

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ
АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТИЧНІЙ АНТИУТОПІЇ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Чайка Ірина Юріївна

Керівник: к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.

Рецензент: д.ф.н., доц. Ніколова О. О.

Запоріжжя – 2020

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша - англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

_____ **С. М. Єнікєєва**

« _____ » _____ 2020 року

**З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

ЧАЙЦІ ІРИНИ ЮРІЇВНИ

(прізвище, ім'я, по-батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Концепція людини і світу у сучасній англомовній феміністичній антиутопії»

Керівник кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Кравченко Яна Павлівна, к. філол. н., доцент

(прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 596-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 10 січня 2020 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні засади проблеми концепції людини і світу; система образів людини і світу як основа формування концепцій людини і світу в художньому творі; феномен феміністичної художньої літератури; місце антиутопії в англомовній феміністичній літературі; роман М. Етвуд «Оповідь Служниці»; роман С. Елджин «Рідна мова»

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)

1)проаналізувати систему художніх образів літературного твору як підставу формування концепції людини і світу; 2)дослідити формування концепції людини у сучасній феміністській прозі; проаналізувати концепцію світу у творах письменниць-феміністок; 3) охарактеризувати концепцію людини у сучасних феміністичних антиутопіях, розглянувши репродукування феміністичного прозового тренду і унікальні риси; дослідити особливості концепції світу у сучасних феміністичних антиутопіях.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

| Розділ | Прізвище, ініціали та посада Консультанта | Підпис, дата | |
|----------|--|-------------------|---------------------|
| | | завдання видав | завдання прийняв |
| Вступ | Кравченко Я. П., к.філол.н., доц. | 06.05.2019 | 06.05.2019 |
| Розділ 1 | Кравченко Я. П., к.філол.н., доц. | 14.06.2019 | 14.06.2019 |
| Розділ 2 | Кравченко Я. П., к.філол.н., доц. | 05.09.2019 | 05.09.2019 |
| Розділ 3 | Кравченко Я. П., к.філол.н., доц. | 15.10.2019 | 15.10.2019 |
| Висновки | Кравченко Я. П., к.філол.н., доц. | 06.11.2019 | 06.11.2019 |

6. Дата видачі завдання 27.04.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

| № з/п | Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра | Строк виконання етапів роботи | Примітка |
|-------|--|-------------------------------|----------|
| 1. | Пошук наукових джерел з теми роботи, їх аналіз | травень 2019 | виконано |
| 2. | Добір фактичного матеріалу | травень 2019 | виконано |
| 3. | Написання вступу | червень 2019 | виконано |
| 4. | Написання теоретичного розділу | липень 2019 | виконано |
| 5. | Написання історико-літературного розділу | серпень 2019 | виконано |
| 6. | Написання практичного розділу | вересень 2019 | виконано |
| 7. | Формулювання висновків | листопад 2019 | виконано |
| 8. | Проходження нормоконтролю | грудень 2019 | виконано |
| 9. | Одержання відгуку та рецензії | січень 2020 | виконано |
| 10. | Захист | січень 2020 | виконано |

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату).

Студент

_____ І. Ю. Чайка

(підпис)

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту)

_____ Я. П. Кравченко

(підпис)

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ М. В. Залужна

(підпис)

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра – 107 стор., 92 джерела.

Об'єкт дослідження: феномен сучасної англомовної феміністичної антиутопії в системі феміністичної художньої літератури.

Теоретико-методологічні засади: літературознавчий аналіз феміністської англомовної фантастичної літератури здійснюється в роботах Дж. Расс, У. Ле Гуїн, П. Сарджент. Феміністські антиутопії є предметом дослідження в роботах Ш. Грейс, М. Дворак, К. Стімпсон, С. Елджин. На пострадянському просторі антиутопію М. Етвуд досліджує Є. Жаркова. На вітчизняних теренах антиутопію М. Етвуд «Оповідь Служниці» досліджує Ю. Жаданов, цей твір як жанровий експеримент розглядає в своїй роботі М. Воронцова.

Отримані результати: концепція людини у феміністичних антиутопіях фактично є концепцією особистості жінки, що вибудовується у двох вимірах: актуальний стан і ідеал. Проте, якщо в проаналізованому романі С. Х. Елджин «Рідна мова» репродукується характерний для феміністської прози смисл: «досягнення особистісного ідеалу – умова виживання жінки у фізичному і у духовному вимірі», то у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» спостерігаємо реверсивний смисл: втрачений ідеал жіночої свободи позбавляє жінок не лише громадянських прав (на кшталт, громадянської смерті), але й ставить під загрозу їхнє фізичне існування, і тому ідеалом виявляється виживання. Концепція світу у англомовній феміністичній антиутопії вибудовується авторами у тісному зв'язку із концепцією людини. Ідея трансформації та емансипації, що є концептоутворюючою для концепції людини, знаходить своє відображення у концепції світу: зміни індивідуального буття призводять до перетворення соціального буття.

Ключові слова: *концепція людини і світу, феміністська художня література, феміністична антиутопія, відчуження.*

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ..... | 8 |
| 1.1 Система художніх образів літературного твору як підстава формування концепції людини і світу..... | 8 |
| 1.2 Жанрова специфіка феміністської художньої літератури..... | 20 |
| РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПЦІЙ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ..... | 35 |
| 2.1 Формування концепції людини у сучасній англomовній феміністській прозі: специфіка творення жіночих та чоловічих образів..... | 35 |
| 2.2 Концепція світу у творах письменниць-феміністок..... | 51 |
| РОЗДІЛ 3 ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТИЧНІЙ АНТИУТОПІЇ..... | 63 |
| 3.1 Концепція людини у сучасних англomовних феміністичних антиутопіях: репродукування феміністичного прозового тренду і унікальні риси..... | 63 |
| 3.2 Особливості концепції світу у сучасних англomовних феміністичних антиутопіях..... | 78 |
| ВИСНОВКИ..... | 93 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 100 |

ВСТУП

Буття сучасного світу характеризується зростанням комплексу протиріч у всіх сферах суспільного життя. Найбільш значущим протиріччям є і залишається конфлікт між піднесеністю людського духу, наявністю розвиненої системи гуманістичних цінностей і практикою людських взаємин, що часто ґрунтуються на принципах експлуатації, дискримінації певних груп, ігнорування їхніх потреб, обмеження можливостей їхнього розвитку.

Література як засіб художнього відображення реальності (а іноді і інструмент проектування дійсності), звичайно, не може залишатися осторонь. Саме літературні твори стають засобом артикуляції проблем соціуму. В цьому контексті важливе значення має феномен феміністської художньої літератури, яка покликана артикулювати потреби жінок як потенційно й реально вразливої частини суспільства. Вивчення феміністської художньої літератури є предметом феміністського літературознавства. Серед провідних дослідників цього напрямку Е. Шоултер, С. Гілберт, С. Губар, К. Каплан, А. Колодни, К. Міллет. Наприкінці 1960-х років жіночий рух стимулює розвиток феміністської критики чоловічої культури, і жіночої естетики як особливої якості унікальної жіночої культури (Дж. П. Стенлі и С. Дж. Вольф). Наступний етап у розвитку феміністського літературознавства (з середини 1970-х рр.) Е. Шоултер визначає як гінокритику, включивши до неї роботи авторів, які намагалися створити особливу жіночу методологію аналізу жіночої літератури і, замість використання створених чоловіками моделей і методів, вибудувати власні моделі аналізу, ґрунтовані на вивченні жіночого досвіду (Дж. Лідофф, Дж. Кіган Гардінер). Наприкінці 1970-х рр. важливою складовою феміністських літературних досліджень стала постструктуралістська феміністська критика (ґінесіс) (Е. Сіксу, Л. Іригаре, Ю. Крістева). У другій половині 80-х рр. починається розвиток гендерної

теорії, що стає методологічним підґрунтям також і в літературознавчих дослідженнях.

Сучасна феміністська художня література характеризується жанровою багатоманітністю. Крім прозових творів, написаних в реалістичній традиції, автори звертаються до жанру фантастики, видовим різновидом якої є антиутопія. Літературознавчий аналіз феміністської англomовної фантастичної літератури здійснюється в роботах Дж. Расс, У. Ле Гуїн, П. Сарджент, а також в колективній монографії «Загублена в космосі: дослідження феміністської наукової фантастики» за редакцією М. Барр. Феміністські антиутопії є предметом дослідження в роботах Ш. Грейс, М. Дворак, які звертаються до вказаної проблематики в рамках дослідження творчості М. Етвуд; К. Стімпсон, яка аналізує особливості жіночих образів в прозі М. Етвуд, С. Х. Елджин, яка, будучи автором феміністської антиутопії «Рідна мова», як вчений-філолог рефлексує цей літературний феномен.

