

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра української та світової літератур

«Допущено до захисту»

Завкафедри

_____ Мельник Н. Г.

Реєстраційний № _____

Протокол № _____

« ____ » _____ 2019 р.

« ____ » _____ 2019 р.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ

Кваліфікаційна робота студентки
факультету української філології групи
УАФ-м-14 другого (магістерського) рівня
спеціальності 014.01 Середня освіта
(українська мова та література),
додаткової спеціальності –
англійська мова
Селецької Анастасії Ігорівни

Керівник: доктор філологічних наук,
професор **Ковпик С. І.**

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Члени комісії

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

_____ (підпис) _____ (прізвище та ініціали)

Кривий Ріг – 2019

АНОТАЦІЯ

Селецька А. І. Філософсько-естетична проблематика сучасної української феміністичної прози : рукопис, Кривий Ріг, 2019. 70 с.

У науковій праці досліджено сучасну українську феміністичну прозу, окреслено її зародження, становлення та розвиток, тематику та проблематику, виявлено нові жіночі образи-психотипи. Розкрито зміст понять «феміністична проза», «дамська проза», «елітарна література», «масова література», «інтертекстуальність», «постмодерна література»; систематизовано теоретичні відомості про аналізовані явища; визначено еволюцію жіночих образів у сучасних прозових творах, розкрито мету та роль гендерного підходу в освітньо-виховному процесі у середніх закладах освіти.

Ключові слова: жіноче письмо, образ жінки, жіночі психотипи, феміністична проза, сучасна українська література, гендерне виховання, гендерна освіта, гендерні проблеми.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Українська феміністична проза як бунт проти стандартизації національної свідомості.....	8
1.2. Сутність понять «феміністична проза», «дамська проза», «елітарна література», «масова література», «інтертекстуальність», «постмодерна література».....	16
Висновки до першого розділу.....	27
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ: ВІД ІСТОРИЧНОГО АНТУРАЖУ ДО СУЧАСНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ	29
2.1. Новітні жіночі образи сучасної української літератури – феміністка через призму історичної ретроспекції.....	29
2.1.1. Жіночі образи у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія»	32
2.1.2. Self-made жінка за часів радянської епохи у романі М. Гримич «Клавка».....	38
2.2. Жіночі образи сучасності в оповіданнях збірки «Львів. Смаколики. Різдво.».....	43
Висновки до другого розділу.....	49
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ОСОБЛИВОСТЕЙ ГЕНДЕРНОГО ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	51
3.1 Загальна характеристика гендерного виховання.....	51
3.2 Технологія організації та проведення уроків інтегрованого типу за романами «Клавка» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович, за збіркою «Львів. Смаколики. Різдво».....	56
Висновки до третього розділу.....	61
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	66

ВСТУП

У XIX та на початку XX століття розпочався бурхливий розвиток фемінізму, що сформувало підґрунтя для різноманітних феміністичних течій. Феміністські теорії сприяли не лише розширенню фемінізму в теоретичну та філософську царину, а й сформували так зване жіноче письмо, яке виокремилося в окрему літературну категорію. Варто зауважити, що феміністичні тенденції є характерною рисою для сучасного літературознавства, що позначається не лише появою нових творів, а й ретроспективним переходом до феміністичної та гендерної інтерпретації українського літературного матеріалу.

Всесвітня емансипація позначилася й на українській культурі, зокрема у працях, діяльності та творчості таких постатей як Ольга Кобилянська, Наталія Кобринська, Мілена Рудницька, Лариса Косач, Леся Українка – усі вони переймалися питанням феміністичного осучаснення свідомості.

Виникнення фемінізму як культурного явища зумовило якісні зміни у світогляді суспільства, завдяки чому активізувалася жіноча проза і виокремилася в особливу течію постмодерної літератури. На сучасному етапі під жіночою прозою (феміністичною прозою) розуміють, соціокультурний та цілісний художньо-естетичний феномен, сутність якого полягає в створенні жінками-письменницями текстів, які мають на меті передати специфічне жіноче світосприйняття, репрезентувати і реабілітувати жіночі культурні практики [46]. Оксана Забужко, Тамара Гундорова, Соломія Павличко, Євгенія Кононенко, Марина Гримич, Наталка Сняданко, Маріянна Кіяновська, Емма Андієвська, Ніна Бічуя, Леся Демська, Ірена Карпа та Галина Пагутяк – діяльність цієї плеяди письменниць засвідчує активне піднесення гендерної проблематики, що дає яскраві, і майже неповторні, зразки для літературного аналізу.

Незважаючи на те, що в останні роки активізувалася увага літературознавців до вивчення феміністичної прози, проте й донині немає

єдиного погляду та тлумачення щодо філософсько-естетичної проблематики цих творів. Викладене вище засвідчує те, що тема наукової праці є **актуальною**.

Жіноча проза часто ставала об'єктом дослідження вітчизняних і зарубіжних літературознавців, зокрема різні аспекти розглядалися у роботах С. Павличко «Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі», в книгах Н. Зборовської «Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків» і «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури», В. Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму», у дисертації та згодом монографії С. О. Філоненко «Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ ст. (феміністичний аспект)», Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн», у дисертаційному дослідженні О. Карабльової «Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі», у статтях М. Крупки «Гендерний дискурс у сучасній українській літературі», Г. Улюри «Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах», дисертації Ю. Р. Кушнерюк «Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю», у докторській дисертації О. М. Башкирової «Гендерні художні моделі сучасної української романістики».

Мета роботи полягає в тому, щоб дослідити філософсько-естетичну проблематику сучасної української феміністичної прози та особливості художнього моделювання жіночих образів у ній.

Для досягнення зазначеної мети необхідно було розв'язувати такі **завдання**:

- дослідити процес зародження і становлення української феміністичної прози;

- розкрити зміст понять «феміністична проза», «дамська проза», «елітарна література», «масова література», «інтертекстуальність», «постмодерна література»;

- окреслити філософсько-естетичну проблематику феміністичної прози сучасності;

- описати нові типи жіночих образів у сучасній українській літературі;

- простежити еволюцію жіночих образів у сучасних прозових творах;

- розробити методичні рекомендації щодо особливостей гендерного виховання засобами сучасної української літератури;

- узагальнити результати дослідження у висновках.

Об'єктом дослідження є роман «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Клавка» Марини Гримич, збірка оповідань «Львів. Смаколи. Різдво» укладач і редактор Ніка Нікалео.

Предмет дослідження – філософсько-естетична проблематика сучасної української феміністичної прози.

Основні методи дослідження: аналітичний огляд, аспектний аналіз, елементи психоаналізу, порівняльний аналіз, міфологічний аналіз, інтертекстуальний аналіз, метод синтезу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше досліджено збірку оповідань сучасних українських письменниць «Львів. Смаколики. Різдво» з точки зору психопоетики; виявлено особливості моделювання образів-психотипів сучасних жінок. Вперше досліджено роман «Фелікс Австрія» Софії Андрухович і «Клавка» Марини Гримич у феміністичному дискурсі.

Теоретична значення кваліфікаційної роботи сприяє дослідженням феміністичних тенденцій у галузі літературознавства. Отримані результати можуть бути використані вчителями для підготовки до позакласних заходів або факультативів з української літератури, викладачами під час викладання курсу «Сучасна українська література», плануванні спецкурсів, семінарів і тренінгів з гендерної педагогіки, у науково-дослідницькій роботі студентів філологічних факультетів під час вивчення жіночої прози, також під час

аналітичного огляду необхідної літератури з психології та літературознавства було уточнено зміст деяких термінів та понять.

Результати дослідження було **апробовано** у вигляді доповіді («Філософсько-естетична проблематика сучасної української феміністичної прози») на студентських наукових читаннях кафедри української літератури, яка відбулася у гуманітарному корпусі Криворізького державного педагогічного університету 16 травня 2019 року; доповіді на II Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції, яка відбулася 25-26 квітня 2019 року на базі Криворізького державного педагогічного університету. За темами виступів опубліковано статті:

1. Селецька А. І. Особливості гендерного виховання засобами сучасної української літератури (на матеріалі збірки оповідань «Львів. Смаколики. Різдво»). *Актуальні питання філології та методики викладання мов*: зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2019. Вип. 2 (14). С. 266–273.

2. Селецька А. І. Еволюція образу жінки в сучасній феміністичній прозі через призму історичної ретроспекції (на матеріалі роману С.Андрухович «Фелікс Австрія»). *Матеріали студентських наукових читань*: зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2019. Вип. 6. С. 101–110.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, супроводжуваних висновками, загальних висновків, списку використаної літератури, котрий нараховує 61 позицію. Повний обсяг наукової праці – 71 сторінки, з яких 65 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

1.1. Українська феміністична проза як бунт проти стандартизації національної свідомості

Звертаючись до питання становлення та розвитку української феміністичної прози варто апелювати до витоків, а саме – до феміністичного руху, який зародився у Західній Європі ХІХ століття. Феміністичний рух як суспільне явище поступово спричинив зміни в соціальному та культурному житті людей, що знайшло своє відображення і в літературному процесі. Разом з Другою хвилею фемінізму у світ виходить резонансна праця французької письменниці та філософа Сімони де Бовуар – «Друга стаття», у якій авторка представляє екзистенціальний погляд на фемінізм і стверджує, що жінці не слід занурюватися у «гетто інакшості», яке присвоїли їй чоловіки, а варто творити в рамках універсальної культури [8].

Ідеологія фемінізму спирається на подолання сексизму та досягнення рівності для жінок в усіх сферах життя, зокрема – економічній, соціальній, особистій, політичній. Це, безперечно, сприяло формуванню образу жінки нового покоління – незалежної, здатної до самореалізації особистості, яка не зважає на гендерну ідентичність. Саме це зумовило появу «жіночої прози» або «жіночого письма», що згодом виокремилось в своєрідну літературну дефініцію.

Феміністична критика сформувалася під впливом двох потужних літературних шкіл – французької та американської, що виробили власні методологічні стратегії, які дещо перегукуються між собою.

Концепція «жіночого письма» з'явилась у 1970-х роках, її пов'язують з діяльністю французького теоретика феміністського літературознавства Гелен Сіксу та її найвизначнішою працею – «Сміх медузи» (*Le Rire de la Méduse*), в якій вона описує теорію «жіночого письма», що є трансгресивною за своєю

сутністю та протистоїть традиційному фалогоцентризму чоловічих текстів. На теоретичний доробок Гелен Сіксу, зокрема на розробку вчення про «жіноче письмо» (*écriture féminine*), мали значний вплив праці З. Фрейда, Ж. Дерріда, Ж. Лакана, С. де Бовуар. Теорію Г. Сіксу продовжили розробляти Люс Ірігаре та Юлія Крістева.

З філософської точки зору «Сміх медузи» – це ні що інше як феміністичний маніфест, який закликає до звільнення жінок. Однак, водночас це є ідеальним зразком жіночого письма, в якому висвітлена самоідентичність жіночого «я», котре зображено відносно жіночої біології: *«Жінка повинна писати себе: писати про жінок і принести жінок у письмо, з якого вони були вигнані насильно, так само, як і зі своїх тіл ... Жінка повинна принести себе у текст – так само, як і у світ та історію... Пишіть себе!»* [42, с. 75].

На початковому етапі ця концепція сприймалася неоднозначно, але поступово її почали розширювати, особливо в критичній думці американського літературознавства, що згодом сприяло формуванню нової літературної категорії, яка отримала назву *«women's writing»*.

Важливою постаттю в феміністичному дискурсі США є Елен Шовалтер, вона займається вирішенням таких основних проблем, як переосмислення історії жіночої літератури, окреслення засад феміністичної критики, обґрунтує необхідність руйнування стереотипів стосовно образу та ролі жінки в суспільстві. На її думку, ці проблеми зумовлені тим, що жіноча культура як така, довгий час залишалася «без голосу» із-за пануючої патріархальної системи. Авторка стверджує, що жіноча література виокремилась в окрему субкультуру подібну до субкультур меншин, які намагаються боротися за свої права і прагнуть до самоідентичності. Перу Е. Шовалтер належить поняття «гінокритика», яка розглядає «жінку-як-знак» в історичному контексті, та передбачає дослідження значень сексуальних кодів. Гінокритика охоплює два основних завдання: 1) зосередження на вивченні особистості письменниці – її стильової манери, поетики, ідіостилу; 2) займається пошуками конкретних засобів для аналізу жіночої літератури. У

статті «Феміністична критика у пущі» (1981) дослідниця виділяє чотири напрями гінокритики: біологічний (займається анатомією тексту), лінгвістичний, психоаналітичний і культурний [53, с. 510–511].

Порівняно з французькою та американською феміністичними школами, поняття жіночого письма в українській критичній думці відносно нове, але їх спостереження можна сміло транслювати й на інші європейські літератури, включно і на українську.

Дослідження жіночого письма розпочинається у 90-х роках ХХ століття такими українськими науковцями як В. Агеєва, Т. Гундорова, В. Габор, Н. Зборовська, С. Павличко, Л. Таран, Г. Улюра, Р. Б. Харчук та інші. Багато літературних студій українських критиків мали ретроспективний характер, адже займалися аналізом і переосмисленням творчості письменниць доби раннього модернізму.

У 1991 році Соломія Павличко у своїй статті «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?» вперше порушила питання щодо необхідності створення феміністичної школи в літературознавстві, яке згодом розширилося: чи потрібен фемінізм українській культурі взагалі? В українському посттоталітарному суспільстві, така проблема була зумовлена підвищеним протистоянням між феміністичним авангардом та класичним чоловічим дискурсом. *«Якщо порівнювати твори чоловіків і жінок, – писала Соломія Павличко, – то дисбаланс зображень і уявлень одне про одного і взаємне невдоволення одне одним видадуться очевидними. Більше того, можна сказати, що в українській літературі вже кілька років точиться невидима з першого погляду боротьба або війна статей»* [4, с. 186]. На думку Ніли Зборовської, ця боротьба бере свій початок ще у 30х роках ХХ століття, коли у 1934 році Мілена Рудницька у статті «Непорозуміння з фемінізмом», аргументує, що український націоналізм 30-х років викривлено розумів феміністичний рух, провідним вбачав образ «фашистської жінки», а тому представники цього руху, зрозуміло, вбачалися втіленням найбільшого зла. Ніла Зборовська зазначає, що позиція українських націоналістів 30-х років ні

чим не відрізняється від ситуації початку ХХІ століття. На превеликий жаль, критики і апологети класичної традиції вбачали у фемінізмі, і, відповідно, у його проявах у літературній творчості, загрозу не лише національній свідомості, а передусім жінці як такій [25, с. 7]. Дослідниця нарікає чоловічий дискурс сучасної української літератури як «карнавальний», «самовдоволеній, «знушально-агресивний», у якому «принципово викреслюється жіноче буття в його повноцінному варіанті» [24, с. 60].

О.Забужко також міркує над специфікою зображення жінки в сучасній прозі чоловіків: «...маємо відкриті нашою, нарешті (з запізненням принаймні на півстоліття!) сексуально розкріпаченою, чоловічою прозою циці, задки та інші цікаві частини жіночого тіла – і не за віком радісні (з запізненням принаймні на двадцять років!) одкровення авторів, що давно розміняли четвертий десяток, як усе це добро приємно торсати і м'яти, а в тих випадках, коли авторів емоційної ювенільності начебто й не закинеш (наприклад, у Є. Пашковського), маємо разючу, для зрілого романіста без перебільшення непрофесійну, вроджену відсутність інтересу до того, яково ж то воно ведеться всім тим численним, на один копил виструганим героїням, котрі з покірністю телиць знай віддаються, вагітніють і родять від його неприкаяних героїв, що звичайно щезають у невідомому напрямку, – так, ніби заекранований у своїй чоловічості автор просто не бачить, як поруч з неприкаяністю його горопашних бомжів скніє невиписаною паралельна жіноча неприкаяність...» [21, с.189]. У цих думках відчувається разюче не прийняття дослідницею принципів художнього моделювання жіночих образів.

