакцією на багатовікову традицію зображення тіла жінки як зовнішнього, естетизованого, об'єкта. Потреба художнього перевідкриття

тілесності чоловіка зумовлена вже згаданими тенденціями до універсалізації маскулінності, надання їй статусу загальнолюдського з одночасною маргіналізацією фемінності. Серед шляхів естетичного оприявлення маскулінної тілесності у великій прозі початку ХХІ століття слід виділити моделювання жіночої точки зору на тіло чоловіка як зовнішній об'єкт («Країна гіркої ніжності» В. Лиса); творення образу ідеального взірцевого тіла, що межує з монструозним («Елементал» В. Шкляра); «очуднення» тіла через уведення героя нелюдської природи («Остання любов Асури Махараджа» Любка Дереша). Друга з провідних тенденцій художньої репрезентації людської тілесності – моделювання образу тіла-перформансу, плинного, фрагментованого, віртуального тіла – постає внаслідок дії цілого ряду чинників: постмодерністських принципів ризоматичності й нонселекції; постколоніального дискурсу з властивою йому уривчастою нарацією й осягненням «великої історії» у формі локальних індивідуальних і сімейних історій, відчуттям загубленості у «світі без батька» (Т. Гундорова); загальної тенденції до інтерактивності й посилення ігрового модусу в царині художньої творчості; нарешті, певного спротиву, викликаного тотальною сексуалізацією суспільної свідомості, нав'язуванням масмедійного образу стандартизованого ідеального тіла. Фрагментоване й плинне тіло-афект («Голова Якова» Любка Дереша), віртуальне тіло («Paloma negra» Люби Клименко), тіло-перформанс, що стає результатом гонитви за модними стандартами («Рабині й друзі пані Векли» О. Полякова), виявляються знаками дисгармонії сучасного світу, тих «больових точок» у свідомості сучасника, які потребують осмислення й пропрацювання. Прагнучи до відновлення гендерного паритету, сучасна література водночас прямо чи опосередковано приходить до визнання унікальності жіночого й чоловічого тілесного досвіду. Вершинним символічним проявом жіночого «буття-в-тілі» стають пологи («Ти чуєш, Марго?» М. Гримич), чоловічого – двобій і фізична зраненість («По той бік пагорба» Є. Положія).

Гендерно маркованими є провідні просторові константи художнього світу сучасного роману (кордон, дім, ліс тощо). Так, семантика межі (кордону) у фемінній і маскулінній картинах світу по-різному репрезентує постколоніальну проблематику: долання просторових меж героєм-чоловіком тотожне його особистісному змужнінню, перемозі над постколоніальним комплексом меншовартості («Елементал» В. Шкляра), утвердженню власної національної ідентичності в колі світових культур («Твердиня» Макса Кідрука, «Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія); жіноче письмо найчастіше асоціює кордон з розчленуванням живого тіла, що символізує маргіналізацію жінки-представниці колонізованого народу («Солодка Даруся» М. Матіос). Символічним втіленням порушення гендерного паритету в сучасній українській романістиці стає десакралізація образу дому («Місто з химерами» О. Ільченка). Посутні трансформації гендерних стереотипів яскраво проявляються в художній репрезентації таких констант ментальної свідомості українців, як «Село» і «Місто». Сільський простір, традиційно асоційований із питомими моральними цінностями, в ряді творів сучасної великої прози пов'язаний із жіночою (передусім материнською) постаттю, проте образ матері (матері-України) в цих випадках піддається конструктивному перепрочитанню шляхом психологізації («Соло для Соломії» В. Лиса), усунення жорсткої дихотомії «місто – село» («Епізодична пам'ять» Л. Голоти). Жіночі образи у названих творах стають втіленням діяльного начала, яке єднає антагоністичні топоси. Місто в сучасній українській літературі здебільшого втрачає значення ворожого по відношенню до гармонійного сільського (хутірського, за концепцією П. Куліша) простору, перетворюючись радше на простір самореалізації (як фемінної, так і маскулінної), активного чину.

Художня репрезентація таких фундаментальних екзистенційних понять, як життя і смерть, також виявляє зв'язок із фемінним і маскулінним способами світосприйняття. Сучасне жіноче письмо демонструє полярні світоглядні інтенції в естетичному осягненні феномену смерті. Для есенціалістських художніх моделей, у яких жінка постає ланкою вічного циклу «життя-смерті-

життя» (К.П. Естес), характерний погляд на смерть як неостаточний акт у нескінченній вервечці нових народжень («Молоко з кров'ю» Люко Дашвар). Художні моделі, що протистоять есенціалістським, зосереджені натомість на ідеї пошуку сенсу життя, вільного від необхідності дітонародження («Фріда» М. Гримич, «Музей покинутих секретів» О. Забужко). Для чоловічого письма, передусім творів, присвячених історичній, війсьній, пригодницькій тематиці, характерний погляд на смерть як підсумок життєвого шляху, що постає мірилом звитяги й особистісної самореалізації героя («Залишенець. Чорний ворон» В. Шкляра, «Місто з химерами» О. Ільченка). При цьому ряд творів сучасної української літератури репрезентує смерть як трансперсональний досвід, у якому увиразнено не гендерну маркованість, а глибоко особистісний характер світосприйняття. Такі особливості трактування мортальної тематики притаманні, зокрема, романістиці Любка Дереша, в центрі якої перебуває герой-аутсайдер, філософ і відлюдник. Важливим аспектом художньої репрезентації феномену смерті стає його ототожнення з носієм протилежної гендерної ментальності, передусім жінки, асоційованої з ірраціональним, стихійним і загрозливим началом («Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Егоїст» М. Гримич).

Отже, сучасна українська романістика відзначається прагненням до творення повноцінного діалогу фемінного і маскулінного начал і застосовує найширший спектр художніх стратегій досягнення гендерного паритету: уведення наратора – носія протилежної гендерної ментальності («Дядечко на ім'я Бог» Є. Положія, «Сарабанда банди Сари» Л. Денисенко); актуалізацію архетипних образів (мати, дитина, воїн) і сюжетних моделей, що апелюють до найглибших пластів людської культурної пам'яті; активну розробку альтернативних типів фемінності й маскуліності; ігрові модуси розбудови художнього світу й оновлення традиційних стильових принципів.

Результати цього дослідження можуть стати підґрунтям для подальшого теоретичного осмислення сучасного літературного процесу, зокрема узагальнення й глибшого вивчення представлених у ньому наративних

стратегій, шляхів художньої репрезентації людської тілесності та сценаріїв подолання постколоніальної травми. Окремою науковою проблемою є масштабне дослідження сучасної української квір-літератури («Фрау Мюллер не налаштована платити більше» Наталки Сняданко, «Навчи її робити це» Анни Малігон та ін.), в якому можуть бути враховані окремі положення цієї дисертації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абгарян Н. Манюня / пер. з рос. В. Прокопович. Київ: Рідна мова, 2016. 384 с.
2. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва: Наука, 1986. С. 104–116.
3. Аверинцев С.С. Подолання тоталітаризму як проблема: Спроба орієнтації [пер. з рос.]. *Дух і Літера*. Київ, 2001. № 7–8. С. 6–5.
4. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2011. 408 с.
5. Агеєва В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру: навчальний посібник*. Київ: Видавництво «К.І.С.», 2004. С.426–445.
6. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. 359 с.
7. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П.Таращук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
8. Александренко В. Художні параметри світоглядної моделі «хутір як світ» у прозі Дмитра Марковича: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01 / Інститут української філології та літературної творчості імені Андрія Малишка Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. К., 2015. 182 с.
9. Альтерматт У. Етнонаціоналізм в Європе. – Москва: Російський державний гуманітарний університет, 2000. 367 с.
10. Андрухович С. Фелікс Австрія: роман. Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. 288 с.
11. Анкерсмит Ф.А. Возвышенный исторический опыт / пер. с англ. А.Олейникова, И.Борисовой, Е.Ляминой, М.Неклюдовой, Н.Сосны. Москва: Европа, 2007. 608 с.
12. Антология гендерной теории / сост., коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи, 2000. 386 с.

13. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с. (Слово. Знак. Дискурс).
14. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ ст. Чернівці: Рута, 2000. 335 с.
15. Астрахан Н.І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. Київ: Академвидав, 2014. 432с. (Серія «Монограф»).
16. Байбурин А. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Ленинград: Наука, 1983. 188 с.
17. Баксанский О.Е. Виртуальная реальность и виртуализация реальности. *Концепция виртуальных миров и научное познание*. Санкт-Петербург: РХГИ, 2000. С. 292–305.
18. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 503–515.
19. Барабаш Ю. Гоголь і Шевченко (Акценти). *Слово і час*. Київ, 2009. № 12. С. 3–17.
20. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О.Погинайко; наук. ред. Р.Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с. (Серія «Пролегомени»).
21. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 196–238.
22. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 378–384.
23. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.

24. Барт Р. Литература и метаязык. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косиковой. Москва: Прогресс, 1989. С. 131–132.
25. Барт Р. Основы семиологии. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 247–310.
26. Бассиньяк С. Освященные аквариумы / пер. с фр. Е. Головиной. – Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. 304 с.
27. Батлер Дж. Гендерное беспокойство. *Антология гендерной теории* / сост., коммент. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 297–346.
28. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества* / сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Берштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверницева и С.Г. Бочарова. Москва: Искусство, 1986. С. 9–191.
29. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
30. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров и В.Кожин. Москва: Художественная литература, 1986. 543 с.
31. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
32. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Эстетика словесного творчества* / сост. С.Г.Бочаров; текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. Москва: Искусство, 1986. С.297–325.
33. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Москва: Алконост, 1994. 172 с.

34. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
35. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества (Из истории эстетики и теории искусств). Москва: Искусство, 1979. 423 с.
36. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе / М.М. Бахтин. *Собрание сочинений: в 7 т.* Москва, 1997. Т. 5. С. 287–297.
37. Башкирова О.М. Архетип дитини в гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Львівський філологічний часопис. Науковий журнал / Львівський державний університет безпеки життєдіяльності*. Львів, 2018. № 3. С. 20–25.
38. Башкирова О.М. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної ідентичності в сучасній українській романістиці. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2018. Випуск 67. Частина 1. С. 72–83.
39. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. Київ, 2018. 352 с.
40. Башкирова О.М. Дискурс народництва в сучасній українській романістиці. *Spheres of culture*. Lublin, 2017. Volume XVI. С. 335–345.
41. Башкирова О.М. Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці (на матеріалі твору Марини Гримич «Егоїст»). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2017. № 76. С. 176–182.
42. Башкирова О.М. Концептуалізація мистецтва в сучасному українському жіночому романі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Галини Вдовиченко). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський університет імені Бориса Грінченка*. Київ, 2016. № 8. С. 3–11.
43. Башкирова О.М. Літературна традиція як основа моделювання художнього світу в романістиці Володимира Лиса (на матеріалі твору

- «Соло для Соломії»). *Синопис: текст, контекст, медіа: Електронний фаховий журнал* / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2016. № 3 (15). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/211>.
44. Башкирова О.М. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці: Науковий журнал. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 106–112.
 45. Башкирова О. Ментальна пам'ять жінки (на матеріалі творів Любові Голоти та Марини Гримич). *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Випуск 31. Присвячений дослідженню творчої спадщини Л.Ф. Дунаєвської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. С. 70–81.
 46. Башкирова О. Місто та село у гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Spheres of Culture: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin*. Lublin, 2016. Volume XV. С. 289–296.
 47. Башкирова О. Мортальна тематика в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Slavica Wratislaviensia CLXVIII. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* / red. E. Tyszkowska-Kasprzak, G. Durdev-Mańkiewicz, M. Świetlicki, D. Żygadło-Czopnik. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2019. S. 151-164.
 48. Башкирова О.М. Образ чоловіка-чужинця в сучасній українській романістиці. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»* / Центральноукраїнський педагогічний університет імені В. Винниченка. Кропивницький, 2017. Вип. 162. С. 50–61.
 49. Башкирова О.М. Повстання проти «влади батьків» як ініціація в сучасній українській романістиці (на матеріалі трилогії Люко Дашвар «Биті є»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки)* / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2017. № 9. С. 10–19.

50. Башкирова О.М. Постать фатальної жінки в сучасній українській романістиці. *Султанівські читання*. Івано-Франківськ, 2018. Вип. VII. С. 167–178.
51. Башкирова О.М. Принципи художнього моделювання жіночого світу в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Актуальні проблеми філології та перекладознавства: Збірник наукових праць / Хмельницький національний університет*. Хмельницький, 2016. Вип. 11. С. 20–26.
52. Башкирова О.М. Тілесність як експеримент і перформанс у романі Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли». *Синопис: текст, контекст, медіа: Електронний фаховий журнал / Київський університет імені Бориса Грінченка*. Київ, 2018. № 2 (22). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/296>.
53. Башкирова О. Тілесність як простір гендерної самоідентифікації в романістиці Марини Гримич. *Проблеми ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: монографія / наук. ред. Н.І. Богданець-Білокаленко, О.О. Бровко*. Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2018. С. 92-112.
54. Башкирова О.М. Тілесність як простір смерті й відродження у романістиці Любка Дереша. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірник наукових праць (філологічні науки) / Київський університет імені Бориса Грінченка*. Київ, 2017. № 10. С. 10–17.
55. Башкирова О.М. Український роман на зламі століть: літературна традиція та структурні модифікації (Спроба теоретичного узагальнення). *Кременецькі компаративні студії*. Кременець, 2017. Вип. VII. Том 1. С. 15–28.
56. Башкирова О.М. Фемінне «буття в тілі» й утвердження гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці. *(Nie)literackie przygody ciała / pod red. M. Brackiej i M. Żmudzkiej*. Tom IV serii „Problemy współczesnej humanistyki”. Gdańsk–Kijów: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2018. S. 95-108.

57. Башкирова О.М. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Science education a new dimension. Philology*. Budapest, 2018. VI (48). Issue: 161. С. 15–19.
58. Башкирова О.М. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі. *Наукові праці: Науковий журнал [Серія «Філологія. Літературознавство»]*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9–13.
59. Башкирова О.М. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс. Збірник наукових праць*. Хмельницький: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2018. Вип. 7. С. 21-32.
60. Башкирова О.М. Художня семантика кордону в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки»*. Черкаси, 2018. № 1. Книга 1. С. 3–8.
61. Башкирова О.М. «Чоловік у стані кризи»: світоглядні та естетичні виміри художньої моделі (на матеріалі сучасної української романістики). *Південний архів (Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Філологічні науки)*. Херсон, 2017. № 71. С. 150–154.
62. Башкирова О., Трофименко А. Художні виміри божественного й демонічного в романі Олеся Ільченка «Місто з химерами». *Синопсис: текст, контекст, media / Київський університет імені Бориса Грінченка*. Київ, 2015. № 4 (12). – 2015. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/171>
63. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / пер. с нем.; ред. Здорового Ю.А.* Мјсrdf: Медиум, 1996. С. 15–65.