На пострадянському просторі проблеми жіночого начала в антиутопії М. Етвуд досліджує Є. Жаркова. На вітчизняних теренах гендерні аспекти антиутопії М. Етвуд «Оповідь Служниці» досліджує Ю. Жаданов, цей твір як жанровий експеримент розглядає в своїй роботі М. Воронцова.

Специфіка сучасних феміністських антиутопій визначаються авторським завданням: шляхом загострення, гіперболізації соціальних проблем, пов'язаних перш за все із статусом жінки, гендерною нерівністю, здійсненням гендерно зумовленого насилля (в тому числі, репродуктивного), неправомірного використання владного ресурсу (переважно чоловіками), створити альтернативну реальність, в якій демонструються можливі (іноді гіпертрофовані) наслідки таких проблем в разі відсутності їх адекватного розв'язання. Метою автора стає привернення уваги до небезпеки існування такого роду соціальних відносин, хай і проявлених в меншій мірі, в об'єктивній соціальній дійсності. Подекуди саме ця проблематика стає предметом літературознавчих досліджень, що зосереджуються на пошуку

аналогій із реальністю, широкого спектру алюзій, по суті аналізуючи антиутопічні твори в ідеологічному контексті.

Саме тому **актуальність** нашого дослідження полягає у необхідності поглиблення вивчення феномену сучасної англomовної феміністичної антиутопії в контексті породжуваних нею художніх образів людини і світу, що є підставою для формування оригінальних концепцій людини і світу.

Мета дослідження полягає у дослідженні концепцій людини і світу в сучасній англomовній феміністичній антиутопії на підставі аналізу системи художніх образів літературного твору.

Гіпотеза дослідження полягає у тому, що, оскільки у сучасній англomовній феміністичній антиутопії обґрунтовується перш за все ідея виживання і розвитку жінки, то концепція людини в творах цього жанру має розглядатися як концепція жіночої особистості. Причому концептуалізація відбувається на двох рівнях – автори презентують як концепцію жінки у реалістичному вимірі, так і концепцію жіночої особистості як ідеалу.

Відповідно до мети поставлені такі дослідницькі **завдання**:

1. проаналізувати систему художніх образів літературного твору як підставу формування концепції людини і світу; визначити жанрову специфіку феміністської художньої літератури;
2. дослідити формування концепції людини у сучасній англomовній феміністській прозі; проаналізувати концепцію світу у творах письменниць-феміністок;
3. охарактеризувати концепцію людини у сучасних англomовних феміністичних антиутопіях, розглянувши репродукування феміністичного прозового тренду і унікальні риси; дослідити особливості концепції світу у сучасних англomовних феміністичних антиутопіях.

Об'єктом дослідження є феномен сучасної англomовної феміністичної антиутопії в системі феміністичної художньої літератури.

Предметом аналізу є концепції людини і світу в сучасній англomовній феміністичній антиутопії.

Матеріалом дослідження стали теоретичні наукові виклади, праці та дослідження з проблем феміністської художньої літератури, жіночої прози, жіночого письма, літературознавчі дослідження феноменів художніх образів літературного світу, романи М. Етвуд «Оповідь Служниці» та С. Елджин «Рідна мова».

У ході роботи над дослідженням застосовувалися **методи** комплексного філологічного аналізу та індукції, порівняльно-історичний, герменевтичний, біографічний, тощо.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі обґрунтування особливості концепції жінки у феміністичній антиутопії, що постає як єдність концепцій реальної жінки і жіночої особистості як ідеалу. Концепція світу у феміністичній антиутопії, також може бути описана як двовимірною: мова йде про світ, який відчужує героїню (чи героя), аж до переривання фізичного існування; та світ, який героїня (чи герой) змінює разом із собою, привласнюючи його собі, перестаючи разом з тим бути залежним від застарілих соціальних, правових, моральних норм, що роблять людину власністю світу, перш за все світу соціального.

Теоретичне значення дослідження полягає у систематизації підходів до питання аналізу концепцій людини і світу в сучасній літературі, спробі з'ясування специфіки концептуалізації людини і світу в феміністській прозі, зокрема, в сучасній англійській антиутопії.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів під час викладання курсів історії зарубіжної літератури, вступу до літературознавства, тощо.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел з 92 найменувань.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, включно з обґрунтуванням актуальності, метою та завданнями дослідження.

У першому розділі окреслюється проблема визначення понять «концепція людини», «концепція світу», обґрунтовується формування

їхнього змісту на підставі аналізу системи художніх образів літературного твору; розглядаються історичні етапи розвитку феміністської літератури, її жанрова специфіка, зокрема, особливості феміністської фантастики і антиутопії.

У другому розділі аналізується специфіка творення жіночих і чоловічих образів в феміністській художній літературі, як підстава для формування концепції людини; здійснюється аналіз різножанрових феміністських прозових творів з метою формулювання концепції світу в цьому літературному напрямку.

У третьому розділі висвітлюється специфіка концепції людини в феміністичній англійській антиутопії в контексті репродукування феміністичного прозового тренду і виокремлення унікальних рис; з'ясовуються особливості концепції світу у феміністичних антиутопіях.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 107, кількість використаних джерел 92.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

1.1 Система художніх образів літературного твору як підстава формування концепції людини і світу

Проведення будь-якого дослідження передбачає перш за все побудову його чіткої, позбавленої суперечностей методологічної підстави, що визначатиме рух дослідницької думки до реалізації мети через виконання сформульованих завдань задля підтвердження чи спростування наукових гіпотез. У цьому контексті в повній мірі знаходить своє відображення етимологічне визначення методології, як науки про шлях в певному визначеному напрямку.

Літературознавчі дослідження не є виключенням. Отже, прагнучи досягти мети цієї магістерської роботи, необхідно створити мисленнєву модель, що відображатиме систему понять дослідження, об'єднаних структурними зв'язками, що визначатимуть їхню ієрархію, родо-видові та логічні зв'язки.

Базовими категоріями для проведення нашого дослідження є категорії «концепції людини» і «концепції світу». Незважаючи на достатню кількість літературознавчих студій, в яких концепція людини і концепція світу є предметом дослідження в контексті різних історичних етапів розвитку літератури (наприклад, концепції людини і світу в романтизмі), творчого доробку окремих письменників, окремих творів художньої літератури, змістовне наповнення згаданих категорій є скоріш конвеційним.

Проблема концепцій людини й світу як категорій літературознавства розглядалася в роботах С. Шаталова, М. Ткачука, Л. Кіракосяна,

Ф. Федорова, А. Бочарова, Д. Марков, Ю. Андреева, І. Науменка, В. Щербини, М. Жулинського, К. Фролової, В. Марка та ін.

Л. Кіракосян пише: «Концепцію людини і світу письменник втілює в глибоких, життєвих характерах, у сконцентрованому зображеному побуті...» [Кіракосян 1982, с. 104].

На думку Ф. Федорова, «концепція людини декларується художником не через той чи інший персонаж, а через систему персонажів; кожен персонаж має суворо визначену функцію в побудові художньої концепції людини, що і робить його компонентом системи, а всі персонажі, функціонально один з одним пов'язані, утворюють систему. Через численні персонажі митець не тільки демонструє багатоманітність етичних та інших якостей чи різноманітність людських характерів, не тільки через їхнє зіткнення виявляє їхню сутність; за допомогою численних персонажів митець будує модель людини свого часу; завдяки взаємодії персонажів, їх зіставленню і протиставленню й виявляється рівень осмислення, самооцінки людства» [Федоров 1981, с. 17].

В. Щербина зазначає, що концепція людини становить основу, рушійне начало мистецтва, внутрішню сутність художнього образу. Навколо цієї основної проблеми концентруються всі інші компоненти мистецтва [Щербина 1964, с. 79].

Ю. Андреев визначає концепцію людини як уявлення письменника про те, якою повинна бути людина, для чого людина живе, в чому щастя людини [Андреев 1967, с. 24].

К. Фролова доходить висновку, що концепція людини у будь-якого митця – це його головна мистецька позиція. Саме заради утвердження певного ідеалу людини з певним поглядом на світ, на думку дослідника, здійснюється художня творчість як постійний пошук необхідних людству моральних істин, різних у кожен історичну добу, в кожному суспільстві, у кожного митця [Фролова 2004, с. 68-72].

О. Романенко зазначає, що концепція людини трактується як всеохоплююче літературознавче поняття, що дозволяє на основі дослідження внутрішньої структури тексту виділити багатство та неоднозначність етичних установок змальованого у творі індивідуума, проаналізувати закономірності художнього мислення автора, мовно-комунікативні форми вираження культурно-художнього типу характеру героя в літературі [Романенко 2002, с. 1-23].

В. Марко стверджує: «Художня концепція людини – важлива естетична й методологічна категорія, котра включає як принципи й способи відображення персонажів, так і систему соціально-художніх поглядів митця (чи групи митців) на людину, оцінку її діяльності з позицій певного ідеалу, чим переважно зумовлюється вибір героя й обставин, у яких він діє» [Марко 1987, с. 12].