З приводу неприйняття жіночої прози консервативною частиною митців, на сторінках часопису «Критика» спалахнула чергова дискусія, яку започаткувала В. Агеєва у статті «Хто боїться привида матріархату?», де піддала аналізу надмірно гротескний образ феміністки в романі Ю. Андруховича «Переверзія», а також не залишила без уваги недостатній рівень проблеми фемінізму під час обговорення в телепередачі «Табу» та принизливі, антифеміністичні висловлювання В. Медведя в інтерв'ю «Кур'єру

Кривбасу» [1, с. 22]. Контратака розпочалася на сторінках «Критики», де виступили Ю. Андрухович – «Я не боюся привидів», В. Медвідь «Поza межами гри» та зробила підсумок виступів знову В. Агеєва – «Сміймося за спільними правилами».

Поява феміністичної прози небезпідставно драгувала прибічників патріархату, адже жіноче письмо, за Ж. Дерріда, визначалося бунтом, яскравою непокірністю та деконструюванням системи за допомогою творчих інтенцій. Згідно з думкою Р. Є. Жаркової, бунт для жінки – це спосіб саморепрезентації, а бунт для жінки-письменниці – це література [20, с. 300].

Ю. Крістева, авторка багатьох праць присвячених жіночому письму, у трилогії «Жіночий геній» змалювала постаті «бунтівливих жінок», котрі змогли реалізуватися в суспільстві, в якому жінку не ідентифікували як особистість. Дослідниця приурочила свою книгу трьом культовим героїням: французькій письменниці та акторці – Колетт, яка довгий час творила від імені свого чоловіка – Анрі Готьє-Віллара, але зрештою була емансипована; німецько-американському філософу, основоположниці теорії тоталітаризму – Ханні Арендт; британському психоаналітику, яка внесла суттєвий вклад у дитячий психоаналіз – Мелані Кляйн. Вони завоювали не лише визнання чоловічої частини людства, а й змогли закарбувати свої доробки в історично-культурному дискурсі, незважаючи на табу, що жінка не може займатися наукою та бути освіченою. У розумінні Ю. Крістевої, бунт – це Відродження, і це насамперед стосується жіночого письма, оскільки жінки довгий час були обмежені у своїй діяльності, а розширення меж подарувало можливість переродження, що слугувало поштовхом реконструювання власного «Я» у письмі, тобто акт бунтівливості у жіночому письмі варто розцінювати як спосіб самоствердження [27].

Кінець XIX початок XX століття в історії літературознавства характеризується дебютом епохи модернізму і подальшим розгалуженням на нові літературні течії і напрями, які донедавна не були представлені в українській літературі. Сандра Гілберт і Сузан Губар [60] окреслюють

модернізм як «війну між статями», а згадувана раніше Елен Шовалтер [53] – тлумачить цей період як час «сексуальної анархії».

На думку Соломії Павличко, модернізм – це фемінізм, адже його початок в українській літературі, відзначається викликом, які кинули жінки-письменниці класичній чоловічій традиції [38, с. 77]. Цей період нарікають жіночим Ренесансом, оскільки на літературну арену виходять митці, яких можна по праву вважати фундаторами елітарного жіночого письма, а саме: Леся Українка, Ольга Кобилянська, Грицько Григоренко, Наталя Кобринська, Уляна Кравченко та інші. Завдяки їхній творчості у культурному просторі з'являється нова перспектива інтерпретація дійсності, яка суттєво відрізнялась від класичної, сформованої під впливом народництва. Це відобразилось і на новому типу героя епохи – жінки нового покоління [34].

У своїх творах письменниці конструюють нову парадигму суспільства, в якому сміло вказують на проблеми гендерної ідентифікації і одночасно пропонують альтернативні вирішення цієї проблеми. Сформовані моделі виходили за межі усталеного образу жінки. У традиції української літератури до тих пір існувала досить обмежена й полярна концепція жіночих типажів – це або занадто ідеалізований образ хранительці сімейного вогнища, всезагального обожнювання, або образ знедаленої дівчини-покритки [39].

Дослідниця О. Кісь у статті «Кого оберігає Берегиня, або матріархат як чоловічий винахід» стверджує, що усталений образ жінки як берегині роду та сімейних цінностей – це міф, який *«закріпився у масовій свідомості українців не без участі класиків української літератури, які сотворили чимало яскравих і доволі переконливих жіночих образів. Героїні творів Марка Вовчка, Івана Нечуя-Левицького, Квітки Основ'яненка, Гулака-Артемівського та інших – це часто сильні, владні, самостійні і самодостатні жінки. Їх надзвичайна реалістичність дозволяє адептам ідеї домашнього матріархату покликатись на літературні сюжети як на реальні історичні факти! Однак нам не слід забувати, що дехто з тих письменників належав до кола народівців... Тому*

така література – не лише творчий, але й ідеологічний продукт, але аж ніяк не дзеркало, що відображає реалії життя» [28, с. 5].

Доволі часто жіночих героїнь змальовували з погляду чоловічої перспективи, внаслідок чого маємо героїню-жертву. Досить влучно таке явище трактує Тамара Гундорова: *«жінка, відображена в “чоловічій літературі”, це той образ, який бачить і символізує соціум (а він, звичайно, традиційно чоловічий)» [3, с. 90].* Відповідно, конструюються образи, які споглядають чоловіки не враховуючи безлічі внутрішніх мотивів і факторів, які створюють своїх персонажів виключно як спостерігачі, тому і з’являються «повії» та «покритки». У свою чергу письменниці власними зусиллями реформують образ жінки і пересувають його з маргінального середовища до центру суспільно-культурних подій [33, с. 46].

На потужному фундаменті попередниць на зламі ХХ і ХХІ століть в українській літературі гучно пролунав жіночий голос, а разом з тим і феміністичні ідеї [5; 37]. Саме в цей період з’являються романи М. Гримич «Варфоломієва ніч», «Магдалинка», О. Думанської «Ексклюзив», О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», Т. Зарівни «Каміння, що росте крізь нас» та «Солом’яний вирій», С. Зоріної «Наїзд», З. Ігіної «Обличчя», О. Компанієць "Назустріч", Є. Кононенко «Ностальгія» та «Зрада», С. Короненко (М. Омели) «Мертва кров», С. Майданської «Землетрус» та «Діти Ніоби», М. Меднікової «ТЮ!», Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка», С. Пиркало «Не думай про червоне», І. Роздобудько «Мерці» та «Ескорт у смерть», Г. Тарасюк «Блудниця вавилонська», Л. Холодюк «Браслет із знаком лева», А. Хоми «Репетитор», серія романів Л. Романчук «Не залишай...», повісті та оповідання О. Забужко, С. Йовенко, М. Матіос, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, Н. Хаткіної та ін.

Якщо зразки жіночої прози ХІХ століття характеризуються підвищеною емоційністю, зануренням у внутрішній світ, психологізмом, то специфічною ознакою вищеназваних творів є жінка-героїня, правдошукачка з викривлено гострим почуттям несправедливості, яка поруч з екзистенційними проблемами

вирішує питання гендерного забарвлення, зокрема самоідентичності та самовизначеності [34, с.66].

У жіночій прозі 90х років ХХ століття істотно по-новому розкривається концепція жінки відносно загальної концепції світу, що охоплює об'єктивну дійсність [12; 19]. За С. Філоненко у жіночій прозі кінця ХХ початку ХХІ століття порушуються проблеми національного, суспільного та професійного характеру, які охоплюють екзистенцію жінки, що в свою чергу породжено виокремленням таким проблемно-тематичних аспектів, як «жінка і держава», «жінка і нація», «жінка і патріархальний світ», «жінка і творчість», «жінка і постчорнобильська дійсність» [50]. У тлумаченні кожного з названих аспектів, письменниці наголошують на темі розриву сутності й буття героїні, що передбачає її неможливість самореалізації та відчуженість у світі. Високий рівень національної самосвідомості героїні (у прозі О. Забужко, Т. Зарівної, С.Майданської та ін.) контрастує з національно відчуженим українським колоніальним світом, що спричиняє душевну драму особистості [66, с. 86–90].

У розумінні Оксани Забужко, жіноча проза – це оповідь жінками про жінок, відповідно, об'єктом і суб'єктом такого літературного зразка є жінка. Подібної думки дотримується і Ганна Улюра, зазначаючи, що *«жіноча література – це художні твори, створені жінками»* [45]. Виходячи з цього постулату, хибним буде визначати домінантне уявлення про «відчужений» погляд на чоловіка як основу концепції жіночої прози. Під час критичного аналізу жіночої прози, категорично не варто вдаватися до ототожнення жіночого і чоловічого, і тим паче потрактувати жіноцтво як щось відхилене від довершеного чоловіцтва, або ж навпаки. Ми погоджуємося із думкою французької феміністської письменниці і дослідниці Монік Віттіг про те, що *«теорія та практика жіночності мусить фокусуватися на самих жінках, а не на їхніх відхиленнях від мужчин чи чоловічих уявлень про них»* [61, с. 366].

Отже, жіноче письмо можна розглядати в двох площинах: а) як феміністичну теорію; б) як літературну практику, однак між ними існує неперервний зв'язок – ці обидва поняття виникли як знак протесту і

непокірності до «чоловічої» традиції. Феміністичний світогляд знаменує початок нової ери в культурі духовності жіноцтва, адже відмінна від чоловічої, ментальна організація жінок мала породити якісно нові цінності, і потягнути за собою реформування державного і суспільного устрою, змінити вектор власне культури: сучасної культури, яка на відміну від попередньої – «мономаскулінної», мала стати справжньою – правдивою і гуманною, тому що в ній нарешті буде представлений людський досвід, який не буде зосереджуватися чи то на фемінному, чи то на маскулінному досвіді, а буде повноцінно охоплювати всезагальний людський досвід [23, с. 22].

1.2. Сутність понять «феміністична проза», «дамська проза», «елітарна література», «масова література», «інтертекстуальність», «постмодерна література»

Оскільки предмет дослідження складають твори доби постмодернізму, то перш ніж перейти до безпосереднього аналізу, необхідно з'ясувати сутність постмодернізму як явища та методологічної основи сучасної літератури.

Доба постмодерну відзначається особливим баченням світу, яке утворилось і оформилось як провідна течія в мистецтві другої половини ХХ століття. Спочатку, поняття «постмодернізм» зародилось в галузі архітектури (Ч. Дженкс «Мова архітектури постмодерну»). На думку Т. Денисової, яка написала ґрунтовну статтю про історію становлення поняття «постмодернізм» – «Феномен постмодернізму: контури й орієнтири», цей термін зародився в США наприкінці 50-х років, завдяки працям І. Гау та І. Гассана, а вже у 80-ті роки це поняття набуло міжнародного значення та поширення.

Час виникнення постмодернізму як культурної формації визначити досить складно і з цього приводу до сих пір точаться дискусії. Одні вважають, що його витoki варто шукати ще в ХІХ столітті, інші – називають постмодернізм дітищем ХХ століття. На думку відомого мистецтвознавця Н. Маньяковської, постмодернізм виник в кінці 50-60-х років ХХ століття – це

так званий модерністський постмодернізм, який пов'язаний з впливом нової фігуральності, особливо американської (поп-арт). На 70-ті роки припадає розквіт так званого неоконсервативного постмодернізму, у цей час з'являється інтерес до спадщини – культурного коріння, традиційних цінностей, тобто пробуджуються бажання осмислити весь простір культурно-історичного минулого. У 80-90-ті роки проявляється так званий постмодерністський постмодернізм, який бере за основу цитування, гротескність, ігровий початок й іронію [50].

На теренах України вперше термін «постмодернізм» з'явився у 1991 р. у працях Н. Білоцерківець, яка розкрила сутність тогочасних літературних угруповань – «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «Брати Гадюкіни», «Сестричка Віка» і ознаменувала їх як постмодерністські. У той же рік Г. Сиваченко публікує статтю «Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм?», де охарактеризувала постсоціалістичний роман 80-х як постмодерністський та акцентувала на пародійному ефекті стилю [52, с. 6–8].

У розумінні Т. Гундорової доба постмодернізму розпочалася у 1946 році, *«коли у першому збірнику Мистецького Літературного Руху (МУР) Яків Гніздовський заговорив про «український гротеск», про те, що повоєнна Європа повертається до світу наївних емоцій, а нова епоха починається з поцінування простака Санчо Панси й недовіри до інтелектуала Дон Кіхота.»* [17, с. 8].

Т. Гундорова бачить Чорнобиль, який вибухнув 26 квітня 1986 року, як початок постмодернізму в Україні, а *«постчорнобильську бібліотеку – як набір текстів, топосів, топограм, цитат, дискурсів, баїв, сюжетів, імен, канонів»* [17, с. 24]. У баченні дослідниці, саме цей час, майже постапокаліптичний, відзначився періодом зародження нової свідомості та нової української літератури. Ядерна катастрофа визначила вектор українського постмодернізму. Вибух на атомній станції збігся у часі з розвалом СРСР, і відповідно, став бекграундом видозміни свідомості : *«Український постмодернізм підриває ідеологічний простір тоталітарної*

культури, здійснюючи децентралізацію літератури та дегероїзацію героя. При цьому він здійснює й авангардистську критику культури. Пародіюючи ідеологічні кліше попередніх епох, він розвінчує пропагандистський мовний модус і міф про сакральність національного поета. Стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – все це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого. Література водночас стає діалогічною і навіть полілогічною. У ній присутні різноманіття дискурсів, мовних форм і жаргонів, розмовна мова виконує роль свідчень, а мовний потік набуває форми тілесності.» [17, с. 24].

На сьогоднішньому етапі постмодернізм оформився у самостійну систему поглядів практично у всіх сферах духовного життя суспільства, але дати конкретне визначення цьому напрямку непросто. У культурології постмодернізм символізує кінець західного панування, у філософії – означає домінування постметафізики. У точних науках трактують його як стиль неокласичного наукового мислення. Психологи вбачають в постмодернізмі симптоми тривожного стану суспільства, фрустрацію індивіда. Цей список можна продовжувати, однак дещо об'єднує всі ці підходи [36].

Труднощі з визначенням поняття постмодернізму виходять з того, що це не якийсь конкретний стиль або художній напрям, а скоріше стан мистецтва та життя в сучасну епоху, а якщо говорити термінологією постмодернізму – постсучасну епоху. Основна ідея закладена у самому слові постмодернізм, яке означає те, що вже відбулось (не відбудеться, а уже відбулось) після теперішнього (тобто в майбутньому), але мало місце уже в минулому, іншими словами – це явище, яке належить сучасності, але походить з минулого і називається післясучасним, але не майбутнім [36]. Постмодернізм – це дещо віртуальне, симулакр – за визначенням Ж. Бодрійяра – «правдоподібна копія того, чого не існує».

Літературознавці виділяють ряд специфічних рис постмодернізму:

- зближення елітарної і масової культур:

- активне зміщення художніх стилів і жанрів;
- відношення до світу як тексту;
- гіпертекстуальність;
- поліваріативність, волюнтаризм по відношенню до культурних традицій;
- інтертекстуальність;
- маргінальність;
- цитування як художній принцип;
- пріоритет ігрового початку в художній творчості;
- підвищена іронічність скептицизм;
- пародійність і гротеск;
- розмитість авторського начала;

Однією з визначальних рис постмодернізму є інтертекстуальність, що передбачає кодування підтексту у основному тексті. Це здійснюється за допомогою стилістичних засобів мови, різноманітних тропів, інтертекстуальних зв'язків, символіки, алюзій, ремінісценцій, асоціацій і паралелей тощо. Витоки інтертекстуальності почалися у працях М. Бахтіна, котрий стверджував, що всі тексти відзначаються діалогічністю, певним відсиланням до «чужих текстів» [4]. Згодом, на концептуальних твердженнях М. Бахтіна у 60-х роках ХХ століття Ю. Крістева розробила теорію інтертекстуальності, у її розумінні будь-який художній текст є відображенням іншого тексту, адже *«будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це вбирання й трансформації якогось іншого тексту»* [33, с. 429].