64. Бернадська Н.І. Жанрові «шахрайства» українських постмодерністів. *Літературознавчі студії: Збірник наукових праць*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2002. Випуск 3. С.100–104.
65. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія. Київ: Академвидав, 2004. 367 с.
66. Білецька Н. Жанр травелогу на українському книжковому ринку. *Коло*, 2013. № 5. С. 41–44.
67. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ.; за заг. ред. Р.Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с. (Серія «Висока полиця»).
68. Бовсунівська Т.В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: «Діса плюс», 2015. 368 с.
69. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
70. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
71. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). Санкт-Петербург: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. 716 с.
72. Бойм С. Китч и социалистический реализм. *Новое литературное обозрение*, 1995. № 15. С. 54 – 65.
73. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
74. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ...доктора філол. н.: 10.01.01, 10.01.06 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 40 с.
75. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття: дис. ...доктора філол. н.:

- 10.01.01, 10.01.06 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. 511 с.
76. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Статья первая). *Новое литературное обозрение*. 2003. № 62. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/bond.html>.
77. Борев Ю.Б. Методология анализа литературного произведения. Москва: Наука, 1988. 350 с.
78. Борев Ю. Эстетика. Москва: Политиздат, 1998. 496 с.
79. Боронь О. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка. Київ: Агентство «Україна», 2005. 152 с.
80. Бугославская О. Образ олигарха в памятниках письменности. *Знамя*. 2007. №8. С. 185–195.
81. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
82. Бурейчак Т. Гегемонія чоловіків у пострадянській Україні: дискурси та практики. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XXI століть* / за ред. Агнешки Матусяк. Київ: LAURUS, 2014. С. 43–68.
83. Быховская И.М. Телесность как социокультурный феномен. *Культурология. 20 век. Словарь*. Санкт-Петербург, 1997. С. 464.
84. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: учебное пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др.; под ред. Л.В.Чернец. Москва: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. 556 с.
85. Вдовиченко Г. Бора: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 240 с.
86. Вдовиченко Г. Пів'яблука: роман. Київ: Нора-Друк, 2012. 240 с. (Популярні книжки).
87. Вдовиченко Г. Тамдевін: роман. Київ: Нора-друк, 2009. 232 с.

88. Вейман Р. Литературоведение и структурализм. *Структурализм: за и против: сборник статей* / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. Москва: Прогресс, 1975. С. 404–434.
89. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 255 с.
90. Випасняк Г.О. Пам'ять і міф у сучасній літературі. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Том 1. С. 28–36.
91. Вишницька Ю.В. Міфологічні сценарії в сучасному художньому дискурсі: спроба типологізації. *Мова і культура (Науковий журнал)*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2016. Вип.18. Т.V. (180). С.74–81.
92. Воеводина Л.Н. Мифология и культура. Москва: Институт общегуманитарн. исследований, 2002. 384 с.
93. Вольф Ю. Школа литературного мастерства. От концепции до публикации: рассказы, романы, статьи, нон-фикшн, сценарии, новые медиа / пер. с англ. Дмитрия Верешкина. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2012. 384 с.
94. Ворник Б.М. Сексуалы. Кто они?: монографія. Москва: «БИБЛИО-ГЛОБУС», 2016. 224 с.
95. Воробйова Т. Гендерний аспект наслідування жанрових канонів в українському жіночому масовому романі (на матеріалів М.Гримич «Егоїст» та Л. Демської «Жінка з мечем»). *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвузівський збірник наукових статей* / редкол.: О.В.Соболь та ін. Київ-Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. Вип. 11: Лінгвістика і літературознавство. Частина II. С. 467–473.
96. Воронова Н.Г. Деятельностная модель интерпретации художественного текста: дисс. ...канд. філол. наук: 10.02.19 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2000. 200 с. URL: <http://psycholing.narod.ru/auto/voronova-auto.htm>
97. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. Москва: Советский писатель, 1986. 384 с.

98. Вулф В. Власний простір / пер. з англ. Я. Чердаклі. Київ: Альтернативи, 1999. 112 с.
99. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва: Искусство, 1986. 572 с.
100. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. С. 16–26. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
101. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за науковою редакцією О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 487 с.
102. Гейзінга Й. Homo Ludens / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1994. 250 с.
103. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. Москва: Высш. шк., 1991. 160 с.
104. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. Москва: Языки славянских культур, 2007. 560 с. (Коммуникативные стратегии культуры).
105. Гиршман М.М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение. *Литературное произведение: Теория и практика анализа*. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 19–61. (Коммуникативные стратегии культуры).
106. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.
107. Говорун Т.М., Ворник Б.М. Сексуальна та статева поведінка в Україні (Проблеми сьогодення та перспективи). Київ: Київський науковий та організаційно-методичний центр сімейного лікарсько-психологічного консулі та андрології, 1995. 51 с.
108. Говорун Т.М., Кікіндежі О. Стать та сексуальність: психологічний ракурс: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 1999. 384с.
109. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогем. Харків: Фоліо, 2009. 187 с. (Сафарі).

110. Голота Л. Епізодична пам'ять: роман. Київ: Факт, 2008. 352 с.
111. Горнятко-Шумилович А. Загадка характерника-блязня у «хімерному» романі (Про національний інфантилізм, регресію національного Еґо і спритну містифікацію). *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література XIX – XXI століть* / за ред. А. Матусяк. – Київ: LAURUS, 2014. С. 234–253.
112. Грабович Г. Післямова: Літературне історіописання і його контексти / Г. Грабович. *До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка*. Київ: Критика, 2003. С. 591–607.
113. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. з англ. Київ: Критика, 1998. 206 с.
114. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Київ: Рад. письменник, 1991. 212 с.
115. Гребенюк Т.В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 424 с.
116. Гримич М. Еґоїст: роман. Київ: Дуліби, 2006. 324 с.
117. Гримич М. Магдалинка: роман. Львів: Кальварія, 2003. 148 с.
118. Гримич М. «Мак червоний в росі...»: роман. Київ: Дуліби, 2016. 192 с.
119. Гримич М. Падре Балтазар на прізвисько Тойво: роман. Київ: Нора-друк, 2017. 256 с.
120. Гримич М. Ти чуєш, Марґо? : роман. К.: Дуліби, 2012. 212 с.
121. Гримич М. Фріда: роман. Київ: ПП Дуліби, 2006. 192с.
122. Грицик Л.В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк: Юґо-Восток, 2010. 299с.
123. Грэй Джон. Мужчины с Марса, женщины с Венеры / пер. с англ. Москва: ООО Издательство «София», 2010. 352 с.
124. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
125. Гундорова Т. Літературний канон і міф. *Слово і Час*. 2001. № 5. С. 15–24.

126. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм: монографія. Київ: Критика, 2013. 344 с.
127. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
128. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с. (Серія «De profundis»).
129. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Модернізм. *Слово і Час*. 1998. № 11. С. 22–29.
130. Гуревич П.С. Філософія культури. Москва: Аспект Пресс, 1995. 288 с.
131. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ: Темпора, 2012. 304 с.
132. Даниленко В. Газелі бідного Ремзі: роман. Львів: ЛА «Піраміда», 2008. 488 с.
133. Даниленко В. Кохання в стилі бароко: роман. Львів: Піраміда, 2009. 300 с.
134. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. К.: Академвидав, 2008. 352 с.
135. Даниленко В. Тіні в маєтку Тарновських. *Свято гарбузової княгині. Антологія трьох приятелів* / В. Габор, В. Даниленко, О. Жовна. Львів: Піраміда, 2017. С. 15–78.
136. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В.Шевчука). *Слово і час*. 2002. № 2. С. 21–24.
137. Данилюк А.І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ ст.: автореф. дис. ...канд. філол.н.: 09.00.08 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2000. 19 с.
138. Дашвар Л. Биті є. Гоцик. Книга 3. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2012. 272 с.
139. Дашвар Л. Биті є. Макар: Книга 1. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2011. 288 с.
140. Дашвар Л. Биті є. Макс. Книга 2. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2012. 288 с.