Таким чином, концепція світу може бути витлумачена через категорію художнього образу світу, в якому втілюється авторське бачення дійсності. Концепція людини, на думку, більшості літературознавців, пов'язана з категоріями художнього образу людини, характеру, персонажу. Концепція людини виступає як узагальнене авторське бачення феномену людини, що реалізується як через створення окремих яскравих образів, так і через рефлексію всієї системи персонажів певного твору, літературного доробку окремого автора, літературних творів, що об'єднані за принципом створення їх в одну історичну епоху чи належності їх авторів до спільного літературного напрямку. Сучасне літературознавство демонструє розходження в інтерпретації аксіологічного виміру «концепції особистості»: в рівній мірі представлені позиції щодо того, що концепція людини відображає авторське уявлення про ідеальне, і про те, що концепція людини містить авторську рефлексію феномену людини.

У цьому контексті важливо з'ясувати особливості таких літературних феноменів як образ людини і образ світу та визначити їхнє місце в системі художніх образів літературного твору.

Суб'єктом процесу літературної творчості є людина. Саме тому створення художнього образу необхідно розглядати в більш широкому контексті пізнавального процесу.

Процес пізнання передбачає інтеріоризацію, свідоме освоєння оточуючого світу шляхом відображення фактів реальності і перетворення їх у усвідомлені суб'єктом пізнання феномени. Таким чином, частина об'єктивної реальності перетворюється на факт свідомості, тобто набуває форму ідеального.

Поза образами немає ні відображення дійсності, ні уяви, ні пізнання, ні творчості. У гносеологічному полі образ – це основний і найбільший за обсягом феномен. Образ може існувати у чуттєвій (відчуття, сприйняття, уявлення) або раціональній формі (поняття, судження, умовиводи, ідеї, теорії). За своєю природою образ є ідеалізованою конструкцією, яка не співвідноситься безпосередньо з реально існуючими предметами.

У широкому, культурфілософському розумінні поняття «образ» виникає в античності і пов'язане з платонівським концептом «ейдос», тобто «ідея». У діалозі Платона «Парменід» обґрунтовується думка, що світ речей є похідним від світу ідей. Ідеї є довершеними зразками, що мають справжнє існування, всі ж речі лише похідні від них, а причетність речей ідеям полягає лише в уподібненні їм, сам же процес пізнання, вільний від чуттєвого сприйняття, орієнтований на ідеї і їхній зміст, що стає можливим тільки завдяки мисленню. Така умосяжна реальність і є «ейдос» або «ідея» [Платон].

Категорія художнього образу має видовий статус по відношенню до родової гносеологічної категорії «образ», розглядаючись як категорія естетики. В рамках естетичної теорії категорія «художній образ» характеризує результат осмислення автором (митцем) будь-якого явища, процесу властивими тому чи іншому виду мистецтва способами, причому в рамках кожного окремого твору мистецтва утворюється система образів (літературний твір-образ може включати в себе систему образів персонажів;

скульптурна композиція, виступаючи як цілісність, може складатися з галереї пластичних образів).

Ієрархію художніх образів у літературному творі (і в більш широкому контексті в витворі мистецтва) можна розглянути крізь призму гегелівської естетичної теорії. Згідно з концепцією Г. Гегеля, «змістом мистецтва є ідеал, а його формою – чуттєве образне втілення» [Гегель 1968, с. 162-164]. За визначенням художній образ є прояв свободи творчості. Як і поняття, художній образ виконує пізнавальну функцію, являючи собою єдність індивідуальних і загальних якостей предмета, однак знання, що міститься в ньому, багато в чому є суб'єктивним, забарвленим авторською позицією, його баченням зображуваного явища; воно приймає форми, що чуттєво сприймаються, експресивно впливає на почуття і розум читачів, слухачів, глядачів.

І тим не менше понятійне і образне мислення слід не протиставляти, але зіставляти, бо вони, будучи різними способами освоєння дійсності, доповнюють один одне. Ще В. Белінський бачив відмінність науки від мистецтва в тому, що вчений «доводить», а поет «показує», «і обидва переконують: тільки один логічними доводами, інший - картинами» [Белинский 1956, с. 311].

Пізнавальна діяльність в науковій сфері передбачає інтелектуальну готовність, наявність системи знань, здатності до їхнього використання; для осягнення мистецтва потрібне розвинене естетичне чуття, що ґрунтується не лише на знаннях, але й на життєвому досвіді. І все ж розуміння мистецьких творів є доступним для більшої частини суспільства, оскільки сприйняття мистецтва передбачає активність всіх рівнів свідомості, а не виключно розуму, набуваючи властивості процесу не лише раціонального, але й ірраціонально-трансцендентального.

Незважаючи на спільність гносеологічних коренів образу взагалі і образу художнього, існують специфічні риси художнього образу.

А. Ніколаєв визначає такі властивості художнього образу [Николаев 2011, с. 87]:

1. Єдність загального і конкретного. Таке розуміння сходиться до естетичної теорії Г. Гегеля, який розумів художній образ як втілення загальної ідеї в індивідуальному.

2. Єдність емоційного і раціонального (почуття і розуму). Раціональна складова закладена в знаковій природі мистецтва. Художній образ – це особливий знак, що набуває додаткового значення для даної системи. А якщо так, то будь-який художник працює зі знаковою системою, яка спочатку є продуктом раціональної діяльності.

3. Єдність суб'єктивного та об'єктивного. В художньому образі відбиті, з одного боку, риси автора, з іншого - риси реального (об'єктивного) світу. Будь-який художній твір, з одного боку, належить автору і зберігає риси його особистості, з іншого - ніби йому і не належить, зберігаючи риси незалежного від автора об'єктивного світу.

Серед художніх образів літературного твору системоутворюючими виступають образ світу і образ людини.

Існує потреба розрізнити тісно пов'язані між собою феномени – образ світу у творі і світ літературного твору, що інакше іменується предметним світом твору. На нашу думку, ці поняття співвідносяться як зміст і форма. Тобто змістовні характеристики авторського світу знаходять своє вираження через предметну зображувальність. У словесно-предметній структурі художнього зображення саме предмети «забезпечують» цілісність сприйняття, їх уявне споглядання визначає обрану письменником «одиницю» образності, принципи деталізації [Введение в литературоведение 1999, с. 129-135]. Світ твору являє собою систему, що так чи інакше співвідноситься зі світом реальним: в нього входять люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (жива і нежива), речі, створені людиною, в ньому є час і простір. Можливість уявного виокремлення світу з художнього словесного тексту (мова, звичайно, йде не

про те, щоб мислити про предмети «без слів», але про те, що слова можуть бути іншими, наскільки це можливо при позначенні тих же предметів) підтверджується і творчою історією ряду творів. У. Еко описує історію створення роману «Ім'я троянди» (1980), дія якого відбувається в бенедиктинському абатстві XIV ст.: «Я усвідомив, що в роботі над романом, принаймні на першій стадії, слова не беруть участі... Тобто для розповіді перш за все необхідно створити якийсь світ, якнайкраще облаштувавши його і продумавши в деталях... Перший рік роботи я витратив на створення світу» [Еко 2007, с. 25].

Світ твору – провідна сторона художнього образу, що породжує його цілісність (умову естетичного переживання читача). Адже без наявності деталей предметної образотворчості письменникові не було чого б компонувати, йому ні з чим було б вести свою художню мову. Навіть критеріїв відбору мовних елементів в нього не було б [Введение в литературоведение 1999, с. 129-135].

Світ художнього твору – це завжди умовний, створюваний за допомогою вимислу світ, хоча його підставою служить реальність. Світ твору визначається початковою авторською ідеєю, замислом, образом світу. Саме змістовні характеристики образу світу літературного твору визначають виникнення його системно організованої предметності.

Створюючи світ твору, письменник структурує його, розміщуючи в певному часі і в просторі. Є приклади, коли за текстом можна відтворити детальну топографію дії - фантастичну або ніби реальну. Зокрема, багаторазово картографували «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі. Таким чином, феномен образу світу тісно пов'язаний з феноменом хронотопу, описаним М. Бахтіним. «Істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі - «часпростір»)» [Бахтин 1986, с. 131]. Хронотоп, перефразовуючи метафору М. Бахтіна, можна охарактеризувати як художній образ місця і часу. Хронотоп є універсальною категорією, яка

визначає художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності. Хронотоп є особливою, створеною автором, зумовленою його світоглядом і творчим задумом моделлю уявного світу, в різному ступені наближеною до світу реального.

Отже, образ світу можна визначити як вимішлену автором модель світу, на тлі якої розгортається сюжет літературного твору, що ґрунтується на суб'єктивному авторському осмисленні та перетворенні об'єктивної реальності, і виступає джерелом світоутворюючих конструктів. Створення образу світу передбачає визначення автором його хронотопу як системоутворюючої структури, що об'єднує елементи, які в їхній цілісності є предметним світом твору (люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (жива і нежива), речі, створені людиною).