У сучасному літературознавстві існує широке і вузьке розуміння інтертекстуальності: 1) у широкому розумінні – розглядає інтертекстуальність як теорію безкрайнього тексту; 2) у вузькому розумінні – ознакою інтертекстуальності наділені лише ті тексти, які мають конкретну(авторську) відсилку до попередніх текстів [51, с. 11].

Як вже зазначалося раніше, для постмодерних творів характерне розмиття кордонів між масовою та елітарною літературами. Задача постмодерного художника – побудувати свою оповідь таким чином, щоб твір був зрозумілий всім, і в той же час був багатовимірний, щоб задовольнити вишукані смаки так званого «елітарного читача». Для постмодерного твору характерна «подвійна референція» : сюжет – для одного кола адресатів, асоціації – для іншого. Важливо пам'ятати, що не можна зрозуміти конкретний твір без культурно-історичного контексту. Кожен твір має осмислюватися в діахронічному аспекті, тобто в просторі всієї історії і культури. Інакше кажучи реципієнт, щоб інтерпретувати конкретний твір на фоні всезагальної інтертекстуальності історії, повинен бути освіченим. Однак, все таки багат шаровість постмодерного твору дозволяє автору розраховувати на найрізноманітніших читачів, не лише підготовлених [32]. У. Еко, один із родоначальників і теоретиків постмодернізму, прекрасно продемонстрував це на власній художній практиці, його роман «Ім'я троянди» став бестселером, будучи серйозним культурологічним дослідженням. Це приклад того, що постмодерністські твори передбачають різні рівні розуміння, де текст перетворюється в ребус, загадку з розмаїттям відгадок в залежності від фантазії та ерудиції читача.

Однак, для нашого дослідження необхідно розмежувати поняття масова та елітарна літератури, оскільки це визначає подальший вектор нашої літературної розвідки.

Основоположник терміну масова культура (маскульт) Двайд Макдональд характеризує це явище з неприхованою зверхністю і презирством: *«Маскульт не пропонує своїм споживачам ні емоційного катарсису, ні естетичного досвіду, бо це вимагає зусиль. Він, як конвеєр, виробляє уніфікований продукт, чия проста мета – це навіть не розвага, бо це передбачає життєву активність і тому потребує зусиль, але лише забуття. Він може стимулювати чи бути наркотиком, але має легко перетравлюватися. Він нічого не вимагає від читача, бо повністю йому*

підвладний. Але й нічого не дає» [57, с. 9]. Макдональд заперечує будь-яку цінність маскульту: «оскільки він насправді узагалі не є культурою», таким чином «у нього немає навіть теоретичної можливості бути гарним». Критик висловлює категоричне судження: «Це не просто невдале мистецтво. Це немистецтво. Це навіть антимистецтво» [57, с. 9].

Подібно до масової культури масова література містить в собі також негативну конотацію, щось на кшталт «макулатури», «фаст-фуду», «одноденки». Масову літературу дуже влучно характеризує англійське слово мейнстрім (англ. *mainstream* – основна течія) – це найбільш поширена (продуктивна) форма або напрям, яка переважає в певній галузі (культурній, науковій). Однак, не варто ототожнювати поняття масова і популярна література, оскільки популярна література може мати естетичну цінність та адресуватися ерудованому читачеві [11; 40]. Популярна література охоплює набагато ширше коло понять, а масова література, в свою чергу, є різновидом популярної [47].

Т. Гундорова вбачає смислову відмінність у вживанні термінів «масова» і «популярна» культура: перший має негативну конотацію і співвідноситься з адорнівською «культурною індустрією», другий більш нейтральний. Теоретик тлумачить поняття в такий спосіб: «Популярна» означає передусім культуру широко відому, однорідну, поширену, яка виражає смаки більшості і розрахована на споживання більшістю, і в цьому сенсі вона синонімічна поняттю масової культури» [7; 16]; «Популярна культура» позначає, з одного боку, культуру «загальнонародну», а також таку, яка існує на рівні «загальних уявлень» – такою «загальнонародною культурою» був, до речі, народницький проект української літератури у 19 ст. З другого боку, популярна культура у 19 ст. набуває і вулжчого змісту: так зокрема називається література полегшеного типу, наприклад жанр читабельної белетристики» [16, с. 73].

М. Зеров вважає, що: «Масова література – це сукупність популярних творів, які розраховані на читача, не прилученого (або мало прилученого) до

художньої культури, невибагливого, такого, що не володіє розвиненим смаком, не бажає або не спроможний самостійно мислити й належно оцінювати твори розваги, який шукає у друкованій продукції головним чином» [26, с. 82]. Подібні оцінки відчитуються в словниковій статті «Масова література» у двотомовій «Літературознавчій енциклопедії» (2007) Юрія Коваліва: «Масова література, або Тривіальна література – широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності» [29, с. 38].

Яскравим зразком масової літератури є «дамська (рожева) проза» або «жіночий роман», які є антонімічним поняттям для «феміністичної\жіночої прози». Назва «рожевий роман» дещо умовна, будучи калькою з французької «roman rose». В англійській цей жанр позначається «romance» або «love-story», «popular romantic fiction», в німецькій – «Liebesroman». В українській поки закріпилися варіанти «любовний роман», «дамський роман», «жіночий роман», що допускають, в залежності від контексту, той чи той емоційно-оцінний момент. Сутність дамської прози у всіх її жанрових модифікаціях зосереджується на гостросюжетній любовній історії з щасливим кінцем [10, с. 303].

Попит на рожеву белетристику зумовлений задоволенням потреби в позитивних емоціях, тобто їх заміщення, у читачів. Такий спосіб досягнення щастя, як правило, дуже швидко стає звичним допінгом, і читачки потрапляють в справжню "наркотичну" залежність, постійно збільшуючи дози: згідно визнанням адептів, після першого десятка прочитаних романів зупинитися вже неможливо [10, с. 306].

Популярність жанру можна пояснити тим, що жіночому роману в житті сучасної жінки відведена важлива функція – компенсувати відсутність необхідної кількості позитивних емоцій. Сучасні психологи називають фрустрацію – психологічний стан, який виникає в ситуації розчарування і проявляється в гнітючій напрузі, тривожності, почутті безвихідності, – рисою

сучасного суспільства. Реакцією на фрустрацію може бути вихід у світ мрій, фантазій, світ любовного роману [47; 48].

Дженіс Редвей у праці «Читаючи любовні романи: жінки, патріархат і популярне читання», присвяченої вивченню затребуваності жанру серед жіночої читацької аудиторії, зазначає: *«Вузол мотивів, комплекс почуттів, який читачки шукають в сюжеті роману, визначає для них і смислову конструкцію акту читання. Прагнення героїні символічно відстояти «своє власне життя» як би повторюється в бажанні читачки усамітнитися і якийсь час побути пасивним об'єктом емоцій, порушуваних улюбленим романом. У цьому укладений для неї не завжди явний, але постійно бажаний еротизм читання. Нехай фантазії віддаються книзі нереальні, але цілком реальні їх переживання. Більше того: повноцінність сприйняття, повнота співпереживання вище, якщо описане у творі відсторонене від повсякденного досвіду читачки.»* [59, с. 11].

Дамський роман є різновидом масової літератури, яка фокусується не на естетичних проблемах, а на проблемах репрезентації людських стосунків, які моделюються у вигляді готових ігрових правил і ходів. Читач стає «мрійником», пасивним споживачем і спостерігачем, якому довірено переживати пристрасті інших людей. Одним з домінантних кодів масової літератури є *ескапізм*, відхід від реальності в інший, більш комфортний, світ, де перемагають добро, розум, краса і сила. У зв'язку з цим, можна стверджувати, що любовний роман має деякий терапевтичний ефект, не випадково на Заході подібні видання продають в аптеках або великих універсальних магазинах у відділах канцтоварів та іграшок. Перекладачка любовних романів К. Рагозіна називає їх «раєм для “звичайної людини”». Читачка входить в симулятивний простір любовного роману і отримує можливість в ілюзорній формі вирішити наявні конфлікти. «Мова кохання» завжди межує з естетичною банальністю, вона впадає то в одну, то в іншу крайність: з поетичних абстракцій «високої культури» виходить в сентиментальну вульгарність і кітч так званої «міщанської культури» [58, с. 6].

З моноструктурним світом любовного роману корелює його достатня узагальненість. Критиками не раз зазначалося, що ці романи можна читати підряд як одну довгу історію з добре знайомими обличчями і передбачуваним кінцем. *«Оскільки роман адресовано жіночій аудиторії, він буцімто представляє «жіночу» точку зору на чоловіків, секс, любов, статеві моделі поведінки. Розповіді від першої особи тут не зустрінеш, авторське «я» відсутнє. Роман відтворює точку зору героїні, він завжди на її боці. Читачам досконально відомі її душевні і сексуальні переживання, тоді як на героя чоловіка ми дивимося очима героїні, з її точки зору судимо про його почуття і наміри»*, – визначає феномен рожевого роману О. Вайнштейн [10, с. 310]. Проте, любовний роман будується на принципово антифеміністичних позиціях і відображає швидше чоловічий погляд на норму жіночої поведінки.

Один із найважливіших законів жанру – це пряма ідентифікація читача з головної героїнею, стереотипність і умовність якої дають необмежений простір для співпереживання і ототожнення. В основі традиційної рожевої белетристики типовим стає сюжет про те, як поступово проявляється жіноче начало в молодій діловій жінці, для якої кар'єра була незмінно головним у житті. Ця риса любовного роману дозволила О. Вайнштейн назвати його *«казкою про жіночу ініціацію»* [10, с. 306]. Для багатьох критиків характерна поблажливо-іронічна оцінка дамських романів: *«Щоб уникнути краху комунікації»* головне – не плутати дамський роман з літературою, читати його правою півкулею, не вимагати психологізму від Баби Яги і не витягувати з тексту моделі поведінки» [54, с. 97].

Р. Барт, розмірковуючи про «антилітературність» мови кохання в своїй книзі «Фрагменти мови закоханого», іронічно зауважує, що в сучасній культурі непристойність – це не порнографія або шокуюча сексуальна трансгресія, а скоріше чутливість або навіть сентиментальність [3]. Чи не в цьому секрет популярності сьогодні еротичної жіночої літератури? Роман британської письменниці Е. Л. Джеймс «П'ятдесят відтінків сірого», написаний і виданий в 2011 р, до сих пір є лідером продажів у багатьох країнах

світу. Книга стала рекордсменом за швидкістю продажів, а журнал "Time" включив англійську домогосподарку Е. Л. Джеймс, яка заробляє на продажі книги \$ 1 300 000 в тиждень, в сотню найвпливовіших людей світу. При цьому не припиняються дискусії про роман в бібліотечному співтоваристві (так, представники Американської бібліотечної асоціації визнали вилучення роману з бібліотек неправильним і таким, що суперечить бажанням читачів), і серед професійних критиків, які, наприклад, вважають, що популярність книги свідчить про кризу фемінізму в світі.

На відміну від дамських романів, феміністична проза, ідеологія якої відображена у окремій течії постмодернізму – феміністичній критиці, – це література, яка ставить за мету зміну ціннісної ієрархії, відмінну від чоловічого світоуявлення, звільнення жінок від патріархальної системи, яка пригноблювала їх права та відзначалася чоловічим шовінізмом. Як вже зазначалося раніше (у розділі 1.1), феміністична проза або жіноча проза була сформована під впливом ідеології екзистенціалізму Ж.-П. Сартра та концептуальної роботи С. де Бовуар «Друга стаття», у якій суттєво переосмислюється теорія психоаналізу, вперше жінка розглядається не як «недочоловік», а як унікальний («Інший») суб'єкт. Завдяки цій праці уявлення про гендерну приналежність ділиться не лише на чорне і біле, а набуває нових відтінків: *«... Жінка приречена бути аморальною, бо мораль приписує їй ролі надприродної істоти – тобто і сильної жінки, і чудової матері, і еталона чесності, і т.п. Як тільки вона починає думати, мріяти, спати, чогось бажати, дихати, не дотримуючись встановлених правил, вона руйнує той ідеал, який створили чоловіки»* [8]. Як зазначає М. Крупка: *«Відмінною рисою жіночого письменства є зосередження уваги саме на проблемах статі»* [44, с. 147].

Феміністична проза належить до елітарного пласту літератури, оскільки зорієнтована на високоерудованого читача, який має літературну пам'ять, відповідно, здатний декодувати інтертекст без додаткових пояснень чи посилань на першоджерела.

Т. Гундорова, розкриваючи сутність поняття «елітарна література» бере за основу соціологічний аспект, називає виокремлення такої літератури як один із способів протиставлення себе загальним масам. У розумінні дослідниці, виокремлення елітарної та масової культур було спричинене такими фактами, як *«перетворення культурних цінностей на товар, поява артистичної антрепризи»* [21, с. 68]. Твір елітарної літератури – унікальний, влучно зазначає С. О. Філоненко: *«так само, як і читацький досвід, що дає реципієнтові повне задоволення»* [49, с. 82], саме такі твори зазвичай читають декілька разів, і кожного разу відкривають нові грані і смисли.

Більшість дослідників схиляються до того, що елітарна література визначається унікальністю, високими зміство-формальними, філософсько-естетичними та стильовими параметрами. Зокрема А. Кривопишна наголошує, що така література часто новаторська за змістом. Персонажі схильні до роздумів та рефлексії, тому за відсутності захоплюючої фабули, подібна література залишається поза увагою рядового читача, оскільки виявляється незрозумілою [45, с. 38].

Висновки до першого розділу

Концепція жіночого письма сформувалась під впливом двох феміністичних шкіл – американської та французької. Аналітичний огляд праць соціологів, психологів і літературознавців дав можливість з'ясувати специфіку української феміністичної прози, котра подолала складний шлях свого зародження, становлення та розвитку. Унікальність української феміністичної прози полягала у тому, що їй доводилося вибудовувати зовсім нову стратегію зображення жінки, котра принципово відрізнялася від того, як конструювали ці образи письменники чоловічої статті. Адже чоловіки не враховували безлічі внутрішніх мотивів і факторів, створюючи жіночі персонажі, вони виступали у ролі спостерігачів, а це означає, що жінка зображувалася дуже поверхово. Ось тому українські письменниці власними зусиллями реформували образ жінки, просунувши його з маргінального середовища до центру суспільно-культурних подій.

Помічено, що специфічною ознакою сучасної української жіночої прози є жінка-героїня, правдошукачка з викривлено гострим почуттям несправедливості, яка поруч з екзистенційними проблемами вирішує питання гендерного забарвлення, зокрема самоідентичності та самовизначеності, самодостатності.

Відзначимо те, що під час аналізу жіночої прози, категорично не варто вдаватися до ототожнення жіночого і чоловічого, і тим паче потрактувати жіноцтво як щось відхилене від довершеного чоловіцтва, або ж навпаки.

Отже, жіноче письмо можна розглядати в двох площинах: а) як феміністичну теорію; б) як літературну практику, однак між ними існує неперервний зв'язок – ці обидва поняття виникли як знак протесту і непокірності до «чоловічої» традиції.