141. Дашвар Л. Молоко з кров'ю: роман. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2014. 270 с.
142. Дашвар Л. Покров: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 384 с.
143. Дашвар Л. РАЙ.центр. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 272 с.
144. Денисенко Л. Забавки з плоті та крові: новела з десяти частин. – Львів: Кальварія, 2006. 196 с.
145. Денисенко Л. Кавовий присмак кориці: роман. Київ: Нора-друк, 2007. 256 с.
146. Денисенко Л. Корпорація ідіотів: роман. – Київ: Нора-друк, 2010. 276 с.
147. Денисенко Л. Помилкові переймання, або Життя за розкладом вбивць: роман. Київ: Нора-друк, 2007. 239 с.
148. Денисенко Л. Сарабанда банди Сари: роман. Київ: Нора-друк, 2008. 240 с.
149. Денисенко Л. Танці в масках: роман. Київ: Нора-друк, 2006. 215 с.
150. Денисенко Л. 24 : 33 : 42: роман. Київ: Нора-друк, 2007. 240 с.
151. Денисюк І. Жанрові проблеми новелістики. *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: збірник наукових праць*. Київ: Наукова думка, 1986. С.6–48.
152. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Науково-видавниче т-во «Академічний експрес», 1999. 280 с.
153. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури. *Другий Міжнародний конгрес україністів. Доповіді і повідомлення*. Львів, 1993. С. 285–290.
154. Дереш Л. Голова Якова: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 240 с.
155. Дереш Л. Культ: роман. Харків: Книжковий клуб сімейного дозвілля, 2006. 239с.
156. Дереш Л. Намір!: роман. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2014. 336 с.

157. Дереш Л. Остання любов Асури Махараджа: роман. Київ: Нора-друк, 2015. 224 с.
158. Дереш Л. Поклоніння ящірці: роман. Львів: Кальварія, 2004. 176 с.
159. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / пер. с фр. Г.А. Михалкович. Минск: Современный литератор, 1999. 832 с.
160. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 407–426.
161. Дзись Т.В. Літературна взаємодія та розширення її теоретико-методологічної бази (на матеріалах творів австрійських та українських авторів). *Кременецькі компаративні студії*. Кременець, 2017. Вип. VII. Том 1. С. 55–62.
162. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури. *Слово і Час*. 2008. № 9. С. 23–30.
163. Дзюба І. Злам тисячоліть: фантом чи реальність? *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 147. С. 3–8.
164. Домащенко А.В. Об интерпретации и толковании: монографія. Донецк: ДонНУ, 2007. 277 с.
165. Дорогань І. Интерхудожественность как новый термин компаративистики. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. Київ, 2013. Вип.16. С. 330–335.
166. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
167. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутися книжок / пер. з фр. І. Славінської. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.
168. Енциклопедія постмодернізму / пер. з англ.; за ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

169. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. Москва: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
170. Жадан С. Депеш Мод: роман. Харків: Фолио, 2012. 219 с.
171. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской; вступ. ст. З.И. Плавскина. Москва: Книжный дом «ЛИБРКОМ», 2009. 464 с.
172. Жирмунский В.М. Задачи поэтики. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Ленинград: Наука, 1977. С. 5–55.
173. Жулинський М.Г. Українська література на межі тисячоліть. *Подих третього тисячоліття. Літературно-критичні статті* / М.Г. Жулинський. Луцьк: ТЕРЕН, 2000. С. 6–17.
174. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса*. Київ: Факт, 2009 (Серія «Висока полиця»). С. 152–191.
175. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. Київ: Факт, 2009. 832 с.
176. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: роман. Київ: Згода, 1996. 142 с.
177. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. Київ: Факт, 2009. 352 с. (Серія «Висока полиця»).
178. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ, 2007. 640 с.
179. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
180. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений Умберто Эко до пророка Екклесиаста). Харьков: Фолио; АСТ, 2000. 256 с.
181. Зборовська Н. ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу написання історії української літератури). *СІЧ*. 2005. № 9. С. 3–14.

182. Зборовська Н.В. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с. (Монограф).
183. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с. (Серія «Альма-матер»).
184. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема. *Слово і Час*. 2007. № 6. С. 3–8.
185. Зборовська Н. Українська література в умовах масової культури. *Дивослово*. 2008. № 4. С. 47–50.
186. Звягіна Г.О. Кордони в художніх творах Григора Тютюнника. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Том 1. С. 90–98.
187. Здравомыслова Е., Темкина А. Советский этакратический порядок. *Российский гендерный порядок: социологический подход*: коллективная монография / ред. Е. Здравомыслова, А. Темкина. – Санкт-Петербург, 2007. С. 96–138.
188. Зубрицька М. Нероздільність: література-як-філософія та філософія-як-література. *Філософія науки*: збірник наукових статей Львівсько-Варшавського семінару «Філософія науки» (14 – 21 листопада 2004 р.). Львів, 2006. С. 5–15.
189. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
190. Зубцов Ю. Быть мужчиной. *Psychologies*. 2013. № 88. С. 14–19.
191. Ильин Е.П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. Санкт-Петербург: Питер, 2006. 544 с.
192. Ильин Е.П. Пол и гендер. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 688 с.
193. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1988. 255 с.
194. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: Интрада, 2001. 384 с.

195. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 255 с.
196. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572с.
197. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 261–277.
198. Ільницький О. Трансплантація постмодернізму. Сумніви одного читача. *Сучасність*, 1995. № 10. С. 111–115.
199. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 136–163.
200. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / пер. с англ. Е.М. Лазаревой, вступ. заметка А.И. Рейבלата. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64.
201. Кавун Л. *Семіотичне літературознавство. Літературний процес: методології, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)* / Київський університет імені Бориса Грінченка, 2012. С. 79-81.
202. Карагаполова И.В., Поспелова О.В. Трансгендерность и гетеронормативность. Архангельск: Ракурс, 2012. 64 с.
203. Карповець М. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Києво-Могилянська академія. Київ, 2013. 224 с.
204. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
205. Кащенко Е.А. Секс: реальный и виртуальный. Москва: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
206. Кирильчук О.М. Тема війни в сучасній українській прозі. *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Том 1. С. 107–118.

207. Киселева Л. Ф. Прочтение содержания сквозь призму формы. *Методология анализа литературного произведения*. Москва: Наука, 1988. С. 227–248.
208. Кислюк К. Українська історіософія: концепт і концепція. *Філософська думка*. 2007. № 4. С. 75–93.
209. Кідрук М. Мексиканські хроніки. Історія однієї Мрії. Київ: Нора-Друк, 2009. 304 с.
210. Кідрук М. Твердиня: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 593 с.
211. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 2003. № 27. С. 37–58.
212. Клепикова О.В. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко: автореферат дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2013. 20 с.
213. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2013. 203 с.
214. Клименко Л. Великий секс у Малих Підгуляївцях: роман. Київ: Дуліби, 2006. 126 с.
215. Клименко Л. Пор'ядна львівська пані: роман. Київ: Дуліби, 2016. 159 с.
216. Клименко Л. У світі твар... пардон! мужчин. Київ: Дуліби, 2007. 168 с.
217. Клименко Л. Paloma negra. Київ: Дуліби, 2007. 152 с.
218. Клименкова Т.А. От феномена к структуре. Москва: Наука, 1991. 199 с.
219. Козолупенко Д.П. Миф. На гранях культуры (системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно-научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры). Москва: Канон+, 2005. 212 с.
220. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / пер. с фр. и предисл. С. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336с.