Література є способом пізнання письменником світу і самого себе, пов'язаним із специфічною особливістю мислити художніми образами. Творча свідомість є антропоцентричною і тому прагне до осмислення і зображення людини.

В літературознавстві образ людини знаходить своє відображення у феномені персонажу. Персонаж (фр. *Personnage*, від лат. *Persona* - особа, маска) – вид художнього образу, суб'єкт дії, переживання, висловлювання в творі. У тому ж значенні в сучасному літературознавстві використовуються словосполучення: літературний герой, дійова особа (переважно в драмі, де список дійових осіб традиційно слідує за назвою п'єси).

Найчастіше літературний персонаж – це людина. Ступінь конкретності його представлення може бути різною і залежить від багатьох причин: від місця в системі персонажів, від роду і жанру твору та ін. Поряд з людьми в творі можуть діяти і розмовляти тварини, рослини, речі, природні стихії, фантастичні істоти, тощо.

Персонажну сферу літератури складають не тільки відокремлені індивідуальності, але і збірні герої (їхній прообраз – хор в античній драмі).

Безумовно, образ людини в літературі – породження загальної концепції особистості і світу, виробленої культурно-історичною епохою. Але її втілення в тексті пов'язане не тільки з індивідуально-авторськими поглядами, уподобаннями, психологією, але і з моделлю типізації – способом переробки життєвого матеріалу в художньо-естетичний (цей спосіб також є історичним). Інакше кажучи, персонаж, навіть маючи автобіографічну або прототипну основу, не буде рівнозначним своєму прообразу, а буде «конструюватися» за певною моделлю.

«Різні епохи, - на думку А. Андрєєва, - по-різному розуміли співвідношення мистецтва і дійсності, мали різні принципи естетичного моделювання особистості» [Андрєєв, 1995, с. 82]. Традиційно історичні «форми персонажотворення» (в співвіднесеності з художніми методами) класифікують наступним чином:

- Персонаж-маска в архаїчній і фольклорній літературі. Ця модель є історично першою. Маска – «стійка літературна роль і навіть стійка сюжетна функція ... символ певної властивості» [Андрєєв, 1995, с. 82];
- Тип – спосіб художнього відтворення людини, за якого його індивідуальна багатоплановість замінюється «втіленням ... якоїсь однієї риси, однієї повторюваної властивості» [Хализев 1999, с. 35];
- Характер – модель персонажа, яка передбачає, по-перше, відтворення «багатоплановості і взаємозв'язку його рис», по-друге, індивідуалізацію. Ця структура образу сформована реалістами XIX століття. В їхніх творах індивідуальна багатоскладність характеру створювалася за допомогою детермінації (різномірної обумовленості: середовищем, побутом, фізіологією та ін.). Персонаж постає, з одного боку, як характер, з іншого – як художній образ, що втілює даний характер з тим або іншим ступенем естетичної досконалості.

Засобами розкриття характеру виступають у творі різні компоненти і деталі предметного світу: сюжет, мовні характеристики, портрет, костюм,

інтер'єр тощо. При цьому сприйняття персонажа як характеру не обов'язково потребує розгорнутої структури образу.

Своєрідність категорії персонажа – в її завершальній, інтегральній функції по відношенню до всіх засобів зображення. Є ще один шлях вивчення персонажа – виключно як учасника сюжету, дійової особи (але не як характеру).

Виділяють синтетичні різновиди характеру:

- характер-тип (термін С. Шаталова). Характер будується на основі типізації. При цьому «базовий тип» в характері не розмивається до аморфності (він завжди просвічує крізь характер), однак різко ускладнюється індивідуальними властивостями. Тому його іноді називають «соціально-психологічним типом» (В. Гудонене).

- характер-особистість. Індивідуалізований і багатогранний характер «духовно причетний буттю (як цілому і як близькій реальності) і при цьому органічно включений в міжособистісне спілкування, внутрішньо незалежний від стереотипів і настанов навколишнього середовища» [Хализев 1999, с. 37]. У конструкції такого способу «соціальне буде грати підпорядковану роль», а об'єктом психологічного дослідження стане «мікросвіт людини... в його єдності та взаємозв'язку з об'єктивним буттям» [Гудонене 1998, с. 9].

Літературний досвід ХХ ст., на думку О. Б. Золотухіної [Золотухина 2009, с. 36-37], дозволяє доповнити запропоновану класифікацію:

- «Позахарактерна» особистість – модель нереалістичного персонажа, який втратив характерологічну цілісність. Характер сприймається як соціальна маска, що прикриває духовно-психологічну складність людини. У даній моделі акцентована гуманістична основа і орієнтація на онтологію (НЕ-близьку реальність). Обґрунтування «позахарактерності» знаходимо в романі Г. Гессе «Степовий вовк»: «Будь-яке «я», навіть найнаївніше, це не єдність, а багатоскладовий світ, це зоряне небо, хаос форм, шаблів і станів, спадковості і можливостей... тіло кожної людини цілісне, душа – ні. Поезія... за традицією ... оперує мнимоцільними, мнимоединими персонажами». Античність,

«вирушаючи завжди від зримого тіла, власне, і винайшла фікцію «я», фікцію особи. У поезії Стародавньої Індії цього поняття абсолютно не існує, герої індійського епосу – не особи, а збіговиська осіб, ряди уособлень» [Гессе 2001, с. 161-162].

- «Позахарактерний образ» тип художньої репрезентації людини з розірваною свідомістю. Його різновиди:

- образ «внутрішньої людини», явленої у своїй інтровертованості, через потік станів (в літературі «потіку свідомості», «неоромані», антидрамі);

- «калейдоскоп масок» (постмодерністський роман).

З формуванням особистості саме характери стають основним предметом художнього пізнання. У програмах літературних напрямів (починаючи з класицизму) основне значення має концепція особистості, в тісному зв'язку з її розумінням в філософії, суспільних науках.

Отже, зміст літературознавчої категорії «концепція світу» може бути розкритий через категорію художнього образу світу, сутністю якої є авторське бачення дійсності. Категорія «концепція людини», у відповідності до визначень переважної більшості літературознавців, пов'язана з категоріями художнього образу людини, характеру, персонажу. Концепція людини виступає як узагальнене авторське бачення феномену людини, що реалізується як через створення окремих яскравих образів, так і через рефлексію всієї системи персонажів певного твору, літературного доробку окремого автора, літературних творів, що об'єднані за принципом створення їх в одну історичну епоху чи належності їх авторів до спільного літературного напрямку. Сучасне літературознавство демонструє розходження в інтерпретації аксіологічного виміру «концепції особистості»: в рівній мірі представлені позиції щодо того, що концепція людини відображає авторське уявлення про ідеальне, і про те, що концепція людини містить авторську рефлексію феномену людини.

Саме тому важливим етапом дослідження концепцій людини і світу в літературному творі є аналіз образів людини і світу. «Образ людини» і «образ світу» як категорії літературознавства є частиною системи художніх образів літературного твору. Феномен художнього образу необхідно розглядати в контексті пізнавального процесу. Художній образ є видовим поняттям відносно родової гносеологічної категорії «образ», будучи категорією естетики. Як естетична категорія, «художній образ» характеризує результат осмислення автором (митцем) будь-якого явища, процесу властивими йому чи іншому виду мистецтва способами.

Дослідження феномену образу світу у творі передбачає його співставлення з феноменом світу літературного твору, що інакше іменується предметним світом твору. На нашу думку, ці поняття співвідносяться як зміст і форма. Тобто змістовні характеристики авторського світу знаходять своє вираження через предметну зображувальність.

Образ світу можна визначити як вимішлену автором модель світу, на тлі якої розгортається сюжет літературного твору, що ґрунтується на суб'єктивному авторському осмисленні та перетворенні об'єктивної реальності, і виступає джерелом світоутворюючих конструктів. Образ людини у літературному творі може бути проаналізований в контексті літературознавчої категорії «персонаж». Цілісне втілення образу людини можливе завдяки побудові характеру як моделі персонажу. Образи людей, втілені у персонажах-характерах, можуть розглядатися як цілісні літературні особистості, які не лише виступають інструментами реалізації авторського творчого задуму, частиною предметного світу літературного твору, але й самі власне є метою автора, який виступає не лише в якості деміургу власного світу, але й «населяє» його повноцінними особистостями, а не схематичними масками, типами чи «позахарактерними» особистостями.