Жіноча проза є відмінним поняттям від дамської прози : феміністична проза належить до елітарного пласту художньої літератури, оскільки зорієнтована на високоерудованого читача, який має літературну пам'ять,

здатний декодувати інтертекст без додаткових пояснень чи посилань на першоджерела, в той час як дамська проза – це вид масової літератури, сутністю якої, у всіх її жанрових модифікаціях, є зосередження на гостросюжетній любовній історії з щасливим кінцем

Відповідно до критичного огляду, можна зробити висновок, що феміністичний світогляд знаменує початок нової ери в культурі духовності жіноцтва, що безпосередньо відобразилося і в літературному процесі та виокремилося в окрему течію, адже відмінна від чоловічої, ментальна організація жінок мала породити якісно нові цінності, і потягнути за собою реформування державного і суспільного устрою, змінити вектор власне культури.

РОЗДІЛ 2.

ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ФЕМІНІСТИЧНІЙ ПРОЗІ ПОСТМОДЕРНУ: ВІД ІСТОРИЧНОГО АНТУРАЖУ ДО СУЧАСНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

2.1. Новітні жіночі образи сучасної української літератури – феміністка через призму історичної ретроспекції

Коли Залізна завіса впала, а «перебудова» закінчилась розпадом Радянської імперії, жіночі голоси увійшли в літературний процес, сповнені силою та свіжими ідеями. Нова хвиля феміністичної прози сколихнула українську літературу наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років, саме в цей період чимало письменниць заявили своєю творчістю про жіночі права, про право на самореалізацію в різноманітних сферах життя – особистій, професійній, політичній, соціальній, культурній тощо [56]. Їх манера відрізнялась від попередниць XIX та XX століття, це був гучний епатажний, іноді навіть провокативний, голос сучасності. Вони прагнули зруйнувати гендерні стереотипи, які обтяжували жіночу частину населення за часів панування патріархальної культури.

Варто зазначити, що на момент другої декади XXI століття, феміністичні тенденції представлені в досить своєрідний спосіб. Це зумовлено тим, що світ змінився: покоління сучасної молоді – покоління-Z – відмовляється від бінарної гендерної системи. Більше того, соціальні дослідження останніх часів, свідчать про те, що для постмеленіалів поняття гендеру є «відмершим соціальним конструктом» [55], тобто таким, що не відіграє важливої ролі на якості людини як особистості. У більшості розвинених країнах світу жінки позбулися ярлику «слабкої статі» та мають повне право на реалізацію в будь-якій сфері життєдіяльності. Зрозумілим стає те, що такі історичні зміни, проблеми, ідеї не лише відтворюються у текстах художньої літератури, а й

назавжди залишаються частиною літературного процесу, оскільки художня література – це основний засіб відображення реальної дійсності.

Історичні події та зміни в соціальному устрої зумовили появу нових інших жіночих образів в сучасній українській літературі. За Т. Трофименко, у прозі сучасної української літератури, яка «відбувається» тут і зараз, виділяємо сім типів жіночих образів.

1. Жінка-жертва, яку спіткали життєві перепитії, пасивно намагається протистояти антиукраїнським силам. Еталонний текст – роман Марії Матіос «Солодка Даруся», основні риси: пасивний докір суспільству, придушена сексуальність, маргінальність як протест, життя – страждання [44, с. 253].

2. Жінка-берегиня роду. Класичний, у певному розумінні, образ жінки, її основне покликання – зберегти українську націю, бере безпосередню участь в суспільно-політичних подіях, але для неї це не головне покликання. Еталонний текст – роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (історична сюжетна лінія), лейтмотив образу – національна свідомість і генофонд – понад усе, навіть у тяжкі історичні моменти для країни [44, с. 254–255].

3. Жінка-борчиня. Така жінка символізує боротьбу, бере активну участь у визвольних рухах. Еталонний текст – роман Василя Шкляра «Маруся», лейтмотив образу – незважаючи на те що жінку змусили стати такою трагічною життєві й історичні обставини, вона – активна учасниця визвольної боротьби, яка проявляє хист до військових навичок [44, с. 256].

4. Феміністка в історичному антуражі. Незважаючи на те, що вона живе в часи тотального патріархату, вона все ж таки намагається в той чи той спосіб, переважно за допомогою сублимації, вийти з кола обмежень різного характеру (релігійних, соціальних, політичних). Еталонні тексти – «Гербарій коханців» Наталки Сняданко, «Мелодія кави в тональності кардамону» Наталії Гурницької, «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, «Клавка» Марини Гримич [44, с. 258]. Лейтмотив образу – *«сексуальні збочення, сварки, ревності, гіпертрофовані емоції, адюльтер, поступове усвідомлення*

гомосексуальності, притлумлених і сублімованих потягів – саме вони розхитали традиційну систему цінностей» [44, с. 259].

5. Self-made стерва. Жінка постколоніального суспільства – сучасна, впевнена у собі, позбавлена будь-яких комплексів та утисків, одним словом – особистість, яка змогла самореалізуватися. Тетяна Трофименко зазначає, що під цей тип жінки підходить чи не кожна друга героїня багатьох українських письменниць – *«від Ірени Карпи до Ірен Роздобудько, проте мало кому з них удалося стати знаковим образом для сучасної літератури»* [44, с. 260]. Еталонний текст – *«Музей покинутих секретів»* Оксани Забужко (сучасна сюжетна лінія), лейтмотив образу стервозність, котра порушує суспільний спокій, особливо на контрасті зі закомплексованими жінками [44, с. 260].

6. Тепла жінка до кави, для якої головними цінностями залишається родина та домашній затишок. Еталонний текст – *«Теплі історії до кави»* Надійки Гербіш, лейтмотив образу відновлення традиційного погляду на стосунки між чоловіком і жінкою, в яких родинне щастя це шлях до гармонії з собою та світом [44, с. 262].

7. Жінка і війна. Події на Сході України зумовили інтерпретацію жіночого образу крізь призму війни. Як зазначає сама Тетяна Трофименко: *«цей процес щойно розпочався тому еталонного тексту тут бути не може»* [44, с. 264]. Письменники ще знаходяться у відносних пошуках щодо жанрової та стильової системи опрацювання цієї теми. Однак, заслуговують уваги роман Галини Вдовиченко *«Маріупольський процес»*, та історія жінки-учасниці Майдану, волонтерки, змальовані в розлогій епопеї *«2014»* Владислава Івченка. Лейтмотив образу на фоні військових подій жінка це не декорація, не заручниця обставин, а індивідуальність, яка йде на супротив життєвим обставинам, змінює вектор подій та бере в них активну участь [44, с. 264].

Еволюцію сучасного образу української жінки, який маємо і в суспільстві, і, відповідно, в літературі можна якнайкраще прослідкувати через еталонні тексти феміністки в історичному антуражі (за рубрикацією Т. Трофименко), а

саме – у романах «Фелікс Австрія» (2014) Софії Андрухович і «Клавка» Марини Гримич (2019).

2.1.1. Жіночі образи у романі С. Андрухович «Фелікс Австрія»

Роман Софії Андрухович «Фелікс Австрія» оживив літературний процес своєю появою, та навіть породив невеличку дискусію серед критиків. Після невдалого досвіду з повістю «Сьомга», яку розкритикували знавці літератури, письменниця забарно працювала сім років над романом «Фелікс Австрія», і не дарма, адже твір зустріли позитивними відгуками не лише читачі, а й літературознавче коло критиків. Рецензенти відзначають у творі атмосферність, психологізм, пропрацьованість деталей і стилістичну майстерність автора. Як зазначає Віктор Неборак, під час своєї прес-конференції, Софія Андрухович зробила те, що робить кожен прозаїк, який себе поважає – добре вивчила епоху, про яку вона пише, перечитала багато різних довідкових джерел, адже прозаїк – це дослідник, який має знати більше, ніж читач. Дійсно, прочитавши роман, не виникає сумнівів у вправності письменниці, це вмонтовано в детальні описи міста: назви вулиць, крамниць, будинків, різних галузь знань, серед яких медицина, миловаріння, і нарешті те, в чому автор досягла рівня гуру – кулінарія.

Станіславів – рідне місто Софії Андрухович – головна локація у романі, проте події, відтворені у творі, відбуваються в іншому хронотопі – на рубежі XIX – XX століть. На думку деяких літературознавців, ретроспективний характер у зображенні подій є не випадковим, а цілком усвідомленим кроком. Дослідник Євген Стасіневич пише про це так: *«роман Андрухович не так стилізація чи ретро-роман, як текст, що дихає великими легенями модернізму (прибрати де що тут, переакцентувати там – і ми мали би майже класичну експресіоністичну річ) але знає, як все склалося і після нього»* [43]. У розумінні Тетяни Гребенюк, звернення до часопростору минулого є виявом традиції історіографічної метапрози – жанрі постмодерністської прози, в якому

піддаються сумніву історичні факти, а суб'єктивізація оповіді приймається за постулат [14]. Недарма текст роману викладено від першої особи однини – стилізовано у вигляді особистого щоденника Стефи Чорненько служниці-русинки-українки, яка внаслідок трагічного випадку доволі рано стала сиротою, але доктор Агнер прихистив її: він не лише дав дах над головою, а й не залишив дівчину без належної опіки турботи та, дещо прихованої, любові, про яку дізналася Стефа після нахабної пропозиції пані Зузи про її купівлю-продаж: *<...Та як вона сміла таке казати! Та аби живу людину продавати за гроші! Та він би і пса свого так-во не віддав, а не то що Стефанію! Він Стефу порятував із вогню, він її виплекав від малої, Стефа завше була з ними і завше буде, вона так само невід'ємна від їхньої родини, як...як осей золотий дзигарок, що дістався йому від батька>* [2, с. 162]; *<...він ледве стримував лайку, яка товкалася об зуби, готова випорснути назовні, поки їхній віз підкидало на нерівному кам'янистому шляху до двірця. Любив він мене, любив!>* [2, с. 163] – це образило та розгнівало чоловіка, такий вчинок, навіть сама думка про нього, була неприпустимою для доктора Агнера, адже Стефа, незважаючи на своє походження, давно стала більше ніж служницею сімейства Агнерів.

Від самого народження Стефа зростала пліч-о-пліч зі шляхетною панянкою – донькою доктора Агнера – Аделею, і хоч Аделя була ніжним тепличним створінням, а Стефа її повною протилежністю – це не стало на заваді їх зближенню та міцному зв'язку протягом усього життя.

Як у зразковому творі постмодерну, сюжетній лінії не характерна динамічність, оповідь роману зосереджена навколо невротичних стосунків Аделі та Стефи, психологізмі, подекуди з виявами психопатології, внутрішніх переживаннях, одвічної рефлексії та роздумів головної героїні-оповідача.

Стефа Чорненько – це нетипова жінка XIX століття, її гострий розум і спостережливість вражають уже з перших сторінок твору, причому необхідно пам'ятати, що в кінці XIX – на початку XX століття жінки були позбавлені можливості якісно повноцінно навчатися, та дівчина хоч і не мала освіти в її

класичному розумінні, але, зрештою, була ерудованою та обізнаною з багатьох питань: *<...Проміння Рентгена наскрізь бачить людське тіло з усіма фляками. А кожна найменша частинка щодень ділиться на чимраз менші, і вони рухаються і кружляють навколо нас, у нас, у всьому, всюди...А пускання крові не тільки слабо лікує хвороби, а ще й може поважно зашкодити...>* [2, с. 13], також наявність критичного мислення спостерігаємо у внутрішніх монологів під час виступів фокусника-ілюзійніста Ернеста Торна: *<...кожне диво шевальє – всього лише добре продуманий фокус і розгадка – на відстані простягнутої руки, просто перед очима ошелешеного роззяви>* [2, с. 14], – відмічає вона про себе під час його шоу.

Ядром сюжету твору, як вже зазначалось вище, є стосунки Стефи й Аделі, які разом з сюжетними перепиттями набувають нових відтінків і виявів, тобто зазнають певної еволюції: Стефа, так само як і Аделя, на початку твору і в кінці – це зовсім різні особистості. З перших сторінок роману ми бачимо двох жінок долі яких переплелися так тісно, наче стовбури дерев: *<Ми з Аделею вирости разом. Завжди були разом, ніколи не розлучались. Навіть у їхню з Петром весільну подорож..>* [2, с. 37], іноді виникає думка, що це більше ніж сестринська любов, навіть сама Стефа не знає як саме описати їхні стосунки: *<...Ми з Аделею – не подруги, не сестри. Немає такого слова, що могло б описати зв'язок, яким ми зшиті>* [2, с. 48]. Однак, доктор Агнер вбачав у цих стосунках деструктивність: *<...Я занедбав їх обох, поринувши у свою медичну практику. Залишив на поталу одна одній. І вони – такі різні, з різними долями, з різними походженнями, різними життєвими ролями, м'які й податливі, і геть нерозумні, пустили одна в одну коріння, як у м'який родючий ґрунт. Сплелися стовбурами. Я боюсь навіть уявити собі всі ті жахливі наслідки, які матиме ця моя слабкість, ця моя боягузлива помилка, прикрита альтруїзмом...>* [2, с. 258] – дізнається Стефа з листа, знайденого в особистих речах Аделі, доктора Агнера до Пастора. У своїй передсмертній агонії ван прагнув сказати Стефі про це, виявити свою останню волю батьківською порадою, але безумовна любов до Аделі дала почути лише

бажане: *«ти мушиш Аделі служити»*, замість *«ти мушиш Аделю лишити»* [2, с. 260], про що ми дізнаємося лише наприкінці твору.

Сліпа любов, яку вилучає Стефа до Аделі, часто залишається не почутою нерозділеною, або ж знаходить відповідь зовсім не в таких проявах, в яких мало б бути: Аделя любить Стефу інакшою любов'ю, егоїстичною, такою, яка не дає відпустити Стефу від себе, мов улюблену іграшку. Любов пані Аделі досить патологічна, адже немає нічого здорового у почутті власності й лялькарстві, більше за те – вона не змозі проявити хоча б своє почуття поваги до тяжкої праці подруги, і замість того аби допомогти служниці, хоча б словом, і у такий спосіб висловити свою любов, свою вдячність, пані Аделя не залишає без уваги кожную дрібницю, до якої хоч якось можна придратись, що, безумовно, призводить до перших надривів в щирих почуттях Стефи: *<...від усвідомлення того, як я люблю її безмірно і всеосяжно, а вона не цінує мене аніскільки і в ламаний гріш мене не ставить, я неочікувано для себе самої завилала на весь дім, як закатована вовчиця...>* [2, с. 75]. Однак, справжнім критичним моментом, після якого, немов вмикається зворотній відлік до розв'язки, — пожежі, стає поява отця Йосифа і раптові почуття Стефи до нього, до цього їй доводилось сублимувати всю свою нереалізованість в особистому житті в кухарство та прибирання, а тепер ще й додалось так і нездійсненне кохання, ще й грішне.

Після найпершого візиту, отця Йосифа, в минулому студента доктора Агнера, Стефа по-іншому дивиться на їх зустрічі – надає їм нової оцінки, переосмислює своє ставлення до нього, тут влучним буде вислів «заборонений плід – солодкий», адже коли Стефа мала змогу відповісти на почуття Йосифа, коли той був простим нежонатим студентом, вона не скористалась цією нагодою, навпаки він був для неї огидний і все що вона бачила в ньому – це його велетенський ніс, проте коли він з'явився вже у іншій соціальній ролі – при сані, щось перемкнулось усередині дівчини. Згадує вона і болючу витівку Аделі, яка поцілувала Йосифа, закривши Стефу у шафі та змусивши це споглядати, мовляв, такий жарт, це знову ж таки засвідчує те, що для пані

Агнер, Стефа була великою лялькою, іноді, як у цьому випадку, навіть піддослідною. Недарма, іноді самій Чорненько ввижається: *<...Я бачу своє відображення у напівкруглих височенних вікнах...я безвольна й безглузда, ніби напхана ганчір'ям лялька з очима-гудзиками>* [2, с. 120].