221. Кон И.С. Мужчина в меняющемся мире. Москва: Время, 2009. 496 с.
URL:
http://bookap.info/voзраст/kon_muzhchina_v_menyayushchemsya_mire/gl1.shtm.
222. Концепция виртуальных миров и научное познание. Санкт-Петербург: РХГИ, 2000. 320с.
223. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
224. Косиков Г.К. «Структура» и / или «текст» (Стратегии современной семиотики). *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 3–48.
225. Костенко Л. Записки українського самашедшого: роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. 416 с.
226. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг* (Інститут соціології НАН України). № 4. 2001. С. 69–88.
227. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури / пер. з польськ. Р. Харчук. Київ: Основи, 2000. 196 с.
228. Кримський С.Б. Як змінювалися уявлення про простір і час. *Філософська і соціологічна думка*. 1989. №1. С. 104–106.
229. Кристева Ю. К семиологии параграмм. *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 484–516.
230. Кристева Ю. Разрушение поэтики. *М.Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры*. Т. II / сост. и коммент. К.Г. Исупова. Санкт-Петербург: РХГИ, 2002. С. 7–32.
231. Круглий стіл «Ситуація постмодернізму в Україні». *Кіно-Театр*. 2001. № 6. С. 2–12.
232. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії: монографія. Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. 216 с.

233. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 272 с.
234. Кулакевич Л.М. Концепт пам'яті в романі Любка Дереша «Намір!» *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. – Бердянськ, 2015. Вип. VIII. С. 186–193.
235. Куліш П. Зазивний лист до української інтелігенції: текст. Листи з хутора / за загальною редакцією Л. Івашиної; упоряд.: І. Сюдюков, М. Томак, Н.Тисячна. Київ: Українська прес-група, 2012. 55 с.
236. Кундера М. Нарушенные завещания: эссе / пер. с фр. М. Таймановой. Москва: Азбука-классика, 2014. 288 с.
237. Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. Массовая литература сегодня: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.
238. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами. Миф. Архетип. Бессознательное / пер. с англ. Київ: София, 1997. – 336 с.
239. Лебединцева Н. І знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XX століть* / за ред. А. Матусяк. Київ: LAURUS, 2014. С. 275–306.
240. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини XX – XXI сторіччя. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ: Лаурус, 2014. 336 с. (Серія «Теоретичні ревізії», вип. 4). С. 280–293.
241. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 2000. С. 121–152.
242. Леви-Стросс К. Структура мифов. *Вопросы философии*. 1970. С. 151–183.

243. Левитан Л.С., Л.М. Цилевич. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгэне, 1990. 187 с.
244. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.
245. Леонтьева В.Н. Культуротворческий процесс. Харьков: Консум, 2003. 216 с.
246. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. 317с.
247. Липовецкий М., Эткинд А. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман. *Новое литературное обозрение*. 2008. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/li17.html>
248. Лис В. Графиня: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 224 с.
249. Лис. В. Діва Млинища: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 368 с.
250. Лис В. Камінь посеред саду: роман. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015. 256 с.
251. Лис В. Країна гіркої ніжності: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 368 с.
252. Лис В. Соло для Соломії: роман. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2013. 368 с.
253. Лисюк Н.А. Поняття архетипу в народній культурі. *Дух і Літера*. Київ, 2001. № 7–8. С. 262–276.
254. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2003. 1600 с.
255. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – Москва: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.

256. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. *Вопросы литературы*. 1968. № 8. С. 82–91.
257. Лілік О.О. Особливості репрезентації часу в романах О. Забужко «Музей покинутих секретів» і Дж. Барнса «Передчуття кінця». *Кременецькі компаративні студії*. 2017. Вип. VII. Том 1. С. 170–180.
258. Література. Теорія. Методологія / упор. і наук. ред. Д. Уліцька; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.
259. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. Т.1. Київ: Академвидав, 2007. 608 с.
260. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. Т.2. – Київ: Академвидав, 2007. 624 с.
261. Ліхоманова Н. Родинний наратив як засіб етнокультурної ідентифікації у прозі Зеді Сміт. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. Київ, 2017. № 10. С. 73–77.
262. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с. (Мыслители XX века).
263. Лотман М. Послесловие. Структуральная поэтика и ее место в наследии Ю.М. Лотмана. *Об искусстве* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство. С. 675–686.
264. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.
265. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. *Семиосфера* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. С. 150 – 391.
266. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы. *Семиосфера*. / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2001. С. 543–556.
267. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов // *Семиосфера* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2001. С. 670–673.

268. Лотман Ю.М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах. *Семиосфера* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2004. С. 427–430.
269. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1968. Вып. 209. С. 5–50.
270. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. *Об искусстве* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. С.14–287.
271. Лотман Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». *Об искусстве* / Ю.М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. – С. 387–399.
272. Луцак С.М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ – ХХ століть): монографія / наук. ред. Р.Т. Гром'як. Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. 400 с.
273. МакДугалл Дж. Тысячелетний эрос. СПб, 1999. 278 с.
274. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги / пер. з англ. А.А. Галушки, В.І. Постнікова. Київ: Ніка-Центр, 2011. 392 с. (Серія «Зміна парадигми»; Вип. 1).
275. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм. *Коллаж-2*. Москва: ИФ РАН, 1999. С. 19–25.
276. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.
277. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / пер. с англ. Москва: Смысл, 1999. 425 с.
278. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. Львів: Піраміда, 2008. 176 с.
279. Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. 175 с.
280. Матіос М. Щоденник страченої. Психологічна розвідка. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2005. 192 с.

281. Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі ХХ – ХХІ століть. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література ХІХ – ХХ століть* / за ред. Агнешки Матусяк. Київ: LAURUS, 2014. С. 7–19.
282. Матусяк А. «Між мертвою індустрією та молодою демократією». Постколоніальний діалог із минулим у прозі Сергія Жадана. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література ХІХ – ХХІ століть* / за ред. А. Матусяк. – К.: LAURUS, 2014. С. 307–330.
283. Матусяк А., Светліцкі М. Маскулінність у перебудові. Men and masculinities studies. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література ХІХ – ХХ століть* / за ред. А. Матусяк. – Київ: LAURUS, 2014. С. 23–40.
284. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. *Литературные архетипы и универсалии* / [под ред. Е.М. Мелетинского]. Москва: Российский гуманитарный университет, 2001. С.73–149.
285. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 170 с.
286. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. Москва: Академический Проект, 2012. 332 с.
287. Мелков С. Сексуальная идентичность в контексте современной культуры. *Развитие личности*. 2007. № 2. С. 100–109.
288. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература: учебник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2007. 336с.
289. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов ХХ века. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 2001. 433 с.
290. Мережинская А.Ю., Коминарец Т.В. Русская постмодернистская литература конца ХХ – начала ХХІ в.: знаковый код и стратегии

- художественного поиска. (На материале прозы и драматургии). Херсон, 2007. 219 с.
291. Мережинська Ганна. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму. *Філологічні семінари. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?* Київ: ВПЦ «Київський університет», 2002. С. 16–25.
292. Мифология. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Е. Мелетинский. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. 736 с.
293. Михайлов А.В. Роман и стиль. *Теория литературы: в 3 т. Т.3.* Москва: ИМЛИ РАН, 2000. 2003. С. 279–352.
294. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія* / пер. з польськ. С. Яковенка; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 198–215.
295. Мовчан Л. Маскулінний дискурс в українській літературі в добу зрілого модернізму 1920-х років. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу. Культура й література XIX – XXI століть* / за ред. А. Матусяк. – Київ: LAURUS, 2014. С. 127–153.
296. Моклиця М.В. Основи літературознавства. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
297. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XIX ст.: Україна і Польща. Київ: Основи 2002. 327 с.
298. Мругальський М. Реконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм. *Література. Теорія. Методологія* / пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 333–377.
299. Мусий В.Б. Авторский миф как художественное выражение модели мира. *Модель мира в художественном тексте: монография* / отв. ред.