1.2. Жанрова специфіка феміністської художньої літератури

Особливості дослідження феміністської художньої літератури в діахронічному вимірі пов'язані з особливостями інтерпретації цього феномену. Мова йде про те, що феміністській за змістом дискурс, в рамках так званої жіночої літератури, з'являється історично раніше, ніж формується фемінізм як ідеологія. Такий підхід до розуміння феномену феміністської літератури дозволив видатній сучасній американській літературознавиці Елейн Шоултер систематизувати прояви феміністичної думки в літературі і простежити її в історичному розвитку. В роботі Е. Шоултер «Їхня власна література» ("A Literature of Their Own") аналізується творчість англійських письменниць, починаючи з сестер Бронте, в контексті відображення у їхніх творах жіночого досвіду. Шоултер стверджує, що існує глибинна розбіжність між жіночою та чоловічою літературами, і підкреслює, що жіноча літературна традиція існує, проте, не будучи предметом літературознавчих студій, не актуалізована: «Втрачений континент жіночої літературної традиції нині піднявся подібно Атлантиді в морі англійської літератури» [Showalter 2009, p. 135].

Е. Шоултер виокремлює три періоду становлення феміністської художньої літератури:

1) *Feminine phase* (1840-1880) представлена творами Е. Гаскелл і Дж. Еліот. У цей період письменниці дотримувалися загальноприйнятих чоловічих стандартів письма, які передбачали, що жінка-письменниця залишається в межах благопристойності (*gentlewoman*). Твори цього періоду ґрунтуються на жіночому досвіді, що пов'язаний переважно із життям сім'ї. Авторська самосвідомість позначена деяким почуттям провини за невластиву жінкам відданість літературним заняттям.

2) Feminist phase (1880-1920). Найбільш яскраві представниці цього етапу Е. Роббінс и О. Шрайнер – радикальні феміністки, які виступали в своїх творах за суто жіночі спільноти, подібні царству амазонок.

3) Female phase (1920 – до теперішнього часу). Для цього періоду характерні особливості попередніх фаз, специфіка ж пов'язана з тим, що саме в цей час було розроблено ідею про специфічне жіноче письмо і жіночий досвід.

Цілісне дослідження жіночого письма розпочинається у 70-х рр. ХХ ст. і було пов'язане із становленням та розвитком феміністської літературної критики, перш за все у США, Великій Британії та Франції. Серед провідних представників цього напрямку: С. Гілберт, С. Губар, К. Каплан, А. Колодни, К. Міллет, Е. Шоуолтер. Найважливішою сферою функціонування феміністської літературної критики стала ревізія літературного спадку авторок, що працювали в рамках різних культурних контекстів. Результатом таких досліджень стало обґрунтування цілісного характеру жіночої літературної традиції у діахронному вимірі: «від історичного етапу до етапу, а не від Видатної жінки до Видатної жінки» [Showalter 1985, p. 137]. Як зазначає О. Л. Козачишина [Козачишина 2005, с. 11]: «Лише у контексті всієї традиції жіночої літературної творчості, стало зрозумілим що твори авторів-жінок демонструють єдність цінностей і досвіду, властивих саме жінкам, що в багатьох випадках «жінки-письменниці кодують свій досвід не так, як чоловіки, їхній світ уяви передається іншими засобами символізму та образності, оскільки їхні структури розвинулись із відмінних від чоловічих джерел та традицій» [Morris 1993, p. 53].

Жіноча проза визначається як соціокультурний та цілісний художньо-естетичний феномен, сутність якого полягає в створенні жінками-письменницями текстів, які мають на меті передати специфічне жіноче світосприйняття і репрезентувати (а разом із тим і реабілітувати) жіночі культурні практики [Рабжаева 2000, с. 20].

Незважаючи на поширеність уявлення про жіночу прозу в згаданому вище контексті, не можна не зазначити, що гендерна належність автора не завжди корелює з цінностями, які репрезентуються у літературному творі. О. Гавриліна зазначає, що «жіноча література» – це всі твори, написані жінками, незалежно від того, чи дотримується автор в своїй творчості позицій фемінізму чи наслідує патриархальні традиції [Гавриліна 2009, с. 106].

Саме тому можна виокремити з масиву жіночої прози саме той феміністський контент, в якому автором є жінка, головна героїня – жінка, проблематика так чи інакше пов'язана з жіночою долею. Характерним є специфічний жіночий погляд на реальність, що визначається психологічними особливостями жінки. Автори художніх творів, що належить до феміністської літератури, також зосереджуються на комплексі особливих проблем. Найважливішою та системоутворюючою проблемою є проблема репрезентації жінки. Більшість жінок-авторок розглядає цю проблему крізь призму особистого досвіду, тобто процесу написання художнього тексту передуює процес прочитання власного життя. Представники феміністського літературознавства (Н. Фрай, Е. Шоуолтер, С. Гілберт, С. Губар) стверджують, що за своєю формою жіноче літературне письмо є автобіографічним, виступає як письмо-зізнання.

Значимість феміністської художньої прози визначається її роллю у подоланні проблеми мовчання. Відштовхуючись від ідей М. Фуко, Е. Арденер запропонував теорію «мовчазних груп», в якій обґрунтував, що домінуючі групи суспільства генерують і контролюють домінуючі модули людського вираження. В цьому випадку жінки – лише одна з багатьох «мовчазних» груп. Жінки можуть говорити, але все одно залишаються «німими», оскільки їхня модель реальності, їхня точка зору на оточуючий світ не можуть бути ані усвідомлені, ані виражені за допомогою термінів домінуючої чоловічої моделі [Введение в гендерные исследования 2001, с. 445].

Інша проблема – перевідкриття тілесності. У західній культурній традиції жінка асоціюється з тілом, а чоловік з розумом, причому ці асоціації не є ціннісно нейтральними. Тіло традиційно розглядається як посуд гріха, а розум як атрибут божества. У феміністській художній літературі тілесний вимір буття жінки розглядається як ознака її унікальності, а прийняття свого тіла як засіб досягнення власної цілісності.

Похідними від проблеми жіночої репрезентації є проблеми реалізації жінки у різних ролях. Зокрема, мова йде про материнство. У феміністській художній прозі осмислюється можливість чи необхідність материнства, його переваги та загрози (соціальні, психологічні) для жінки. Похідною темою стає тема відносин матері і дитини, зокрема, матері й доньки. Відбувається десакралізація материнства. Руйнується архетип «святої матері», що прагне якнайкращого для своїх дітей, натомість досвід взаємин «мати-діти» переосмислюється як травмуючий для останніх. Наступний проблемний рівень – роль жінки у сім'ї. У феміністській художній літературі заперечується патріархальна родина, як єдиний можливий спосіб реалізації партнерських відносин, така родина постає як система, що негативно впливає на особистісний розвиток жінки і не здатна забезпечити рівність у коханні. Не менш важливою є проблематика самореалізації жінки у соціумі: специфіка жіночої освіти, особливості професійної кар'єри, феномен «скляної стелі» у процесі професійного розвитку.

Іншою важливою характеристикою будь-якого літературного напрямку, і зокрема, феміністської прози, є жанр. Жанр – явище, що знаходиться на перетині синхронних і діахронних процесів в розвитку літератури. Він визначає місце «зустрічі» літературного твору і літературного процесу. Літературний жанр – явище, що активно вивчається, йому присвячений об'ємний корпус дослідницької літератури, де акцентуються його сутнісні характеристики і заявлені різні аспекти його розгляду.

У визначенні поняття жанру дослідники часто акцентують його класифікаційну функцію, наприклад, S. Sierot-Wiński розглядає літературні

жанри як підвид класифікації літературних творів [цит. за: Тамарченко 1999, с. 178], Я. Зунделович – як певний вид літературного твору [Зунделович 1925, с. 327], В. В. Кожинів розуміє під літературним жанром тип літературного твору, що «історично складається, конкретну єдність особливих властивостей форми в її основних моментах, деякий інваріант, «вигляд», що об'єднує усі риси, властиві більш менш великій групі творів якої-небудь епохи, даної нації або літератури взагалі» [Кожинів 1974, с. 43].

Деякі учені, спираючись на етимологію терміну «жанр» (від франц. *genre* – рід, вид), відмічають, що часто жанри розглядаються як літературні роди (епос, лірика, драма) [Калачева 1974, с. 82-83], але в той же час приналежність до роду може розглядатися як один з принципів виділення того або іншого жанру, а також основа для жанрової класифікації.

Розглядаючи жанр як історичне явище, С. Аверинцев писав: «Ми не маємо наміру нагадувати, що кожен літературний жанр є явищем історичним, що жанри поступово набувають і накопичують свої ознаки – необхідні і достатні умови своєї ідентичності, потім «живуть», розділяючи долю усього живого, тобто переживаючи зміни; іноді «помирають», йдуть з живого літературного процесу, іноді повертаються до життя, зазвичай в перетвореному вигляді» [Аверинцев 1986, с. 104].