Повернення отця Йосифа в життя будинку Агнерів змушує Стефу замислитись над своїм існуванням, подивитись на ситуацію під іншим кутом, саме він озвучує припущення: коли два дерева сплітаються, вони заважають один одному рости, і, можливо, доктор Агнер, у свої передсмертній промові, мав щось зовсім інше на увазі.

Не менш важливою для сімейства Агнерів та для Стефанії зокрема – стала поява маленького Фелікса, який оживив простір навколо себе, хоч і був доволі замкненою дитиною, турбота про нього стала ще одним засобом сублімації для Стефи, і хоч вона ніколи не виявляла бажання стати матір'ю, і взагалі мати сім'ю, Фелікс вбирав в себе все те, що вона не могла дати Йосифу, та вже не хотіла давати Аделі. Крім того, щоб хоча б якось проявити свою любов до Йосифа та зрештою стримати її – вона з новою силою віддалася хатнім справам, але, окрім будинку Агнерів, додалися ще покої пана отця та його дружини Іванки.

Від спілкування з отцем Йосифом Аделя змінилася не менше від Стефи, однак у неї були зовсім інші мотиви та бажання – вона, позбавлена будь-якої надії на материнство, хотіла завагітніти, і чекала на божу милість та благословення збоку пастора, але служниця, чи то від вибуху гормонів, чи то від банальних ревнощів, починає бачити і чути те, що вона хоче, що і призводить до фатального наклепу в передостанньому розділі, це наштовхнуло Чорненько нарешті зрозуміти неповноцінність свого існування: *<Аделя має Петра і має спогади про свого рідного батька...Петро має Аделю і Фелікса. Фелікс має тепер їх обох. І тільки я не маю нікого...>* [2, с. 271]. Як не дивно, навіть після такого імпульсивного вчинку, Стефу не чекає найсуворіше покарання, це лише засвідчує те, що для сім'ї Агнерів, Стефа – не просто служниця, навіть незважаючи на помітні тріщини, а після Стефиної

витівки цілої прірви, між Аделею та Стефою, пані Агнер стримує себе і, ретельно підбираючи слова, констатує це сама: *<...якщо ти служниця, то чому я щоразу думаю перш ніж сказати щось, щоб тебе не образити? Чому я боюсь того, що ти можеш подумати?>* [2, с. 274].

Доктор Агнер хотів аби дівчата почали жити окремо, розвивались і не заважали одна одній: *<...Ви з Аделею – як два дерева, які сплелись стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мусиш Аделю лишити.>* – він бажав їм кращої долі [2, с. 260], однак егоїзм його доньки, яка приховала останню волю батька від Стефи, зруйнував не лише життя служниці, а й отруїв власне існування, бо Стефа була надто сильною, і якщо уявляти долі цих дівчат, мов два дерева, то доля пані Агнер була лише гілкою на потужному стовбурі Стефи, хоч на перший погляд здається навпаки. На жаль, тільки-но вони це усвідомили і наважились розірвати потужну кореневу систему – все знищується, як починалось, так і закінчується – вогнем. Як зазначає у своїй статті Євген Стасіневич: *«недарма «Фелікс» так співзвучно з «феніксом»: тут вже є запах попелу, але Відродженням і не пахне»* [43]. В останні миті свого життя Стефа розмірковує над цікавими речами, серед яких глибинний авторський парадокс: *<моя любов – надійна, незмінна, вічна. Вічна і непорушна, як Австро-Угорська імперія>* [2, с. 278] – події роману відбуваються на початку ХХ століття, за вісімнадцять років до розпаду Австро-Угорщини, тож можна декодувати це зовсім навпаки – ненадійний, нестабільний, межовий стан, і звідси виходимо на запитання: чи дійсно Фелікс (щаслива) Австрія? У цьому розумінні цікавою є думка Євгена Стасіневича про те, що в нервовому стані однієї служниці, унаочнюється вся непохитність ладу Австро-Угорщини, *«це підсвідоме імперії, яка понад усе хоче здаватись радісною і щасливою»* [43].

2.1.2. Self-made жінка за часів радянської епохи у романі М. Гримич «Клавка»

Роман Марини Гримич «Клавка» (2019) – це твір про літературну спільноту 40-х років ХХ століття з інтригуючим сюжетом про драматичні події, які відбувалися у Спілці письменників України та РОЛПТі. Письменниця опрацювала величезний матеріал, який знаходиться в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, і для того, щоб правдиво використати та вплести вивчене, автор ввела персонаж Клавку, для якої робота з цими документами є рутинною справою, крім того вона керує колективом машиністок і стенографісток на Пленумі 1947 року, коли було розгромлено українську літературу, де найбільше перепало М. Рильському, І. Сенченку, Ю. Яновському.

До роману потрапили реальні особи, яких відомі як класиків української літератури – це, уже згадані вище, М. Рильський, І. Сенченко, Ю. Яновський, О. Корнійчук, П. Тичина, А. Малишко та багато інших, вони начебто створюють бекграунд вигаданим персонажам, однак прототипи яких взяті з реалій того часу. За непростою схемою ЦК і відділу пропаганди, який керував Спілкою, письменників було нацьковано один на одного і, власне, ситуація вийшла досить трагічна. Через образ однієї дівчини – Клавки, автору вдалося розкрити різні грані й сторінки життя письменницької спільноти 40-х років ХХ століття, а саме: відтворити обстановку у Спілці письменників України, показати з усіх ракурсів, як називає сама Марина Гримич, «письменницький монастир» – РОЛПТ і будинок творчості в Ірпені. Звичайно, Клавка не могла жити в РОЛПТі, тому що вона була простою секретаркою Спілки письменників, але вона ходила в гості до однієї з письменниць – Єлизавети Петрівни Прохорової, у якої підробляла машиністкою, саме тому вона знала всі секрети, які поширювалися між сусідами, відповідно й у літературному середовищі. Окремо варто відмітити загальну атмосферу повоєнного Києва,

яка виписана з науковою докладністю та деталізацією, що робить твір максимально автентичним.

Клавка – молода дівчина двадцяти шести років з інтелігентної сім'ї ворогів народу, і, в такому віці, ще й після війни, можна тільки уявити – як важко знайти пару, але раптово складається пікантна ситуація – дівчина потрапляє в любовний трикутник: один із її залицяльників – Баратинський Борис Андрійович – герой війни, наче тільки зійшов з її мрій, як часто зазначає автор, «грудь в орденах», який мріє стати письменником, але в той же час скидається на заслану людину з КГБ, а другий – представник сумнозвісного відділу пропаганди – Бакланов Олександр Сергійович – завдяки якому вона й розкриває ту інтригу, яка плелася збоку партії навколо Спілки письменників, і в той же час розкриває таємницю з життя матері.

Образ головної героїні Клавки є досить цікавим в феміністичному дискурсі, Клавка жила за часів Радянської імперії, хоч і жінки озброїлися новими соціальними ролями (наприклад, жінка-робітниця), однак все одно з їхньою думкою особливо не рахувались, а якщо і рахувались, то в останню чергу: *<...– А що – дами? Вони в меншості. Вони взагалі у світі карт завжди в меншості. І в реальному світі – вони не на перших ролях. І в Спілці вони в меншості. Як любить казати Варвара Чердниченко, у нас у Спілці не три національності – українці, росіяни і євреї, – а чотири. Четверта національність – це жінки, і явно в приниженому стані. Взагалі – дивлюся я на карти, – вам, літературним дамам, іще довго – принаймні до кінця двадцятого століття – доведеться лишатися в меншості, бачу, лише в далекій перспективі ви відіграєтеся на чоловіках. Мабуть, аж у двадцять першому столітті. Але нас тоді вже не буде на цьому світі...>* [15, с. 146–147].

Однак, Клавка випереджала свій час і була нетиповою жінкою в межах Радянської епохи, коли на неї звалились почуття, і вона, стара діва, яка чи не вперше за двадцять шість років, відчула на собі сплеск гормонів, все одно зберігає холодний розум, вміє зібратись і критично мислити, навіть у такі

хвилюючі моменти: *<... старший лейтенант (це вона могла розібрати з погонів) незрозуміло яких військ, «грудь» насправді не в орденах, а в медалях. Після госпіталю, чи що? Але ж там усім профілактично голять голови, щоб не завелися воші. Він отримав ордер на житло в обхід спілчанської житлової комісії, яка (а це Клавка знала напевно) поки що не засідала. Та й у Спілці він не з'являвся, бо Клавка його бачила вперше... Як він назвався? Баратинський? Таке прізвище в списках членів і кандидатів у члени Спілки письменників не значиться. Ні за нинішній, 1947, ні за минулий, ні за позаминулий. Клавка знала це точно, бо сама не раз передруковувала списки для різних звітів... Такого «кучерявого» прізвища серед них не значилося>* [15, с. 63–64] – розмірковує вона під час знайомства з Борисом Андрійовичем, що свідчить про її спостережливість і вміння аналізувати ситуацію.

Незважаючи на її прихильність та щирість почуттів до Олександра Сергійовича, голови відділу пропаганди Спілки письменників, про що вона дізнається потім, вона зрештою вмикає мозок і усвідомлює – хто він насправді, ще до відкриття завітної червоної папочки. Осмислення цієї інформації наштовхує її на асоціацію з Персефоною, дружиною Аїда, але, знову ж таки, вона швидко переходить від страху та паніки до аналізу й оволодіння ситуацією: *<... Ця думка її не злякала. Вона її мобілізувала. Вона їй щось підказувала... Головне бути розумною Персефоною, а не тупою бабою...>* [15, с. 242].

Чи то після асоціації з Персефоною, чи то від усвідомлення прихильності Олександра Сергійовича – Клавка наважується на відчайдушний крок, за який могли видати путівку на Соловки до кінця життя, відкрити червону папку і зрештою дізнатись: чи дійсно, дорогий її серцю, Олександр Сергійович – Аїд, для якого виписувати вирoki письменникам – це звична справа? У якийсь момент закрадається думка, що її спокій і стриманість розходяться зі здоровим глуздом: *<... Клавка відзначила про себе, що вона спокійна. Аж надто спокійна. Це від перевтоми? Чи так і повинна себе поводити Персефона? Де та Клавка, яка тремтіла з кожного погляду? Яка по сто разів прокручувала*

діалоги з людьми, переживаючи за свої слова?... Та Клавка сьогодні зайшла в кабінет «Аїда», а ця, нова Клавка, вийшла з нього Персефоною... Ну, якщо й не Персефоною, то принаймні майже Персефоною» [15, с. 250]. Дійсно, на початку твору ми бачимо тендітну невпевнену в собі молоду дівчину Клавдію Дмитрівну, однак після пережитого Пленуму, який до речі тривав лише два дні, це іронічна жінка Клавка, яку вже не вражають ні ексцентричні витівки Баратинського, ні розкішні жести Бакланова. Чого тільки варте з якою неприкритою нудьгою, цинізмом та гостро-іронічним супроводом в голові, вона приймає пропозицію Олександра Сергійовича: <...Ох-ох-о! – без ентузіазму подумала вона. – Заміжжя – це коли ще й треба називати його на “ти”, ще й якесь ніжне слово придумати... “Зайчик”? “Котик”? Ні. “Бакланчик”...> [15, с. 269].

Заслуговує на окрему увагу її відповідальне ставлення до роботи – Клавка повністю присвятила себе Спілці, виходила на роботу навіть по неділям, а у вільний час підпрацьовувала машиністкою у Єлизавети Петрівни. Вона була дійсно компетентною машиністкою, про це свідчить як швидко дівчина зорієнтувалась у форс-мажорній ситуації, коли несподівано обидві нові стрічки почали ставити клякси: <...І тут, як це завжди траплялося у критичні хвили її життя, ця внутрішня пружина вистрілила...> [15, с. 207]. Найяскравіше вона проявила свої професійні та організаторські здібності безпосередньо під час Пленуму, коли вона виявила забраковані стрічки в друкарських машинках та вичислила злодюжку-завгоспа: <...Раптом її осяяла ідея: вона підскочила з місця і кинулася шукати завгоспа. Його не важко було знайти – він отирався біля буфету. Клавка зиркнула на його пальці, що тримали чарку, – ага, попався! Її мозок активно працював: що робити? Що робити? Вона схопила його за руку мертвою хваткою колишньої чемпіонки Сталінського району з метання ядра, піднесла її до його очей і процідила крізь зуби: Щоб через десять хвилин стрічки, які ти поцупив, лежали у мене в приймальні на столі! Той з переляку осів на стілець...> [15, с. 208] – ця

ситуація засвідчує її мобільність, гнучкість, здатність діяти залежно від обставин певної ситуації.

Якщо у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» є тільки один яскравий жіночий образ, який можна розглядати у феміністичному дискурсі – Стефанії Чорненко, то у творі Марини Гримич «Клавка» окрім головної героїні – Клавдії Дмитрівни, не менший інтерес представляють другорядні персонажі, а саме Єлизавета Петрівна та Неля Мусіївна.

Одна з персонажів роману – Прохорова Єлизавета Петрівна – дитяча російськомовна письменниця, з непростю долею, яка народилась і виросла в робітничій сім'ї: *<... Так, я не знаменита. Так, я з пролетаріату. Так, я народилась у занюханій робітничій слобідці, а не в «садку вишневого коло хати», де «хрущі над вишнями гудуть». Але ці люди живуть у мазанках, розкиданих по кийвських ярах Куренівки, Шулявки, Сиця теж заслуговують на свою літературу. І вони не винні, що їм усі ваші сюсі-пусі незрозумілі!>* [15, с. 166]. Крім того, вона працювала в репатріаційній комісії та сама себе називає ППЖ (“походно-польова жона”). Незважаючи на те, що Єлизавета Петрівна не була відомою для широкого кола читачів, це не означало, що вона була менш обізнаною в літературних питаннях, навпаки вона вирізняється освіченістю та завжди має свою усталену думку стосовно того чи того проблемного моменту. Виділяється письменниця і своєю сміливістю, чого тільки вартє її, як називає це Марина Гримич, “виверження вулкану”, коли хтось у залі кинув фразу «Що взяти з баби...» (15, с. 254) у бік Наталі Забіли: *<... І хто тут баба? Та Наталя Львівна – це єдиний мужик у залі!>* [15, с. 255] – ця перепалка засвідчує ставлення до жінок у суспільстві, до їхньої думки, а реакція Єлизавети Петрівни уособлює профеміністичні погляди роману «Клавка».

Особливий інтерес у ракурсі self-made жінки, яка досягла всього сама, представляє Неля Мусіївна Сіробаба, або ж як її влучно називає Єлизавета Петрівна – Сіробабиха. Вона не тільки славилася на весь РОЛІТ своїми педагогічними здібностями та здатністю виховати і своїх, і чужих дітей, а й

мала хист до бізнесу: <... Мешканці будинку лише встигали дивуватись, як у дуже посереднього та й недолюблюваного редакторами Павла Миновича Сіробаби зростає матеріальний добробут: адже він аж ніяк не міг похвалитися хорошими гонорарами. Це приписували здатності Нелі «крутитися». Навіть у голодну зиму 1946–1947 року їй вдалося зробити навар... Два місяці вона простояла на базарі, захворіла на бронхіт, змарніла, але привезла додому машину, а крім того, щедро поділилася заробітком з односельчанами чоловіка...> [15, с. 133], – сусіди стосовно цього жартували, що якби вона не була єврейкою, її б запідозрили в тому, що вона відьма. Більше того, Неля, завдяки своїй ораторській майстерності, мала хист умовити редакторів журналів і видавництв прийняти тексти Павла Миновича. Образ Нелі Мусіївни, хоч і втілює неабияку жіночу силу, та, зрештою, показує матриархат здебільшого на побутовому рівні, який споконвіків панує в українському суспільстві.