- Н.М. Раковская; редкол.: А.В. Александров, Т.Ю. Морева, В.Б. Мусий, Н.В. Сподарец. Одесса: Астропринт, 2009. С. 26–57.
300. Муха О. Я. Трансформації людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього». *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. С. 60–68.
301. Набоков В. Пошляки и пошлость. *Smart Power Journal*. 2015. 21 июля. URL: <http://smartpowerjournal.ru/platitude/>
302. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства і критики: навчальний посібник. Київ: ВПЦ «Академія», 2010. 520 с.
303. Наєнко М.К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2000. 380 с.
304. Наєнко М.К. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції. Київ: ВПЦ «Академія», 1997. 320 с.
305. Наєнко М.К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2008. 1063с.
306. Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. Москва: АСАДЕМА, 2003. 256 с.
307. Нич Р. Перелицювання теорії: Зауваги про пост структуралізм. *Світ тексту: постструктуралізм та літературознавство* / Р. Нич / пер. з польської О. Галети. Львів: Літопис, 2007. С. 97–143.
308. Нямцу А.М. Архетипические модели в современном литературном контексте: учебное пособие. Черновцы: Рута, 2006. 72 с.
309. Нямцу А.М. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003. 80 с.
310. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики. *Література. Теорія. Методологія* /пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 216–234.
311. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні: курс лекцій. Київ: Вища школа; Знання, 1999. 543 с.

312. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия /пер. с итал. А.Б. Олива. – Москва: Художественный журнал, 2003. 215 с.
313. Олпорт Г. Становление личности. Избранные труды. Москва: Смысл, 2002. 426 с.
314. Ольховик М.В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2005. 16 с.
315. Павличко С. Гендер та ідентичність. *Фемінізм* / Соломія Павличко / упор. Віри Агеєвої. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 219–228.
316. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
317. Павличко С. Канон класиків як поле гендерної боротьби . *Фемінізм* / Соломія Павличко / упор. Віри Агеєвої. – Київ: Вид-во «Основи», 2002. С. 213–218.
318. Павличко С. Маргінальність як об'єкт теорії. *Теорія літератури* / Соломія Павличко / передмова М.Зубрицької. Київ: Вид-во «Основи», 2002. С. 611–636.
319. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во «Основи», 2002. 680 с.
320. Павличко С. Фемінізм / упор. В. Агеєвої. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 322 с.
321. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ: Час, 1997. 447 с.
322. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та іконостас* / Марко Павлишин. Київ: Час, 1997. С. 223–236.
323. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблема жанру. *Канон та іконостас* / Марко Павлишин. Київ: Час, 1997. С. 175–184.
324. Палій О. Національні версії слов'янського літературного постмодернізму: чесько-українські паралелі. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: збірник наукових праць*. Київ: ВПЦ

- «Київський університет», 2010. Вип. 12. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. С. 320–329.
325. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література XIX – XXI століть / за ред. Агнешки Матусяк. Київ: LAURUS, 2014. 368 с.
326. Подорога В. Феноменологія тела. Введение в философскую антропологию. Москва: Ad Marginem, 1995. 340 с.
327. Положій Є. Дядечко на ім'я Бог: роман. Київ: ДОВЖЕНКО БУКС, 2016. 347 с.
328. Положій Є. По той бік пагорба: роман. Київ: Нора-Друк, 2011. 208 с.
329. Поляков О. Рабині й друзі пані Векли: роман. Київ: КМ Publishing, 2015. 352 с.
330. Постпостмодернізм. *Енциклопедія культурології*. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc...1089/>
331. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1986. 365 с.
332. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки: собрание трудов В.Проппа / коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; сост., научн. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 1998. 512 с.
333. Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с фр. И.И. Блауберг и др. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
334. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 227–242.
335. Роздобудько І. Амулет Паскаля: роман. Київ: Нора-Друк, 2012. 200с.
336. Роздобудько І. Він: ранковий прибиральник. Вона: шості двері: романи. Київ: Нора-Друк, 2005. 312 с.
337. Роздобудько І. Мерці. Київ, 2000. 233 с.

338. Руднев В. П. Морфология реальности. Исследование по «философии текста». Москва: Русское феноменологическое общество, 1996. 207 с. (Серия «Пирамида»).
339. Руднев В.П. Прочь от реальности: исследования по философии текста. Москва: Аграф, 2000. 432 с.
340. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
341. Рымарь Н.Т. Романное мышление. *Литературоведческие термины (Материалы к словарю)*. Коломна: КПИ, 1999. Вып. 2. С. 67–71.
342. Сиксу Э. Хохот медузы. *Гендерные исследования*. Харьков: ХЦГИ, 1999. № 3. С. 71–88.
343. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Москва, 1972. 544 с.
344. Скнаріна О. Константні риси документально-художньої прози. *Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: збірник наукових праць*. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 6. С. 139–148.
345. Скорина Л. Проекції маскулінної ідентичності в українській драматургії 1930-х років. *Перехресні стежки українського маскуліного дискурсу. Культура й література XIX – XXI століть* / [за ред. А. Матусяк]. Київ: LAURUS, 2014. С. 154–177.
346. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. Москва: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
347. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Невский простор, 2001. 416 с.
348. Словник символів культури України: навчальний посібник для ВНЗ / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка / Переяслав-Хмельницький державний педагогічний інститут імені Г.С. Сковороди. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.

349. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Санкт-Петербург, 1995. 192 с.
350. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. Энциклопедический справочник / под ред. А.Е. Махова. Москва: ИНИОН РАН, 1996. 317 с.
351. Соломоник А. Позитивная семиотика (о знаках, знаковых системах и семиотической деятельности) / под ред. Г. Крейдлина. – Минск.: МЕТ, 2004. 191 с.
352. Степанов Ю.С. В мире семиотики. *Семиотика: антология* / [сост. Ю.С. Степанов]. Москва: Академичекий проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 5–42.
353. Степанов Ю.С. Константы. Москва: Академический Проект, 2004. 982 с.
354. Структурализм: за и против. Сборник статей / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – Москва: Прогресс, 1975. 469 с.
355. Сузнель Аннік де. Символіка людського тіла. Київ: Знання-Прес, 2003. 566 с.
356. Талан С. Оголений нерв: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 544 с.
357. Тисовська Н. Укус огняного змія: роман. Київ: Наш час, 2008. 240 с.
358. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
359. Ткаченко Р. Про витoki постмодернізму в культурі *fin de siècle*'у. *Літературознавчі студії: Збірник наукових праць*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2002. Вип.3. С.16–19.
360. Тодоров Ц. Поняття літератури. *Поняття літератури та інші есе* / Ц.Тодоров / пер. з фр. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 5–21.