Однією із складних проблем є і проблема жанрової класифікації, відносно якої існують різні точки зору. Так, наприклад, Г. Пospelов виділяє жанри міфологічні, героїчні, етологічні (нравоописові), романні, героїко-романічні [Пospelов 1978, с. 32]; М. Бахтін вводить поняття жанрових канонів і романізованих жанрів, у зв'язку з чим класифікує жанри на канонічні (новела, притча, містерія, ода, ідилія, послання та ін.) і неканонічні (роман, оповідання, драма) [Бахтин 1975, 447-483]; М. Каган розмежовує жанри в «тематичній» (любовно-психологічний, соціально-аналітичний, життєвий, лицарський, крутійський, детективний жанри) і «аксіологічній площині» (трагедія, комедія), за «пізнавальною місткістю» (повість,

оповідання), за «типом створюваних мистецтвом образних моделей» (нарис, байка, притча) [Каган 1972, с. 412-418] та ін.

Принципи поділу на жанри можуть бути найрізноманітнішими: з точки зору приналежності до певного роду – віршовані і прозаїчні, з точки зору об'єму – малі, середні, великі і так далі. У даному контексті важливим є твердження Б. Томашевського про те, що ознаки жанрів «багатоманітні, вони схрещуються і не дають можливості логічної класифікації жанрів за однією якою-небудь основою» [Томашевский 1999, с. 247].

В процесі функціонування жанру реалізується діалектична взаємодія таких його особливостей, як стійкість, з одного боку, і мінливість – з іншого. Стійкість пов'язується з образом читача і процесом сприйняття ним тексту художнього твору, з ідеєю спадкоємності: сприймаючи і інтерпретуючи той або інший твір, адресат за певними ознаками (об'єм, образна система, особливості сюжету і так далі) відносить твір до конкретного жанру, реалізує своє жанрове «розуміння» дійсності.

В той же час категорія жанру історично мінлива, що особливо помітним стає в ситуаціях формотворчості і деканонізації, а також може визначатися загальною соціокультурною ситуацією, оскільки в певні періоди розвитку текстового простору конкретні твори, відповідно і жанри, можуть сприйматися по-різному. Це стосується у тому числі і ХХ – поч. ХХІ ст., коли спостерігається найбільш активний процес взаємодії і трансформації жанрів. Можливість (а іноді і необхідність) зміни і розвитку того або іншого жанру, що не виключає при цьому його стійкості і традиційності, свідчить, що жанр – деяка реальність, що є умовою як створення твору автором, так і процесу його сприйняття читачем. Таким чином, мінливість, трансформованість жанру або навіть відсутність жанрового позначення конкретного твору не відмінняє його жанрового виміру.

Якщо розглядати жанрову специфіку сучасної англійської феміністської прози, то існують підстави говорити про те, що переважна

більшість зразків цих літературних творів належить до канонічних жанрів (оповідання або роман).

Тривалий час в жанрології провідне місце займали об'ємні жанри і передусім жанр роману, проте, нині все більшу роль грають і малі жанри (і в першу чергу жанр оповідання). Сучасний культурний простір, що характеризується складністю перехідного періоду (рубіж ХХ – ХХІ віків), вірніше, його наслідками, такий, що серед літературних жанрів усе більш на перший план виходить саме оповідання, значущість і популярність якого визначається соціокультурною ситуацією, що склалася.

Розгляд оповідання як культурного феномену усе більш актуалізується у зв'язку з розумінням оповідання як «ембріона роману» [Бадиков 1996, с. 5] і акцентуванням його особливої енергетичної суті: енергетика проявляється не в самому об'ємі речі, що кількісно розуміється, а в композиційній щільності, смисловій напруженості художньо втіленого матеріалу життя.

Окрім малого об'єму, дослідники також вказують на такі відмінні риси творів жанрової форми оповідання:

- сконцентрованість, як правило, на одній або двох подіях (М. Венгерова, Л. Тимофєєв, Г. Абрамович, Б. Розенфельд та ін.);

- аспект (точка зору): в оповіданні «може бути відображений не лише один епізод з життя людини, але і усе її життя або декілька епізодів його, але узятє воно буде лише під якимсь певним кутом, в якомусь одному співвідношенні» [Утехин 1982, с. 45].

- взаємозв'язок подій (вихідної, інтерпретуючої): «Розв'язка – це, по суті, стрибок в розвитку дії, коли окрема подія через іншу отримує свою інтерпретацію» [Лужановский 1996, с. 8];

- інтенсивний тип організації художнього часу і простору, що «припускає доцентрову зібраність дії, в ході якої здійснюється випробування, перевірка героя або взагалі якого-небудь соціально значимого явища за допомогою однієї або декількох однорідних ситуацій, так що читацька увага

зводиться до вирішальних моментів в житті дійової особи або явища в цілому» [Скобелев 1982, с. 59];

- багат шаровість події або ситуації, що пояснюється як одноподієвістю, так і зосередженістю «на описі і дослідженні, наприклад, якогось одного аспекту життя, однієї риси вдачі» [Веллер 2008, с. 339];

- одноплановість мовного стилю [Скобелев 1982, с. 59];

- приналежність мови, як правило, одному суб'єктові.

В межах нашого дослідження ми розглянемо твори двох письменниць, що належать до жанру оповідання. Мова йде про цикли оповідань К. Шопен, творчість якої є важливою в контексті аналізу передумов формування сучасної англomовної феміністської літератури. За своїми характеристиками оповідання К. Шопен переважно відповідають жанровим характеристикам наведеним вище. Наприклад, у оповіданні «Історія однієї години» (The Story of an Hour, 1894) К. Шопен, основною подією стає переживання головною героїнею хибного повідомлення про загибель її чоловіка у аварії на залізниці. Оповідання не насичене подіями і являє собою своєрідний звіт про мінливі почуття, що переживає у цьому зв'язку місіс Маллард. Основна подія твору стає підставою для переосмислення головною героїнею значення її шлюбу, особливостей подружніх стосунків, відношення її чоловіка до неї як до дружини (сприйняття її як функції), і як до самотійної особистості (ігнорування ним цієї її іпостасі). Кульмінацією оповідання є переживання героїнею невідповідного ситуації почуття радості і надії на щастя у самотійному, позбавленому чоловічого диктату житті. Аж раптом чоловік місіс Маллард повертається живий і неушкоджений, і головна героїня помирає. Цікавим є авторський підхід, коли інтерпретація причини смерті героїні іншими дійовими особами оповідання (лікарями) відбувається фразою «від радості, яка вбиває» («of joy that kills»). В той час, як читач-інтерпретатор розуміє, що мова йде про «розчарування, яке вбиває».

В циклах оповідань К. Шопен можна знайти і оповідання, що в дечому відступають від традиційного жанрового канону. Наприклад, в новелі «Два

портрети» (Two Portraits, 1895) Шопен представляє дві рівноправні версії долі героїні, змальовуючи її життя як деякий «експеримент», розвиток і результат, якого визначає середовище. Зіставлення двох варіантів долі героїні (яка постає у образах розпусниці і черниці) в межах одного твору позбавляє образ однозначності, вбудовує його в полеміку з суспільними настановами.

Найбільш поширеним у сучасній англomовній феміністичній прозі є жанр роману.

Для письменниць минулого роман виявився найбільш доступною літературною формою як відносно новий та менш престижний жанр. Він не мав класичного коріння і протягом XVIII – XIX ст. вважався придатним лише для розваги жіночої читацької аудиторії. До того ж, роман є найменш концентрованою мистецькою формою, за нього легше взятися, або відкласти його на певний час, аніж коли йдеться про драму чи вірш, що було особливо актуально для жінок в силу їхніх «домашніх» соціальних ролей [Вулф 2000, с. 81].

Певне значення, очевидно, мав і той факт, що роман як літературна форма походив від традиційно близьких жінкам видів приватного письма: щоденників та листів, своєрідність форми яких нерідко переносилась і на створювані жінками художні тексти.

Саме роман як «дозволений» жінкам літературний жанр і став тією базою, на основі якої відбувалось формування особливостей жіночої літературної творчості.