Таким чином, за допомогою головної героїні Клавки та другорядних жіночих персонажів, письменниця не лише демонструє образ сильної жінки, яка досягла всього сама, а й показує внутрішню жіночу силу, завдяки якій вони здатні йти проти життєвих обставин, і це все на тлі Радянської епохи, яка відзначалася тоталітарністю заангажованістю і лімітуванням не тільки прав жінок, а й обмеженням людських прав і свобод взагалі.

2.2. Жіночі образи сучасності у оповіданнях збірки

«Львів. Смаколики. Різдво.»

Збірка «Львів. Смаколики. Різдво» (2017) містить в собі оповідання, які поєднують тематику Різдва, атмосферу міста Лева, надія на диво та гостинність Західної України в цілому. Однак, озброївшись спеціальною оптикою, незважаючи на провідний мотив святкового затишку, можна розгледіти феміністичні тенденції, але зовсім в іншому ракурсі порівняно з попередніми аналізованими творами – «Фелікс Австрія» та «Клавка». По-перше, у творах

зображені події ХХІ століття, відповідно втілені у них образи – це прототипи сучасних жінок, по-друге, наявні у збірці жіночі образи, за рубрикацією Т. Трофименко [44], ми не можемо зарахувати до якогось одного конкретного жіночого типу, оскільки вони всі різні.

Для неозброєного ока, може здатися, що ця збірка для (переважно юних) дівчат, яким, окрім особистих проблем та часто після насиченого робочого дня, не хочеться забивати голову ще й «проблемами літературними», усілякими інтертекстами та декодуванням відсилок, вони надають перевагу читиву про затишні зимові вечори, смаколики, по-святковому прибраний Львів і, звичайно, кохання. Справді, оповідання читаються легко, вирізняються лаконічністю, але не мають глибинного філософсько-естетичного підтексту, їх основний шарм не в цьому, як раз у цих, на перший погляд, аж надто простих і за композицією, і за смисловим навантаженням, оповіданнях наявні жіночі образи зображені у своїй повсякденності, вони вже особливо не вирізняються на тлі інших, оскільки фемінізм як явище поступово відходить на другий план, це хоч і типажі, однак вони всі різні: у оповіданні Дари Корній «Моє сонцесяйне Різдво», Любов Долик «А той перший празник», Анастасії Нікуліної «Шістдесятє Різдво», Ніки Нікалео «Сонце моє, бабусю!» – це жінка-берегиня роду, Анни Хоми «Телефон» – self-made стерва, Наталі Лапіної «Різдвяний Ангел», Алли Рогашко «Їхній світ удвох», Тетяни Белімової «Зайва хвилинка» – тепла жінка до кави, Світлани Горбань «Цивільний шлюб» – жінка-жертва.

Тип жінки-берегині роду втілено переважно у образах бабусь або матерів, як правило переплетених зі світом кулінарного мистецтва та домашнього затишку. Жінки, зображені у цих оповіданнях, немов чаклунки сімейного добробуту, у них виходить і спекти яблучний штрудель, і задобрити чоловіка, і діти у них завжди, мов зійшли з картинки – прибрані й усміхнені, і доглянути за домашньою худобою, та обов'язково така хазяйка має хобі, яким займається у вільний час (дивуєшся – звідки у тій купі справ вона його знаходить?) – вишивка, розпис писанок або ікон. Представниць цього типу

жіночих образів у збірці найбільше та на загальному фоні вирізняється образ Віри з оповідання Анастасії Нікуліної «Шістдесят Різдво», яка спершу своїм ставленням до свята скидається на Скруджа з «Різдвяної пісні у прозі» – її дратували перебільшено радісні голоси, однак в глибині душі притаїлися дитячі спогади про новорічні свята: як тато привозив ялинку, а вона, разом з мамою, кожного Різдва, мостилися під нею, і вгадували, хто на яку іграшку подивиться. Їй не особливо подобаються хатні справи, оскільки і нема для кого, однак коли на порозі з'являється Різдвяне диво – Люба, усе навколо набуває нових барв і смислів, вже є для кого старатись: *<... Шкода, що нічого не можна змінити... Жінка усміхнулась. А може, варто спробувати? Надя навіть не помітить, що в неї донька зникла. А Люба могла б пожити в неї якийсь час, підготуватись до вступу в університет...Тим паче що Віра вже давно склала заповіт на цю малу, ближчого у неї анікогісінько не залишилося. Точно, хай так і буде. Точно, хай так і буде. Нехай зостається! Любі буде диво цього Різдва, а Вірі – щастя...>* [35, с. 239].

У оповіданні Анни Хоми образ Віки – типаж self-made стерви – жінки, яка, подібно до хамелеона, підлаштувалася до вимог ХХІ століття, вона освічена кар'єристка, сексуально розкута, прямолінійна та максимально сучасна, крокує в ногу з часом. Віка добре знала, що їй робити аби її кандидатура обійшла інші у призначенні на посаду регіонального представника по західних областях, але вона, тридцяти дворічна жінка, за плечима якої невдалий шлюб, гадки не мала, що їй робити з палаючим поглядом юнака молодшого на шість років. Її почуття до нього хоч і були справжніми, непідробними та вона намагалась грати роль, стати зручною для нього: *<... Їй було цікаво побути жінкою правдивого галичанина, а слово «смаколики» подобалося найбільше, тому вона щовечора намагалася приготувати якісь нові страви, поки він лежав на дивані клацаючи пультом...>* [35, с. 45]. Однак, навіть такі старання не були оцінені Ігорем, і він не наважується взяти її з собою на свято до села, більше того, не дочекавшись відповіді на повідомлення та хильнувши чергову чарку, хлопець

випалює: <... *Правильно каже мама, ти застара для мене. Викаблучуєшся, думаєш, я все кину і прибіжу? Я що, не мужик, по-твоєму? Чекай, я приїду і ми поговоримо...*> [35, с. 69]. У цьому оповіданні втілена соціальна проблема – не завжди, якщо складається все у професійному плані, то автоматично все виходить в особистому, і навпаки, на жаль, такої життєвої аксіоми не існує.

У оповіданнях Наталі Лапіної «Різдвяний Ангел», Алли Рогашко «Їхній світ удвох», Тетяни Белімової «Зайва хвилинка» зображено жіночі образи *теплих жінок до кави*, за класифікацією Тетяни Трофименко, цей тип перегукується з жінкою-берегинею роду, але дещо осучаснений, однак цінності у них майже однакові – домашній затишок і родина, проте яка, як правило, складається з камерного «світу двох». Серед згаданих вище оповідань найвлучніше, навіть лише за назвою, під цей типаж підходить оповідання Алли Рогашко «Їхній світ удвох», де вони (двоє) весь час: <... *Дивились у вікно...Пили каву й мовчали. Мовчати удвох теж любили. Їхній світ удвох був дещо дивним, не таким, як у всіх, бо начебто незвичні речі, котрих інші не сприймали, – їх тішили. А те, що подобалось іншим, – їх не цікавило...*> [35, с. 131]. Ці двоє більше хочуть здаватись дивними і не такими, як усі, ніж вони є насправді, таким чином вони хочуть показати свою віддільність від решти та поглинання один одним, тобто для них центром Всесвіту є їх почуття. Сенс життя жінки такого типажу, полягає в тому, щоб створювати затишок для нього, дарувати своє тепло, що представляє цілком патріархальне уявлення. Ідеальний чоловік для неї надається долею, чи Богом, чи містичним випадком як, власне, у цьому оповіданні та у творі Наталі Лапіної «Різдвяний Ангел», де чоловіки, ще й саме ті, трапляються на життєвому шляху героїнь подібно до голлівудських сценаріїв. За допомогою таких жіночих образів відбувається відновлення та ствердження традиційних поглядів на стосунки й родинне щастя.

У оповіданні Світлани Горбань «Цивільний шлюб» зображено тип жінки-жертви, яка стала такою внаслідок, власне, цивільного шлюбу, жінка, яка, поступившись власними принципами, стала жертвою таких стосунків.

Незважаючи на те, що більшість молодих людей схильні думати, що штамп у паспорті нічого не означає, важливим є те, щоб думки і погляди партнерів у цьому сходилися. Мирославі, головній героїні оповідання, було некомфортно в таких стосунках, але все, що вона могла сказати Арсену, її хлопцю, – це лише німий докір: *<...Менше як за рік перетворилася на нековирну домогосподарку, якій бракує часу навіть розгорнути й почитати книжку. Тільки ще люстро зберігало і відтворювало колишню Миру, і завдяки цьому ніхто з оточення не здогадувався, які метаморфози відбулися з нею через поступливість і справжню жіночу дурість...>* [35, с. 167].

Нотації батьків, на її думку, були позбавлені раціонально зерна, але з якими десь глибоко всередині Мира погоджувалась, та кохання аж надто сліпило: *<... Вона слухала і не чула батьків, і теоретично в чомусь вони мали рацію, до тої межі, яка не стосувалася коханого Арсена, адже її особисте сонце не мало на собі плям, не могло бути негідником і зрадником. Мира була щиро впевнена, що її красень – саме та кам'яна стіна, за якою мріє сховатися будь-яка жінка, забувши свої недолугі феміністичні принципи...>* [35, с. 171]. Їй не хотілося чути батьків, тому що вона боялась з ними погодитись, боялась ослухатись Арсена і замість того, щоб висловити свою думку, вийти на діалог й дійти якогось спільного консенсусу, вона тікала від власних думок, повчань батьків: *<... Ти, донечко, запам'ятай: цивільний шлюб не для жінки. Він для чоловіка. Для будь-якої жінки він – пастка, зашморг на шию, невпевненість у майбутньому, запланований програш...>* [35, с. 170], намагалась якомога далі засунути, те, що зветься особистістю і прийняла роль жертви.

Будь-яка людина, яка йде проти своїх бажань та прагнень – тримає напрям в нікуди, і це в кращому випадку, такий типаж покликаний висвітлити самотність, придушені бажання, травму, пасивність, інертність, комплекс провини, який сформувався унаслідок пережитої драматичної історії.

Отже, у збірці «Львів. Смаколики. Різдво» відтворено різноманітні типажні образи жінок у їх рутинному існуванні, серед яких переважна більшість – це жінка-берегиня роду, тепла жінка до кави, self-made стерва та

жінка-жертва. Незважаючи на, здавалось би, віддаленість назви збірки від феміністичного дискурсу, в оповіданнях зображені жінки ХХІ століття у їх сучасній повсякденності та невимушеності.

Висновки до другого розділу

Історичні події та зміни в соціальному устрої зумовили появу інших жіночих образів в сучасній українській літературі, покликаних ХХІ століттям і, звісно, постмодернізмом. Серед нових жіночих психотипів виділяємо: жінку-жертву, жінку-берегиню роду, жінку-борчиню, self-made стерву, жінку-війну, теплу жінку до кави та феміністку в історичному антуражі.

Еволюцію сучасного образу української жінки, який маємо і в суспільстві, і, відповідно, в літературі можна якнайкраще прослідкувати через еталонні тексти феміністки в історичному антуражі, а саме – у романах «Фелікс Австрія» (2014) Софії Андрухович і «Клавка» Марини Гримич (2019). За допомогою цих прозових творів, матеріал яких викладено в історичній ретроспекції, можна крізь відповідну атмосферу наочно прослідкувати, як головні героїні намагаються в той чи той спосіб звільнитися від патріархальних утисків.

У романі «Фелікс Австрія», як у зразковому творі постмодерну, сюжетній лінії не характерна динамічність, оповідь роману зосереджена навколо невротичних стосунків Аделі та Стефи, психологізмі, подекуди з виявами психопатології, внутрішніх переживаннях, одвічної рефлексії та роздумів головної героїні-оповідача.

Головна героїня однойменного роману Марини Гримич «Клавка» уособлює психотип self-made жінки у межах Радянської епохи, та якщо у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» є тільки один яскравий жіночий образ, який можна розглядати у феміністичному дискурсі – Стефанії Чорненько, то у творі Марини Гримич «Клавка» окрім головної героїні, не менший інтерес представляють другорядні персонажі, а саме Єлизавета Петрівна та Неля Мусіївна, що засвідчує профеміністичну ідеологію твору.

За допомогою головної героїні Клавки та другорядних жіночих персонажів, письменниця не лише демонструє образ сильної жінки, яка досягла всього сама, а й показує внутрішню жіночу силу, завдяки якій вони

здатні йти проти життєвих обставин, і це все на тлі Радянської епохи, яка відзначалася тоталітарністю заангажованістю і лімітуванням не тільки прав жінок, а й обмеженням людських прав і свобод взагалі.

У оповіданнях збірки «Львів. Смаколики. Різдво» сучасні жіночі образи зображені у своїй невимушеній повсякденності, вони вже особливо не вирізняються на тлі інших, оскільки фемінізм, як явище та ідеологія, у другій декаді ХХІ століття, поступово відходить на другий план. Досліджено особливості моделювання образів у збірці, завдяки чому виявлено унікальні психотипи в таких творах: у оповіданні Дари Корній «Моє сонцесяйне Різдво», Любов Долик «А той перший празник», Анастасії Нікуліної «Шістдесятє Різдво», Ніки Нікалео «Сонце моє, бабусю!» – це жінка-берегиня роду, Анни Хоми «Телефон» – self-made стерва, Наталі Лапіної «Різдвяний Ангел», Алли Рогашко «Їхній світ удвох», Тетяни Белімової «Зайва хвилинка» – тепла жінка до кави, Світлани Горбань «Цивільний шлюб» – жінка-жертва.

Отже, поступово з розвитком літератури та суспільства, феміністичні тенденції у сучасній жіночій прозі відходять на другий план, оскільки гендерні стереотипи залишаються у минулому, а опір виявам сексизму сприймається як належне.

РОЗДІЛ 3.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ОСОБЛИВОСТЕЙ ГЕНДЕРНОГО ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

3.1. Загальна характеристика гендерного виховання

Останнім часом питання пов'язані з проблемою гендерного виховання дітей все частіше входять в число найбільш обговорюваних і актуальних завдань педагогічного процесу. Гендерний аспект проблеми становлення та виховання особистості розглянуто в дослідженнях із гендерної педагогіки (А. Аніщенко, С. Вихор, О. Вороніна, Т. Дороніна, І. Іванова, Л. Кобелянська, В. Кравець, Г. Лактіонова, О. Луценко, І. Мунтян, С. Олійник, О. Семиколєнова, П. Терзі, О. Цокур, Л. Штильова, Л. Яценко, С. Яшник) та гендерної психології (Т. Бендас, Т. Говорун, Н. Городнова, Т. Зелінська, Є. Ільїн, О. Камінська, О. Кізь, О. Кікінежді, О. Кісь, І. Кльоцина та інші).

З метою виховання всебічно розвиненої особистості та для побудови гармонійних взаємин у межах закладу освіти, модель якого є, власне, моделлю суспільства враховується все більше чинників, зокрема гендерних. Пошук дієвих механізмів гендерної соціалізації учнів активізується відповідно до Конституції України (статті 24, 51), Декларації тисячоліття ООН (2000), Закону України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків» (2005), Концепції виховання дітей та молоді у національній системі освіти (1996) тощо.

У психологічній науковій думці поняття гендеру – це соціально-біологічна характеристика, за допомогою якої дають визначення «чоловік» і «жінка». Однак, термін «гендер» підкреслює, що багато відмінностей між чоловіками та жінками зумовлені культурою і суспільними установками, тоді як слово «стать» – це сукупність відмінностей лише за біологічними параметрами.