361. Тодоров Ц. Походження жанрів. *Поняття літератури та інші есе* / Ц.Тодоров / пер. з фр. Є. Марічева. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–39.
362. Тодоров Ц. Поэтика. *Структурализм: за и против: Сборник статей* / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – Москва: Прогресс, 1975. С. 37–113.
363. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
364. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура* / В.Топоров / отв. ред. Т.В. Цивьян. Москва, 1983. С. 227–284.
365. Трессидер Дж. Словарь символов / пер. с англ. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
366. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. Москва: Академия, 2006. 336 с.
367. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь: ТГУ, 2002. 80 с.
368. Уліцька Д. Антипозитивістський злам. *Література. Теорія. Методологія* / пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 38–55.
369. Ульяненко О. Серафима: роман. Харків: Фоліо, 2015. 217 с.
370. Улюра А. Карнавализация феминизма в современной украинской литературе. *Феминистская критика: про это и про все*. URL: fc.gender-eu.org/thirteen.htm
371. Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури): монографія. Київ: Ніка-Центр, 2015. 608 с.
372. Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения / пер. с нем. В.В. Бибихина. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX века: трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 143–168.

373. Урманов С.И. Семиотика. Искусство как язык: учебное пособие. С.И.Урманов. Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. 97 с.
374. Усманова А. Гендерная проблематика в теории культуры. Введение в гендерные исследования: учебное пособие / под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков, 2001. С. 427–465.
375. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Избранные труды: в 2 т. / Б.А. Успенский. Т.1. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 9–70.
376. Успенский Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы) // Семиотика искусства / Б.А.Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 9 – 220.
377. Уэллек Л., О.Уоррен. Теория литературы / пер. с англ. Москва: Прогресс, 1978. 325 с.
378. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
379. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
380. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі / переклад з англ. О. Замойської. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 160 с.
381. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібр. тв.: у 50 т. К.: Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.
382. Франц М.-Л. Процесс индивидуации. Человек и его символы / К.Г. Юнг и последователи. Москва, 1997. С. 155–217.
383. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / пер., автор вступ. статьи П.С. Гуревич. М.: Республика, 1994. 447 с.
384. Фромм Э. Душа человека / пер. с нем. В.Закса. Э.Фромм. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 251 с. (Философия. Психология).

385. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. Москва: Высшая школа, 2004. 405 с.
386. Хамитов Н. Одиночество мужское и женское. Опыт вживания в проблему. Киев: Атика, 2010. 224 с.
387. Хамитов Н. Тайна мужского и женского. Исцеляющие афоризмы. Киев: Лыбидь, 2002. 173 с.
388. Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию. Киев: Наукова думка, 1997. – 177 с.
389. Н.В. Хамітов, Л.Н. Гармаш, С.А. Крилова. Історія філософії. Проблема людини та її меж: навчальний посібник / за ред Н.Хамітова. – Київ: Наукова думка, 2000. 272 с.
390. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2011. 248 с. (Серія «Альма-матер»).
391. Цветус-Сальхова Т.Э. Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2010. № 13. С. 10–16.
392. Чемякин Е.Ю. «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в.: автореф. дисс. ... канд. истор. наук: 07.00.03 – Всеобщая история / Уральский федеральный ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург, 2012. 16 с.
393. Чернец Л.В. Виды образа в литературном произведении. *Филологические науки*. 2003. № 4. С. 3–13.
394. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / фахове редак. і передм. М.Насенка. Тернопіль: Феміна, 1994. 480 с.
395. Шатин Ю.В. Миф и символ как семиотические категории. *Язык и культура*. Новосибирск, 2003. С. 7–10.

396. Шевалье Т. Девушка с жемчужиной: роман / пер. с англ. Р. Бобровой. Москва: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ВЗОИ», 2004. 286 с. (Классическая и современная проза).
397. Шкляр В. Элементал: роман. Львів: Кальварія, 2007. 200 с.
398. Шкляр В. Залишенець. Чорний ворон: текст. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 384 с.
399. Шкляр В. Ключ: роман. Харків: Фоліо, 2008. 218 с.
400. Шляхова Н. Методологічні аспекти літературознавчого синтезу. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2008. Вип. 44. Ч. 1. С. 3–12.
401. Штогрин М. Хронотоп подорожі як модель ініціації в повісті А. Кузьменка «Я, “Победа” і Берлін». *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен* : збірник наукових праць / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 309–316.
402. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Задруга, 2003. 354 с.
403. Щирова И., Е.Гончарова. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учебное пособие. Санкт-Петербург: ООО «Книжный Дом», 2007. 472с.
404. Эко У. Открытое произведение / пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
405. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с итал. Г. Погоняйло и В.Г. Резник; ред. М.Г. Ермакова]. Москва: Метрополис, 1998. 432 с.
406. Эпштейн М. De'but de siecle, или От пост- к прото- / М. Эпштейн. Знамя. 2001. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html>
407. Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / пер. с англ. Т. Науменко. Киев: София, 2007. 304 с.

408. Юлина Н.С. Проблемы женщин: философские аспекты. *Вопросы философии*. 1988. № 5. С. 137–147.
409. Юнг К.Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тэвистокские лекции / пер. с нем. В. Зеленского. Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. 240 с.
410. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / пер. В.В. Бибихина. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе* / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 214–231.
411. Юнг К.Г. Про архетип із особливою увагою до постаті аніми. *Архетипи і колективне несвідоме* / К.Г. Юнг / переклад з німецької К. Котюк; науковий редактор О. Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. С. 80–105.
412. Юнг К.Г. Про відродження. *Архетипи і колективне несвідоме* / К.Г. Юнг / переклад з німецької Катерини Котюк; науковий редактор Олег Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. С.149–195.
413. Юнг К.Г. Психология бессознательного / пер. с англ. Москва: «Когито-Центр», 2010. 352 с.
414. Юнг К. Г. Психологічні аспекти архетипу матері. *Архетипи і колективне несвідоме* / К.Г. Юнг / переклад з німецької К. Котюк; науковий редактор О. Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. С. 106 – 148.
415. Юнг К. Г. Щодо психології архетипу дитини. *Архетипи і колективне несвідоме* / К.Г. Юнг / переклад з німецької К. Котюк; науковий редактор О. Фошевець. Львів: Астролябія, 2013. С. 196 – 236.
416. Юнг К. Г. Щодо психологічного аспекту фігури Кори. *Архетипи і колективне несвідоме* / К.Г. Юнг / переклад з німецької К. Котюк; науковий редактор О. Фошевець]. Львів: Астролябія, 2013. С. 237 – 265.
417. Якобсон Р. Работы по поэтике. Переводы / сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. Москва: Прогресс, 1987. 464 с. (Языковеды мира).

418. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: избр. труды по теории литературы / изд. подг. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; под общ. ред. М.И. Шапира. М.: Языки слав. культуры, 2006. XXXII. 927 с.
419. Baudrillard Jean. *The Illusion of the End*. Translated by Chris Turner. Stanford, Stanford University Press, 1994. 132 p.
420. Brannon R. The male sex role: Our culture's blueprint for manhood and what it's done for us lately. D.David & R.Brannon (Eds.), *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role Reading*. MA: Addison-Wesley, 1976. Pp. 1 – 48.
421. Connel R.W., Messerschmidt J.W. Hegemonic masculinity. Rethinking the concept. *Gender and Society*. 2005. No. 19 (6). P. 829–859.
422. Fokkema D. The Semiotics of Literary Postmodernism. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* / Edited by Hans Bertens, Douwe Fokkema. Amsterdam – Philadelphia, J.Benjamins, 1997. Pp. 48 – 87.
423. Hearn J. Neglected Intersectionalities in Studying Men: Age/ing, Virtuality, Transnationality. *Framing Intersectionality: Debates on a Multi-faceted Concept in Gender Studies* / Ed.H.Lutz, M.T.Herrera Vivar, L.Supik. Farnham, 2011. P.89–104.
424. Kimmel M. Globalization and it's mal(e)contents: the gendered moral and political economy of terrorism. *International Socaology*. 2003. № 18. P. 603–618.
425. Varma D. *The Gothic Flame*. New-York, 1966, by Russell & Russell, a Division of Atheneum Publishers, Inc. Printed in the United States of America. 264 pp.

ДОДАТКИ

до дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук
«Гендерні художні моделі сучасної української романістики»

ДОДАТОК А

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики. Київ, 2018. 352 с.

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Башкирова О. Архетип дитини в гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Львівський філологічний часопис. Науковий журнал*. Львів: Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, 2018. № 3. С. 20-25.
2. Башкирова О. Відновлення зв'язку поколінь як утвердження особистісної ідентичності в сучасній українській романістиці. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів: Львівський університет імені Івана Франка, 2018. Випуск 67. Частина 1. С. 72-83.
3. Башкирова О. Жіноча рецепція чоловічої картини світу в сучасній українській романістиці (на матеріалі твору Марини Гримич «Егоїст»). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2017. № 76. С.176-182.
4. Башкирова О. Концептуалізація мистецтва в сучасному українському жіночому романі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Галини

Вдовиченко). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. № 8. С. 3-11.

5. Башкирова О. Літературна традиція як основа моделювання художнього світу в романістиці Володимира Лиса (на матеріалі твору «Соло для Соломії»). *Синопис: текст, контекст, медіа. Електронний фаховий журнал*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. № 3 (15). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/211>

6. Башкирова О. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці. Науковий журнал. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 106-112.

7. Башкирова О. Образ чоловіка-чужинця в сучасній українській романістиці. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. Кропивницький: Центральноукраїнський педагогічний університет імені В. Винниченка, 2017. Вип. 162. С. 50-61.

8. Башкирова О. Повстання проти «влади батьків» як ініціація в сучасній українській романістиці (на матеріалі трилогії Люко Дашвар «Биті є»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. № 9. С. 10-19.

9. Башкирова О. Постать фатальної жінки в сучасній українській романістиці. *Султанівські читання: збірник статей*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2018. Вип. VII. С. 167-178.

10. Башкирова О. Принципи художнього моделювання жіночого світу в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». *Актуальні проблеми філології та перекладознавства. Збірник наукових праць*. Хмельницький: Хмельницький національний університет, 2016. Вип. 11. С. 20-26.

11. Башкирова О. Тілесність як простір смерті й відродження у романістиці Любка Дереша. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки)*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. № 10. С. 10-17.
12. Башкирова О. Тілесність як експеримент і перформанс у романі Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли». *Синопсис: текст, контекст, медіа. Електронний фаховий журнал*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. № 2 URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/296>.
13. Башкирова О. Український роман на зламі століть: літературна традиція та структурні модифікації (Спроба теоретичного узагальнення). *Кременецькі компаративні студії*. Кременець: Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, 2017. Вип. VII. Том 1. С. 15-28.
14. Башкирова О. Художні моделі маскулінності в сучасному українському романі. *Наукові праці: Науковий журнал. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ імені Петра Могили, 2017. Т. 295. Вип. 283. С. 9-13.
15. Башкирова О. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс. Збірник наукових праць*. Хмельницький: Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, 2018. Вип. 7. С. 21-32.
16. Башкирова О. Художня семантика кордону в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки»*. Черкаси, 2018. № 1. Книга 1. С. 3-9.
17. Башкирова О. «Чоловік у стані кризи»: світоглядні та естетичні виміри художньої моделі (на матеріалі сучасної української романістики). *Південний архів. Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Філологічні науки*. Херсон, 2017. № 71. С. 150-155.

Публікації в іноземних виданнях

18. Башкирова О. Дискурс народництва в сучасній українській романістиці. *Spheres of culture: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. Lublin, 2017. Volume XVI. S. 335-344.
19. Башкирова О. Місто та село у гендерних художніх моделях дійсності сучасної української романістики. *Spheres of Culture: Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklodowska University in Lublin*. Volume XV. Lublin, 2016. S. 289-296.
20. Башкирова О. Мортальна тематика в сучасній українській романістиці: гендерний аспект. *Slavica Wratislaviensia CLXVIII. Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* / red. E. Tyszkowska-Kasprzak, G. Durdev-Małkiewicz, M. Świetlicki, D. Żygadło-Czopnik. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2019. S. 151-164.
21. Башкирова О. Фемінне «буття в тілі» й утвердження гендерної ідентичності в сучасній українській романістиці. *(Nie)literackie przygody ciała* / pod red. M. Brackiej i M. Żmudzkiej. Tom IV serii „Problemy współczesnej humanistyki”. Gdańsk–Kijów: Wydawnictwo Athenae Gedanenses, 2018. S. 95-108.
22. Башкирова О.М. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Science education a new dimension. Philology*. VI (48). Issue: 161. Budapest, 2018. S. 15-19.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**Міжнародні наукові конференції**

1. Міжнародна науково-практична конференція «Світова література в сучасному науковому дискурсі» (Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна; 10 – 11 листопада 2016 р.) (очна участь).
2. Міжнародний філологічний семінар «Теоретичні і методологічні проблеми літературознавства» (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; 20 грудня 2016 р.) (очна участь).
3. VIII щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київський університет імені Бориса Грінченка; 7 – 8 квітня 2017 р.) (очна участь).
4. II міжнародна наукова конференція «Слов'янські студії» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили; 21 – 22 квітня 2017 р.) (очна участь).
5. XIII міжнародна наукова конференція «Великі теми культури у слов'янських літературах. Танатос» (Вроцлавський університет; 11 – 12 травня 2017 р.) (очна участь).
6. X Міжнародні Чичерінські читання: Світова література в літературознавчому дискурсі XXI ст. (Львівський національний університет імені Івана Франка; 12 – 13 жовтня 2017 р.) (заочна участь).
7. IX щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київський університет імені Бориса Грінченка; 6 – 7 квітня 2018 р.) (очна участь).
8. Міжнародна науково-практична конференція «Філологія і лінгвістика в добу цифрових технологій» (Society of Cultural and Scientific

Progress in Central and Eastern Europe; Будапешт, 31 березня 2018 р.) (заочна участь).

9. Міжнародний науковий симпозіум «Діалог славистів на початку XXI ст. (VII)» (Університет Бабеш-Бойяї, Клуж, Румунія; 17 – 19 травня 2018 р.) (очна участь).

Всеукраїнські та регіональні конференції

10. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львівський національний університет імені Івана Франка; 27 – 28 квітня 2017 р.) (заочна участь).

11. Всеукраїнська наукова конференція «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (Чорноморський національний університет імені Петра Могили; 28 квітня 2017 р.) (заочна участь).

12. II Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку XXI сторіччя: традиції та новаторство» (Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; 24 – 25 квітня 2018 р.) (очна участь).