У літературознавстві особливості цього жанру ґрунтовно досліджені, більш того, що є цінним для нашої роботи, виокремлені специфічні риси сучасного роману. Г. Косиков зазначає: «Зусилля сучасних дослідників не в останню чергу спрямовані на те, щоб виявити внутрішню єдність роману на усіх етапах його існування. Складність полягає у виділенні критеріїв такої єдності, що передбачають певне уявлення про характер розвитку цього жанру і про фазиси його історичної еволюції» [Косиков 1994, с. 52-53]. Дослідник Н. Лейдерман вважав, що «усі відповіді про специфіку роману як жанрової

форми криються в структурному принципі цією найскладнішою, найгнучкішою, але все таки обмеженою жанровою форми, що набуває в результаті творчого акту своєї стійкості, своєї статичності» [Лейдерман 2010, с. 140]. О. Комовська стверджує, що типологічні риси роману властиві романам різних епох [Комовская 2016, с. 143]. Однією з типологічних ознак роману можна вважати особливість зображення і представлення дійсності. Тобто предметом зображення роману і його типологічним ядром є сучасна письменникові дійсність, яка сприяє розкриттю конкретної авторської ідеї, – друга типологічна ознака жанру. Ця ідея, у свою чергу, втілюється в певній «моделі світу» – третя типологічна ознака роману. У цій моделі «усе суще набуває своєї мети і свого порядку, зливається в завершену картину буття, що здійснюється відповідно до деякого загального закону світу» [Лейдерман 2010, с. 18]. На думку М. Бахтіна, основним предметом роману є «незавершена дійсність», що стає [Бахтин 1975, с. 445]. Отже, починаючи з робіт М. Бахтіна, дослідники одним з типологічних елементів жанру роману вважають особливості відображення в нім «концепцій дійсності». Тобто, якщо малі жанри тільки фіксували закономірності реалій, сучасних авторів, то роман акумулював основні тенденції життя в завершені художні світи. Дослідники різних років неодноразово зазначали у своїх роботах, що роман як жанр акцентує увагу на «зв'язках між гранями і процесами життя, він шукає «загальний зв'язок явищ». У роботі М. Бахтіна «Епос і роман» чітко зазначається «предмет роману – незавершена дійсність, джерело роману – сучасність, її пізнання, прагнення передбачити майбутнє, світ роману не замкнений, він розкривається в становленні як в процесі, людина в романі незавершена, вона або більше своєї долі, або менше своєї людяності» [Бахтин 1975, с. 455].

Як стверджує у своїх дослідженнях Н. Лейтес, в романі «предметом художнього пізнання є не людина сама по собі, не суспільство як таке – це завжди відносини між людиною і світом» [Лейтес 1985, с. 9]. На думку О. Комовської, в підтвердження тому, що основним предметом зображення в

романі є дійсність «в різноманітні форм свого прояву, а не конкретна концепція особи і специфіка її втілення», говорить наступний факт. На початку XIX столітті людина відчуває своє «самозвеличення», у кінці XIX століття переходить до почуття особи, щоб в XXI з'явитися перед читачем повністю знеособленою. Справедливіше розглядати в якості предмета зображення дійсність, сучасну авторові, а в якості об'єкту – заломлення її в концепції особи. Це судження знаходить своє підтвердження в дослідженнях німецького ученого G. Lukacs, який відмічає, що герой в романі «лише інструмент, центральне положення якого ґрунтоване на його придатності для розкриття певної концепції дійсності» [Комовская 2016, с. 143].

Виходячи з існуючих романних форм на сьогодні, цей жанр, залежно від того, з позиції якої науки розглядається об'єктивна реальність, поповнюється новими різновидами. Саме завдяки цій властивості жанру «кожного разу роман виявляється чимось новим, таким, що не копіює вже відомі різновиди» [Лейдерман 2010, с. 141].

Особливість представлення дійсності в романі визначає також його жанрову специфіку. Формування моделі авторського світу може здійснюватися як засобами моделювання аналогічного до об'єктивного світу, так і шляхом формування альтернативних світів. Альтернативні авторські світи створюються перш за все у літературі фантастичного жанру. Одним з основних завдань письменниць-феміністок в науковій фантастиці кін. 1960-х – поч. 1970-х рр. було створення жіночих персонажів – активних героїнь, а не неправдоподібних або таких, що не мають важливості, карикатур, що занадто часто зустрічалися до цього в науковій фантастиці. Урсула К. Ле Гуїн в есе *American SF and the Other* («Американська наукова фантастика і Інший», листопад 1975 р.) писала: «Жіночий рух змусив більшість з нас усвідомити, що в науковій фантастиці жінки або повністю ігнорувалися, або представлялися то як ляльки, що верещать, стають жертвами зґвалтувань з боку всіляких монстрів, то як старі діви-вчені, що втратили жіночність унаслідок гіпертрофованості органу інтелекту, то, у кращому разі, як вірна

дружина або коханка героя». Можливо, найбільш очевидна властивість наукової фантастики, приваблива для письменниць, – можливості, які вона дає в плані створення героїнь. Важливо, що, на відміну від написаної у дусі реалізму літератури, що сприяла зростанню феміністської самосвідомості, у феміністській фантастиці не лише викривалося патріархальне суспільство, що обмежує жінок, але і задавалися питання про те, що могло б бути влаштовано по-іншому. Використовуючи потенціал наукової фантастики, письменниці-феміністки критикували сучасні соціальні ролі, традиції і політику. Феміністкам наукова фантастика надала можливість оспорити уявлення про жінок як про «Інших» і проводити «розумові експерименти», як їх називає Ле Гуїн, що досліджують можливі варіанти гендерного устрою, – наприклад, суспільства з гіпертрофованими гендерними ролями або гендерні перевертні, метою опису яких було відчуження існуючих стосунків між статями, тобто представлення їх не як звичного, очевидного, знайомого, а нового, незнайомого, «чужого».

Прикладом романів із альтернативними авторськими світами у царині феміністської прози можна вважати антитутопії, серед яких для аналізу ми обрали твори М. Етвуд «Оповідь служниці» і С. Х. Елджин «Рідна мова».

Отже, аналізуючи жанрову специфіку сучасної феміністської художньої літератури, необхідно перш за все зазначити, що творчість авторів цих творів характеризується єдністю цінностей і досвіду, характерних саме для жінок, які своїм джерелом мають відмінні від чоловічих джерела та традиції, що впливає на використовувані символічні і образні засоби. Якщо розглядати жанрову специфіку сучасної англійської феміністської прози, то існують підстави говорити про те, що переважна більшість зразків цих літературних творів належить до канонічних жанрів (оповідання або роман). Роман став базою, на основі якої відбувалось формування особливостей жіночої літературної творчості. Предметом зображення роману і його типологічним ядром є сучасна письменникові дійсність, яка сприяє розкриттю конкретної авторської ідеї, яка в свою чергу, втілюється в певній

«моделі світу». Особливість представлення дійсності в романі визначає також його жанрову специфіку. Формування моделі авторського світу може здійснюватися як засобами моделювання аналогічного до об'єктивного світу, так і шляхом формування альтернативних світів. Альтернативні авторські світи створюються перш за все у літературі фантастичного жанру. Прикладом романів із альтернативними авторськими світами у царині феміністської прози можна вважати антитутопії, серед яких для аналізу ми обрали твори М. Етвуд «Оповідь служниці» і С. Х. Елджин «Рідна мова».

Висновки до першого розділу

Отже, базовими категоріями для проведення нашого дослідження є категорії «концепція людини» і «концепція світу». Незважаючи на достатню кількість літературознавчих студій, в яких концепція людини і концепція світу є предметом дослідження в контексті різних історичних етапів розвитку літератури (наприклад, концепції людини і світу в романтизмі), творчого доробку окремих письменників, окремих творів художньої літератури, змістовне наповнення згаданих категорій є скоріш конвеційним. Зміст літературознавчої категорії «концепція світу» може бути пояснений через категорію художнього образу світу, сутністю якої є авторське бачення дійсності. Категорія «концепція людини», у відповідності до визначень переважної більшості літературознавців, пов'язана з категоріями художнього образу людини, характеру, персонажу. Концепція людини виступає як узагальнене авторське бачення феномену людини, що реалізується як через створення окремих яскравих образів, так і через рефлексію всієї системи персонажів певного твору, літературного доробку окремого автора, літературних творів, що об'єднані за принципом створення їх в одну історичну епоху чи належності їх авторів до спільного літературного напрямку. Сучасне літературознавство демонструє розходження в інтерпретації аксіологічного виміру «концепції особистості»: в рівній мірі представлені позиції щодо того, що концепція людини відображає авторське

уявлення про ідеальне, і про те, що концепція людина містить авторську рефлексію феномену людини.

Саме тому важливим етапом дослідження концепцій людини і світу в літературному творі є аналіз образів людини і світу. «Образ людини» і «образ світу» як категорії літературознавства є частиною системи художніх образів літературного твору. Дослідження феномену образу світу у творі передбачає його співставлення з феноменом світу літературного твору, що інакше іменується предметним світом твору. На нашу думку, ці поняття співвідносяться як зміст і форма. Тобто змістовні характеристики авторського світу знаходять своє вираження через предметну зображувальність. Образ світу можна визначити як вимислену автором модель світу, на тлі якої розгортається сюжет літературного твору, що ґрунтується на суб'єктивному авторському осмисленні та перетворенні об'єктивної реальності, і виступає джерелом світоутворюючих конструктів. Створення образу світу передбачає визначення автором його хронотопу як системоутворюючої структури, що об'єднує елементи, які в їхній цілісності є предметним світом твору (люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (живу і неживу), речі, створені людиною). Образ людини у літературному творі може бути проаналізований в контексті літературознавчої категорії «персонаж». Цілісне втілення образу людини можливе завдяки побудові характеру як моделі персонажу. Образи людей, втілені у персонажах-характерах, можуть розглядатися як цілісні літературні особистості, які не лише виступають інструментами реалізації авторського творчого задуму, частиною предметного світу літературного твору, але й самі власне є метою автора, який виступає не лише в якості деміургу власного світу, але й «населяє» його повноцінними особистостями, а не схематичними масками, типами чи «позахарактерними» особистостями.