Гендерні ролі передаються дитині через спостереження за типовими формами поведінки чоловіка та жінки. По мірі того як дитина дорослішає, вона починає ідентифікувати себе як представника або чоловічої, або жіночої статі, в своїх моделях поведінки ототожнює себе з людьми певної статі.

Т. Бендас дає таке визначення поняттям фемінності та маскулінності [6, с. 38]:

- *маскулінність* (лат. masculinus – чоловічий) – набір особистісних і поведінкових якостей, які відповідають стереотипу «справжнього чоловіка»: впевненість у собі, мужність, сміливість тощо.
- *фемінність* (лат. femina – жінка) – набір особистісних і поведінкових якостей, які відповідають стереотипу «справжньої жінки»: жіночність, ніжність, турботливість, слабкість, беззахисність, м'якість.

Суспільство постійно змінюється, знаходиться в певній динаміці, відповідно це вносить свої корективи в стосунки між чоловіком та жінкою, погляди на сім'ю та шлюб, виховання дітей. Стираються кордони між чоловічим та жіночим початками. Жорстке розділення гендерних ролей поступило місце андрогінності – явищу, яке фіксується на проявленні (не обов'язково в однаковій мірі) і жіночих, і чоловічих якостей одночасно. При цьому в умовах сучасних реалій, з їх рухливістю та непостійністю, андрогінність – не заперечення маскулінності або фемінності, а поєднання цих характеристик в умовах покликаних соціумом.

Впровадження категорії «гендер» в педагогічний дискурс має принципове значення, оскільки ігнорування статевої приналежності дитини в навчально-виховному процесі призводить до нівелювання чоловічої та жіночої унікальності, неповторності внутрішнього світу кожної дівчини, кожного хлопця, неадекватної самооцінки, відсутності культури у взаємостосунках статей [6; 41].

Гендерний підхід в освіті – це індивідуально-орієнтований підхід до формування і виявлення дитиною своєї ідентичності. Провідна роль у

гендерному вихованні належить найбільш близькому оточенню дитини – сім'ї, яка спирається на значну допомогу та підтримку середніх закладів освіти.

Термін «гендер» все частіше проникає у сферу шкільної освіти. Як відомо, його введення пов'язано з намаганням розмежувати біологічні параметри осіб різної статі та соціально обумовлені особливості чоловіків і жінок. Бути в суспільстві чоловіком чи жінкою означає не просто мати ті чи ті анатомічні особливості, а виконувати певні усталені гендерні ролі. Тільки у процесі соціалізації стають справжнім чоловіком або жінкою. Звідси і «*мета гендерного виховання ... підготовка до виконання майбутньої соціальної ролі чоловіка і жінки*» [13]. Як слушно зазначає Т. І. Бутурлим, більшість гендерних досліджень зосередженні на виявленні та осмисленні гендерних стереотипів, з метою визначення завдань, подолання проблем і досягнення гендерної рівності під час освітнього процесу [9, с. 118].

Сучасний учитель має враховувати, що перед ним не просто дитина, з певними віковими особливостями, а хлопчик чи дівчинка з властивими їм рисами. Гендерний підхід у навчанні дозволяє по-новому поглянути на добре відомі твори літератури, і сформувані нові способи мислення.

Формування гендерної культури здійснюється саме у процесі гендерного виховання, що є основним засобом реалізації ідеї гармонізації статей у системі суб'єктів навчально-виховного процесу (О. Болотська, С. Вихор, І. Іванова, В. Кравець, О. Цокур, Л. Яценко).

У процесі життєдіяльності людина пізнає і усвідомлює, що є прийнятним для чоловіків та жінок, власне, саме так проходить процес *гендерної соціалізації*. Гендерна соціалізація передбачає процес засвоєння особистістю системи уявлень про жінок і чоловіків та їх ролі в суспільстві характерних для певного соціуму.

У суспільстві існують давно усталені стереотипи маскулінності та фемінності, які є відображенням психоанатомічних особливостей чоловіків і жінок, саме вони відображають погляди і очікування суспільства стосовно їхньої поведінки. Набір усталених стереотипів, сформованих у соціумі від

часів неандертальців, регулюють норми для чоловіків і жінок, і є моделями гендерної соціалізації. У психолого-педагогічній науковій думці виділяють такі групи гендерних стереотипів:

1) *стереотипи маскулінності і фемінності* – це нормативні уявлення про соматичні, психічні і поведінкові властивості характерні для чоловіків і жінок;

2) *стереотипи щодо розділення сімейних і професійних ролей*: для жінок головними соціальними ролями є сімейні ролі, тобто мати, господиня, дружина; в свою чергу, для чоловіків – професійні

3) *стереотипи про зміст праці*: для жінок – експресивна сфера діяльності, де головним є виконавчий і обслуговуючий характер праці; інструментальна – це сфера діяльності для чоловіків, де головним є творча, керуюча праця [31, с. 7-8].

Гендерна соціалізація – це неперервний процес, який продовжується протягом всього життя. Основним матеріалом для побудови гендера слугує система уявлень про чоловіків та жінок, яку черпає особистість через культуру, оточуючий світ і засвоює на власному досвіді, особливо активно в молодшому шкільному та підлітковому віці [41].

Побудова власного образу та найбільш активне гендерне пізнання дитини припадає на період навчання в школі. Розлогі дослідження американських психологів і педагогів дали зрозуміти, що такі фактори соціалізації як мова, іграшки, література, освітні заклади, засоби масової інформації, Інтернет вносять великий вклад в стереотипне сприйняття чоловіків і жінок. Більше того, часто їх вплив на соціалізацію дитини перевищує батьківський, оскільки їх вплив, на відміну від чинників зумовленими сім'єю, характеризується більшою інтенсивністю [31, с. 9].

У психолого-педагогічній літературі виокремлюють такі проблеми гендерної соціалізації школярів:

- відсутність ідеальних типів поведінки (особливо маскулінної);

- неможливість проявлення фемінної (жіночої)/маскулінної (чоловічої) поведінки в повсякденному житті;
- конфлікт проявлення гендерної ролі в різних обставинах;
- побудова гендерної моделі поведінки на основі моделі заперечення протилежної статі;
- розрив нормативних приписів підліткового і наступних етапів гендерної соціалізації;
- відсутність узгодженості між ідеальним уявленням про маскулінну і фемінну поведінку і реальну поведінку підлітків;
- переживання у зв'язку з осмисленням образу свого тіла [31, с 32-33].

Варто зазначити, що до сих пір не існує усталеної думки про те, для кого саме (за біологічною приналежністю) гендерна соціалізація пов'язана з великими труднощами – для дівчат або для хлопців. Однак, більшість психологів, серед яких Л. П. Тарханова, Ю. А. Альошина, А. С. Волович, Д. Н. Ісаєва, В. Є. Коган, І. С. Кон вважають, що все таки хлопчики зіштовхуються з більшими бар'єрами, оскільки знаходяться під величезним тиском середовища. Це пояснюється тим, що вимоги до їх маскулінності більш жорсткі та регламентовані, на хлопців часто покладається багато надій та сподівань збоку батьків і соціуму. Цю точку зору І. С. Кон пояснює «принципом Адама»: *«формування чоловічої статевої ідентичності вимагає якихось додаткових зусиль, і на хлопчиків чиниться сильний тиск в напрямку психологічної і поведінкової дефемінізації»* [30]. Цікаву, і водночас дискусійну, думку у такому контексті висловлює В. Є. Коган, науковець вважає, що менший виховний тиск на дівчат, пов'язаний з тим, що переважно жіночий педагогічний склад створює для дівчат кращі, ніж для хлопчиків, умови виховання [31, с.10].

Отже, гендерне виховання є запитом сучасного суспільства, адже його успішне впровадження у педагогічний процес, сприяє встановленню взаємодії між суб'єктами освіти: між учениками та учителем, між хлопцями та

дівчатами, тобто створює позитивну атмосферу, що є основою для успішної реалізації власних можливостей. Необхідно зауважити, що гендерне виховання не може бути епізодичним моментом на якомусь уроці, це неперервне завдання усіх педагогів та вчителів-предметників, яке має стати обов'язковим елементом освітнього процесу. На нашу думку, художня література має потужний дидактичний матеріал, за допомогою якого можна розглянути та осмислити проблеми гендерної рівності, поняття фемінності та маскулінності, андрогінності, гендерні стереотипи, гендерні ролі тощо.

3.2. Технологія організації та проведення уроків інтегрованого типу за романами «Клавка» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович, за збіркою «Львів. Смаколики. Різдво»

Об'єкт нашого дослідження, а саме романи «Клавка» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович і збірка «Львів. Смаколики. Різдво», є гарним матеріалом, який можна використовувати як засіб гендерного виховання під час проведення позакласних та позаурочних заходів, виховних годин, тренінгів тощо. Тож пропонуємо розробки уроків для старшої школи на такі теми, які можуть стати предметом обговорення під час позакласної діяльності або виховного заходу:

- 1) урок інтегрованого типу «Я захищений від гендерної дискримінації» за оповіданнями А. Хоми «Телефон», С. Горбань «Цивільний шлюб»;
- 2) урок-тренінг «Як боротися з життєвими труднощами» за оповіданнями А. Хоми «Телефон», С. Горбань «Цивільний шлюб», А. Нікуліної «Шістдесятє Різдво»;
- 3) виховний захід до Дня Матері за оповіданнями Н. Лапіної «Різдвяний Ангел», А. Нікуліної «Шістдесятє Різдво», Н. Нікалео «Сонце моє, бабусю!».
- 4) позакласний захід з української літератури «Жіночі образи-психотипи ХХІ століття» на матеріалі романів «Клавка» М. Гримич, «Фелікс Австрія» С. Андрухович і збірки «Львів. Смаколики. Різдво».

Для прикладу пропонуємо розробку уроку для 10-11 класів інтегрованого типу (українська література, правознавство та психологія):

Тема: «Я захищений від гендерної дискримінації» (на основі оповідань А. Хоми «Телефон», С. Горбань «Цивільний шлюб»)

Мета: спираючись на знання учнів розглянути Міжнародні закони та Закони України, які передбачають гендерну рівність; сформувати гендерну культуру, толерантність; удосконалити навички роботи з джерелами інформації (з законами); удосконалити навички роботи з текстом; виховувати свідомого громадянина, який знає свої права, сприяти гендерній соціалізації, виховувати повагу до оточуючих незалежно від статі.

Обладнання: мультимедійна дошка, презентація, Конституція України, збірка «Львів. Смаколики. Різдво», підручник «Гендерна психологія» за ред. І. С. Клеціної (2009).

Тип уроку: урок інтегрованого типу (література, правознавство, психологія).

Методи та прийоми: евристична бесіда, репродуктивна бесіда, інтерв'ю, слово вчителя, робота з підручником, «Мікрофон», використання технічних засобів навчання (презентація), робота в групах, анкетування.

Хід уроку

I. Мотивація навчальної діяльності

II. Повідомлення теми і мети уроку.

III. Мотивація навчальної діяльності.

Вступне слово вчителя: Сьогодні у нас нетрадиційний урок, по-перше, він передбачає поєднання української літератури та правознавства, що вже незвично, по-друге, це урок гендерної освіти. Щоб зрозуміти наскільки ви обізнані в цьому руслі, пропоную розпочати урок з інтерв'ю:

1. Чи поділяються професії за статевою приналежністю?
2. Що таке «фемінізм», «фемінність», «маскуліність», «сексизм», «дискримінація»?

3. На вашу думку, у сучасному суспільстві хто зазнає більше утисків чоловіки чи жінки?

4. Хто у вашій сім'ї головний – мама чи тато?

5. Чи відоме вам поняття «побутового матриархату»?

6. Чи стикались ви коли-небудь з явищами сексизму?

7. На вашу думку, чи існує поняття, яке означає утиск прав чоловіків?

IV. Сприймання та засвоєння нових знань.

Блок правознавства

Робота з документами. Законодавче закріплення гендерної рівності:

- Загальна декларація прав людини — 10 грудня 1948 р.:
«...проголошує цю Загальну декларацію прав людини як завдання, до виконання якого повинні прагнути всі народи і всі держави з тим, щоб кожна людина і кожний орган суспільства, завжди маючи на увазі цю Декларацію, прагнули шляхом освіти сприяти поважанню цих прав і свобод і забезпеченню, шляхом національних і міжнародних прогресивних заходів, загального і ефективного визнання і здійснення їх як серед народів держав-членів Організації, так і серед народів територій, що перебувають під їх юрисдикцією....» [22] і далі у тезовій формі пройтись по 30 статтям конвенції, передати їх основну суть учням, оскільки це старша школа, можна заздалегідь поділити учнів на групи, щоб кожна група підготувала певний пункт з блоку правознавства;

- Конвенція ООН щодо ліквідації всіх форм дискримінації щодо жінок 1979 року оскільки текстовий матеріал конвенції складається з п'яти частин і є дуже розлогим, необхідно наголосити на найважливіших моментах, що саме після цієї конвенції жінкам у багатьох країнах світу надали можливість голосувати;

- Конвенція про ліквідацію насильства щодо жінок;
- Конвенція про громадянські та політичні права;
- Конституція України (ст. 3, 21, 24, 51);
- Декларація про загальні засади державної політики України щодо сім'ї та жінок;

- Конвенція державної сімейної політики в Україні;
- Закон України «Про забезпечення рівних прав і рівних можливостей жінок і чоловіків».

Блок психології

Психофізіологічні відмінності хлопців та дівчат. Цей пункт передбачає роботу у групах з підручником «Гендерної психології» за ред. І. С. Клеціної, параграфу «Особливості психофізіологічних характеристик чоловіків і жінок». Це здійснюється за такою схемою:

Етап 1. Введення. Діагностичне анкетування на тему «Що я думаю (знаю) про психофізіологічні особливості чоловіків і жінок?»

Етап 2. Інформаційний. Обговорення змісту матеріалу після опрацювання параграфу.

Етап 3. Дослідження півкуль асиметрії (визначення ведучої півкулі) у чоловіків і у жінок.

Етап 4. Заключний. Підведення підсумків

Практична робота. Учні мають визначити риси, які притаманні суто жінкам/чоловікам. Мета такої вправи, довести що всі наведені риси можуть бути характерними і для жінок, і для чоловіків однаково. Це, перш за все, залежить від особистості, а не від статевої приналежності.

Риси: емоційність, сміливість, захоплення спортом, витривалість, стресостійкість, логіка, терплячість, нарцисизм, честолюбство, матеріальна залежність, лицемірство, фізична слабкість, харизматичність, непослідовність, логічність, турбота про дітей, високо розвинені кулінарні здібності тощо.

Блок літератури

Слово вчителя. Яку модель стосунків знаходимо у оповіданні А. Хоми «Телефон»? Стосунки типу – жінка матеріально залежна від чоловіка або навпаки, це є норма (обґрунтуйте свою думку)? У сучасному суспільстві вартій уваги лише фемінізм чи чоловіки також зазнають певних гендерних утисків? Знайти цитати у творі на підтвердження (на прикладі ситуації Тараса, який став безхатченком у результаті підступності колишньої дружини).

Робота з текстом.

Бесіда. Обговорення оповідання С. Горбань «Цивільний шлюб».

1. Цивільний шлюб шлях для утворення щасливої сім'ї?
2. Цивільний шлюб прерогатива чи біч сучасності?
3. Чому родичі Мири стверджували, що цивільний шлюб – неповага до жінки? (робота з текстом)
4. Чи варто було Мири звалювати на себе всі хатні обов'язки?
5. Що варто було б зробити, щоб уникнути розставання?
6. Чи можете ви навести приклади дискримінації жінок із власного досвіду?

Слово вчителя. Чи згодні ви з твердженням, що в Україні переважає побутовий матріархат – це коли жінка головна вдома, Берегиня сімейного вогнища, а в решті справ – головний чоловік.

VI. Етап рефлексії

«Відкритий мікрофон»

1. Що ви дізналися про гендерну рівність?
2. Чи варто поширювати в суспільстві гендерне виховання?
3. Які б ви запропонували заходи для поширення знань про гендерну рівність?

VII. Підбиття підсумків уроку.

VIII. Домашнє завдання.

Підготувати усний журнал у вигляді блогу про гендерну рівність.

Таким чином, твори сучасної української літератури можна та варто розглядати не лише у царині літературної освіти, а й крізь призму гендерології, що забезпечує успішне впровадження гендерного виховання у навчальний процес сучасної нової школи.

Висновки до третього розділу

З метою виховання всебічно розвиненої особистості та для побудови гармонійних взаємин у межах закладу освіти, модель якого є, власне, моделлю суспільства враховується все більше чинників, зокрема гендерних.

Впровадження категорії «гендер» в педагогічний дискурс має принципове значення, оскільки ігнорування статевої приналежності дитини в навчально-виховному процесі призводить до нівелювання чоловічої та жіночої унікальності, неадекватної самооцінки, відсутності культури у взаємостосунках статей, низького рівня домагань тощо.

Гендерний підхід в освіті – це індивідуально-орієнтований підхід до формування і виявлення дитиною своєї ідентичності. Провідна роль у гендерному вихованні належить найбільш близькому оточенню дитини – сім'ї, яка спирається на значну допомогу та підтримку середніх закладів освіти.

Оскільки побудова власного образу та найбільш активне гендерне пізнання дитини припадає на період навчання в школі, на нашу думку, художня література має потужний дидактичний матеріал, за допомогою якого можна розглянути та осмислити проблеми гендерної рівності, поняття фемінності та маскулінності, поняття андрогінності, гендерні стереотипи, гендерні ролі тощо.

Отже, гендерне виховання є запитом сучасного суспільства, адже його успішне впровадження у педагогічний процес, сприяє встановленню взаємодії між суб'єктами освіти: між учениками та учителем, між хлопцями та дівчатами, тобто створює позитивну атмосферу, що є основою для успішної реалізації власних можливостей. Необхідно зауважити, що гендерне виховання не може бути епізодичним моментом на якомусь уроці, це неперервне завдання усіх педагогів та вчителів-предметників, яке має стати обов'язковим елементом освітнього процесу.

ВИСНОВКИ

Активізація феміністичного руху на межі XIX та XX століть стала рушійною силою для формування окремих ідеологій, політичних і соціальних рухів, направлених на досягнення рівності у громадсько-правових, економічних, особистих і соціальних прав жінок, а також подолання виявів сексизму. Оскільки подібне явище реформувало усі сфери людського життя, а художня література є основним засобом відображення реальної дійсності, то зрозуміло, що фемінізм не пройшов повз літературного процесу. Теорії фемінізму, сформовані переважно в царині філософії та соціології, вплинули не лише на виникнення якісно нової тематики та проблематики у літературі, а й стали фундаментом для окремих літературних категорій, понять і концепцій, одна з яких – це жіноче письмо.

Концепція жіночого письма була сформована під впливом двох феміністичних шкіл – американської та французької. Порівняно з французькою та американською феміністичними школами, поняття жіночого письма в українській критичній думці з'являється значно пізніше. Аналітичний огляд теоретичних надбань з соціології, психології та літературознавства дав можливість з'ясувати специфіку української феміністичної прози, котра мала складний шлях зародження, становлення та розвитку. Унікальність української феміністичної прози полягала у тому, що їй доводилося вибудовувати зовсім нову стратегію зображення жінки, котра принципово відрізнялася від того, як конструювали ці образи письменники за часів патріархальної системи, переважно чоловічої статі. Адже чоловіки не враховували безлічі внутрішніх мотивів і факторів, створюючи жіночі персонажі, вони виступали у ролі спостерігачів, а це означає, що жінка зображувалася дуже поверхово. Ось тому українські письменниці власними зусиллями реформували образ жінки, просунувши його з маргінального середовища до центру суспільно-культурних подій. Відзначимо те, що під час аналізу жіночої прози, категорично не варто вдаватися до ототожнення

жіночого і чоловічого, і тим паче потрактувати жіноцтво як щось відхилене від довершеного чоловіцтва, або ж навпаки.

Помічено, що специфічною ознакою сучасної української жіночої прози є жінка-героїня, правдошукачка з викривлено гострим почуттям несправедливості, яка поруч з екзистенційними проблемами вирішує питання гендерного забарвлення, зокрема самоідентичності та самовизначеності, самодостатності.

Отже, жіноче письмо можна розглядати в двох площинах: 1) як феміністичну теорію; 2) як літературну практику, однак між ними існує неперервний зв'язок – ці обидва поняття виникли як знак протесту і непокірності до «чоловічої» традиції.

Необхідно наголосити, що існує суттєва різниця між поняттями жіноча (феміністична) проза та дамська проза (рожева белетристика) : феміністична проза належить до елітарного пласту художньої літератури, оскільки зорієнтована на високоерудованого читача, який має літературну пам'ять, здатний без додаткових пояснень чи посилань на першоджерела декодувати інтертекст, в той час як дамська проза – це вид масової літератури, сутністю якої, у всіх її жанрових модифікаціях, є зосередження на гостросюжетній любовній історії з щасливим кінцем.

Жіночі образи ХХІ століття, наявні в сучасній українській літературі, модифікуються, це зумовлено певними історичними подіями та змінами в соціальному устрої. Серед нових жіночих психотипів виділяємо: а) жінку-жертву, б) жінку-берегиню роду, в) жінку-борчиню, г) self-made стерву, г) жінку-війну, д) теплу жінку до кави та е) феміністку в історичному антуражі.

Еволюцію сучасного образу української жінки, який маємо і в суспільстві, і, відповідно, в літературі можна якнайкраще прослідкувати через еталонні тексти образу феміністки в історичному антуражі, а саме – у романах «Фелікс Австрія» (2014) Софії Андрухович і «Клавка» Марини Гримич (2019), де автори подали свій матеріал в історичній ретроспекції, за допомогою такого

літературного прийому, можна зануритись у відповідну атмосферу та наочно прослідкувати – як головні героїні намагаються в той чи той спосіб звільнитися від патріархальних утисків.

У романі «Фелікс Австрія», як у зразковому творі постмодерну, сюжетній лінії не характерна динамічність, ядро фабули становлять невротичні стосунки Аделі та Стефи, оповідь відзначається психологізмом, подекуди з виявами психопатології, внутрішніми переживаннями, самобичуванням та роздумами головної героїні-наратора.

Головна героїня однойменного роману Марини Гримич «Клавка» розкриває психотип self-made жінки у межах Радянської епохи, яка завдяки внутрішньому стрижню та незламному характеру здатна досягти будь-якої мети. Якщо у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія» є тільки один яскравий жіночий образ, який можна розглядати у феміністичному дискурсі – Стефанії Чорненко, то у творі Марини Гримич «Клавка» окрім головної героїні, не менший інтерес представляють другорядні персонажі, а саме Єлизавета Петрівна та Неля Мусіївна, що засвідчує профеміністичну ідеологію твору.

За допомогою головної героїні Клавки та другорядних жіночих персонажів, письменниця не лише демонструє образ сильної жінки, яка досягла всього сама, а й показує внутрішню жіночу силу, завдяки якій вони здатні йти проти життєвих обставин, і це все на тлі тоталітарного устрою, який відзначався заангажованістю і лімітуванням не тільки прав жінок, а й обмеженням людських прав і свобод взагалі.

Оповідання збірки «Львів. Смаколики. Різдво» ілюструють сучасні жіночі образи зображені у своїй невимушеній повсякденності, вони вже особливо не вирізняються на тлі інших, оскільки фемінізм, як явище та ідеологія, у другій декаді ХХІ століття, поступово відходить на другий план. Досліджено особливості моделювання образів у збірці, завдяки чому виявлено виняткові психотипи в таких творах: у оповіданні Дари Корній «Моє сонцесяйне Різдво», Любов Долик «А той перший празник», Анастасії

Нікуліної «Шістдесяте Різдво», Ніки Нікалео «Сонце моє, бабусю!» – це жінка-берегиня роду, Анни Хоми «Телефон» – self-made стерва, Наталі Лапіної «Різдвяний Ангел», Алли Рогашко «Їхній світ удвох», Тетяни Белімової «Зайва хвилина» – тепла жінка до кави, Світлани Горбань «Цивільний шлюб» – жінка-жертва.

Поступово актуалізується гендерний підхід в освіті, що є важливим чинником у формуванні всебічно розвиненої особистості, метою якого є виявлення дитиною своєї ідентичності. Провідна роль у гендерному вихованні належить найбільш близькому оточенню дитини – сім'ї, яка спирається на значну допомогу та підтримку середніх закладів освіти.

Художню літературу, та твори які стали об'єктами нашого дослідження зокрема, варто використовувати як дидактичний засіб, на матеріалі якого можна реалізувати різноманітні виховні цілі у осмисленні гендерних питань, а саме: розглянути та осмислити проблеми гендерної рівності, гендерної ідентичності, поняття фемінності та маскулінності, поняття андрогінності, гендерні стереотипи, гендерні ролі тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку : [статті та есеї]. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Андрухович С. Фелікс Австрія [Текст] : роман. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 288 с.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2002. 320 с.
4. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах. / М. М. Бахтин. Москва : Русские словари, 1997. Т 5. 731 с.
5. Башкирова О. М. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : дис. на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література / Київський ун.-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2019. 464 с.
6. Бендас Т. В. Гендерная психология. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 406 с.
7. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. Львів : Літопис, 2002. С. 3–91.
8. Бовуар С. Друга стаття. Київ: Основи, 1994. 368 с.
9. Бутурлим Т. І. Формування гендерної культури старшокласників у процесі вивчення української літератури. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя*. Серія : Психолого-педагогічні науки. Ніжин, 2013. № 5. С. 117–122.
10. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний. *Новое литературное обозрение*. Москва, 1997. № 22. С. 303–331.
11. Валикова Д. Массовая литература [Текст] : в рамках и за рамками жанров. *Литература*. 2001. № 13. С. 14–15.
12. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора. *Парадигма: збірник наукових праць*.

Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. Вип. 6. С. 234–266. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2011_6_21.

13. Градусова Л. В. Гендерная педагогика: уч. посіб. Москва : Флинта : Наука, 2011. 176 с.

14. Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії : «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія : Філологія. Ужгород, 2016. Вип. 6 (36). С. 97–101.

15. Гримич М. Клавка [Текст]. Київ : Нора-друк, 2019. 336 с.

16. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

17. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 258 с.

18. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2014. С. 25–45. URL : <http://uamoderna.com/md/hundorova-postcolonial-novel-generational-trauma>

19. Габор В. Незнайома. Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої половини ХХ–поч. ХХІ століття. Львів : Піраміда, 2005. 600 с.

20. Жаркова Р. Є. Жіноче письмо: інтелектуально-чуттєвий бунт проти уніфікації літературної творчості (теоретичний аспект). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Літературознавство. Тернопіль, 2014. Вип. 39. С. 297–301.

21. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 1999. 340 с.

22. Загальна декларація прав людини від 10 грудня 1948 р. прийнята Генеральною Асамблеєю ООН. URL : <http://kr-admin.gov.ua/mol/molod/2.pdf>

23. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 498 с. URL : <https://coollib.com/b/241951>

24. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму. *«Слово і Час»*. 1996. №8–9. С. 59–66.
25. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків Львів: Літопис, 1999. 336 с.
26. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : (нариси з новітнього українського письменства) : статті. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2007. 568 с.
27. Інтерв'ю з Юлією Кристевой. URL : <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.html>
28. Кісь О. Кого оберігає Берегиня, або матриархат як чоловічий винахід. *Дзеркало тижня*. 2005. №15. URL : https://dt.ua/SOCIETY/kogo_oberigae_bereginya,_abo_matriarhat_yak_cholovichiy_vinahid.html
29. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2-ох томах / авт. й уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академвидав, 2007. Т. 2. 624 с.
30. Кон И. С. Психология ранней юности. Москва : Просвещение, 1989. 256 с.
31. Коновальчик Е. А. Воспитание гендерной культуры учащихся: пособие для педагогов общеобразоват. учреждений. Минск : Нац. ин-т образования, 2008. 96 с.
32. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник Черкаського університету*. Серія : Філологічні науки. Черкаси, 2013. №5. С. 35–41.
33. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
34. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.0 / Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпро, 2008. 19 с.
35. Львів. Смаколики. Різдво : збірка / укл. і передм. Н. Нікалео. Харків. Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2017. 256 с.

36. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт–Петербург : Алатайя, 2000. 347 с.
37. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
38. Павличко С. Фемінізм. Київ: Основи, 2002. 322 с.
39. Рижкова Г. П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст. : жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.0 / Держ. ун-т ім. В.Винниченка. Кіровоград, 2008. 20 с.
40. Романенко О. В. Семіосфера української масової літератури : Текст. Читач. Епоха. Київ : Якубець А. В., 2014. 362 с.
41. Святненко І. Гендерна культура фемінізму в соціологічному дискурсі. *Вісник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2016. Вип. 130. С. 104–115.
42. Сиксу Э. Хохот Медузы. *Гендерные исследования : Харьковский центр гендерных исследований*. 1999. №3. С. 72-88.
43. Стасіневич Є. І один у полі воїн. Київ : ЛітАкцент, 2014. URL : <http://litakcent.com/2014/09/19/i-odyn-u-poli-vojin/>
44. Трофименко Т. #окололітературне: усе, що ви хотіли знати про сучасну українську літературу. Харків : Віват, 2019. 288 с.
45. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто пише «іншу прозу». *Слово і час*. 2005. №3 URL : http://calvaria.org.ua/press.php?press_id=417
46. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах *Сучасність*. Київ, 2005. № 7–8.
47. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/ гендер/ жанр: монографія. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2011. 432 с.
48. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів *Слово і час*. 2010. № 8. С. 81–93.

49. Філоненко С. Не творчість, а індустрія. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2010. № 1. С. 11–15.
50. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття: монографія. Київ, Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект Поліграф», 2006. 156 с.
51. Фока М. В. Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту. *Вісник Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка* : зб. наук. праць. Серія : Гуманітарні науки. Кіровоград, 2017. Вип. № 2 (49). С. 10–13.
52. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. Київ: Альма-матер, 2008. 248 с.
53. Шовалтер Е. Феміністична критика у пуці / *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів : Літопис, 1998. С. 510–527.
54. Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. Москва : Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.
55. Gucci Research. The Future is Fluid. Telling the story of a generation who demand to live in a world that is free, presenting 'The Future is Fluid', 2019. URL : <https://www.gucci.com/us/en/st/stories/gucci-equilibrium/article/chime-for-change-the-future-is-fluid-film>
56. Hawkesworth M.E. Globalization and Feminist Activism. Rowman & Littlefield, 2006. P. 25–27.
57. Macdonald Dwight. Masscult and Midcult. *Popular Culture: Theory and Methodology. A Basic Introduction* [ed. by Harold E. Hinds, Jr.; Marilyn F. Motz and Angela M. S. Nelson]. Madison : Popular Press University of Wisconsin Press, 2006. P. 9–14.
58. Mavra Mcgiveny. Harlequin Romance and Harlequin presents edition Guidelines. Ontario, 1984. 674 p.
59. Radway Janice. Reading the Romance. North Carolina : The University of North Carolina Press, 1991. 249 p.

60. Sandra M. Gilbert. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* / ed. by Susan Guber. Bloomington : Indiana University Press, 1981. 368 p.

61. *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory* / ed. by Elaine Showalter. New York : Pantheon, 1985. 403 p.