Дослідження концепцій людини і світу у феміністських літературних творах передбачає виокремлення з масиву жіночої прози саме того

феміністського контенту, в якому автором є жінка, головна героїня – жінка, проблематика так чи інакше пов'язана з жіночою долею. Характерним є специфічний жіночий погляд на реальність, що визначається психологічними особливостями жінки. Автори художніх творів, що належить до феміністської літератури, також зосереджуються на комплексі особливих проблем. Серед цих проблем: проблема репрезентації жінки; проблема мовчання; перевідкриття тілесності; реалізації жінки у різних ролях; проблема жіночої самореалізації.

Аналізуючи жанрову специфіку сучасної феміністської художньої літератури, необхідно перш за все зазначити, що творчість авторів цих творів характеризується єдністю цінностей і досвіду, характерних саме для жінок, які своїм джерелом мають відмінні від чоловічих джерела та традиції, що впливає на використовувані символічні і образні засоби. Якщо розглядати жанрову специфіку сучасної англійської феміністської прози, то існують підстави говорити про те, що переважна більшість зразків цих літературних творів належить до канонічних жанрів (оповідання або роман). Роман став базою, на основі якої відбувалось формування особливостей жіночої літературної творчості. Предметом зображення роману і його типологічним ядром є сучасна письменникові дійсність, яка сприяє розкриттю конкретної авторської ідеї, яка в свою чергу, втілюється в певній «моделі світу». Особливість представлення дійсності в романі визначає також його жанрову специфіку. Формування моделі авторського світу може здійснюватися як засобами моделювання аналогічного до об'єктивного світу, так і шляхом формування альтернативних світів. Альтернативні авторські світи створюються перш за все у літературі фантастичного жанру. Прикладом романів із альтернативними авторськими світами у царині феміністської прози можна вважати антитутопії, серед яких для аналізу ми обрали твори М. Етвуд «Оповідь служниці» і С. Х. Елджин «Рідна мова».

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕПЦІЙ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ

2.1 Формування концепції людини у сучасній англomовній феміністській прозі: специфіка творення жіночих та чоловічих образів

Дослідження концепції людини у сучасній англomовній феміністичній літературі передбачає аналіз узагальненого авторського бачення феномену людини, що реалізується як через створення окремих яскравих образів, так і через рефлексію всієї системи персонажів певного твору. Образ людини у літературному творі може бути проаналізований в контексті літературознавчої категорії «персонаж». Цілісне втілення образу людини можливе завдяки побудові характеру як моделі персонажу. Образи людей, втілені у персонажах-характерах, можуть розглядатися як цілісні літературні особистості, які не лише виступають інструментами реалізації авторського творчого задуму, частиною предметного світу літературного твору, але й самі власне є метою автора, який виступає не лише в якості деміургу власного світу, але й «населяє» його повноцінними особистостями, а не схематичними масками, типами чи «позахарактерними» особистостями.

Пристаючи до аналізу специфіки зображення жіночих образів-персонажів у сучасній англomовній феміністичній прозі, необхідно, на нашу думку, звернутися перш за все до робіт американської письменниці Кейт Шопен (1851-1904), яка, на перший погляд, не входить до кола авторів, аналіз творів яких є об'єктом нашого дослідження. Її літературний доробок складають твори, написані наприкінці XIX ст. Однак, оскільки проблематика циклів оповідань і роману К. Шопен значно випереджала свій час, то сучасники не оцінили її літературні досягнення. Критики після виходу

роману «Пробудження» (Awakening, 1899) звинуватили її в аморальності, що стало підставою для видавництва припинити співробітництво з письменницею і фактично виключити її твори з літературного процесу. Роботи К. Шопен повертаються до англомовного літературного дискурсу у 1969 р., коли на хвилі уваги до жіночої літератури, викликаної феміністською критикою, норвезький дослідник американської літератури Пер Сейерстед опублікував зібрання творів письменниці. Цей факт є суттєвим, оскільки, з одного боку, «віднайдення» робіт К. Шопен створило підставовість, історичну ґрунтовність масиву англомовної феміністської художньої літератури, а з іншого дозволяло здійснити аналіз трансформації проблематики англомовної жіночої прози протягом майже століття. Ідеї К. Шопен, втілені в її прозових творах, не тільки були актуальними для зламу ХІХ та ХХ століть, але й випереджали свій час. Дослідниця творчості К. Шопен Т. Н. Шмельова зазначає, що «задовго до появи книги Симони де Бовуар «Друга стаття» (1949) Кейт Шопен у своїх новелах «Бузок» і «Два портрети» виражає думки співзвучні роздумам знаменитої французької жінки, які та виклала в главі «Богошукачка». Шопен викриває пануючу систему поглядів, що принижують «жіноче» навіть в стінах монастиря, тобто там, де жінка зрікається своєї тілесності, що вважається гріховною» [Шмелева 2008, с. 12-13].

Палітра жіночих образів, представлених в оповіданнях та великих прозових творах К. Шопен, є надзвичайно широкою. Серед її творів вперше жіноча проблематика яскраво актуалізується в збірнику оповідань «Люди Дельти» (Bayo Folk, 1894). Провідними жіночими образами в цих оповіданнях є образи «трагічних мулаток» [Peel 1990, р. 223-237]. В оповіданні «Дитина Дезіре» (Desire Baby) розкриття образу головної героїні відбувається в двох планах: діахронічному і синхронічному. Спочатку читач знайомиться з історією зростання підкинутої заможній бездітній родині Вальмондів білявої маленької Дезіре, яка стає для своїх прийомних батьків здійсненням їхнього заповітного бажання мати дитя. Образ Дезіре, таким чином, на початку оповідання є скоріше символом, схемою, не наділеною

індивідуальними рисами. Навіть у імені Дезіре («бажана») відбувається об'єктивізація героїні, яку прийомні батьки ідеалізують, називаючи (*“beautiful and gentle, affectionate and sincere, – the idol of Valmonde”*) «прекрасною і доброю, ласкавою та щирою – божеством Вальмондів» [Chopin 1999, p. 81]. Синхронічне розгортання образу Дезіре відбувається у епізодах, пов'язаних з подіями після її одруження з сусідом Арманом Обінї. Не зважаючи на зовнішню пасивність та м'якість, Дезіре виявляється здатною позитивно впливати на свого чоловіка-рабовласника, який стає менш жорстоким у відношенні до своїх рабів. Дезіре усвідомлює свою значимість, навіть наважується, хоч і пошепки, розповісти про цей факт своїй прийомній матері, мадам Вальмонд. Проте її «м'яка сила» виявляється обмеженою в ситуації, коли після народження дитини чоловік знаходить риси негроїдної раси у сина, і звинувачує дружину, походження якої є сумнівним, у тому, що і вона, і маля не білі (*“It means ... that the child is not white; it means that you are not white”* [Chopin 1999, p. 84]. На цьому етапі відбувається особистісний регрес Дезіре: вона не наважується сперечатися з чоловіком («she dared not ask him to explain») » [Chopin 1999, p. 83], вона ніби заперечує сама себе, стаючи як «статуя: мовчазна, бліда, нерухома» («stone image: silent, white, motionless») » [Chopin 1999, p. 85]), і врешті, будучи знищеною морально, вчиняє фактично фізичне самогубство, відправившись разом з дитиною у зарості болота. Вона зникла «серед очеретів і верб, що густо зростали на березі глибокої, повільної дельти річки; і більше ніколи не повернулася» (*“among the reeds and willows that grew thick along the banks of the deep, sluggish bayou; and she did not come back again”* [Chopin 2003, p. 177]). Образ Дезіре є трагічним, а його розвиток циклічним: з'явившись незвідки, героїня йде в нікуди.

Іншим яскравим жіночим образом з циклу «Люди Дельти» є образ Зораїди («Прекрасна Зораїда»). Квартеронка Зораїда – камеристка, є рабинєю, проте наділена своєю господинею певними привілеями – вона звільнена від обтяжливої фізичної праці, і навіть сама є господинею для

темношкірого хлопчика-раба. Зораїда має добру вдачу, приємний і веселий характер. Проте у жодному прояві свого життя вона не має свободи вибору – всі її переваги результат господської волі, а не реалізація її власного бажання. Єдиний акт вибору, який вона здійснює – це закоханість у раба Мезора, яка має дуже суттєвий чуттєвий ґрунт. Для своєї господині Зораїда – лише об’єкт, який здатний її розважити, тому вона не бажає ні з ким ділитися Зораїдою, яка є для неї певним емоційним ресурсом. Любов до Мезора стає для Зораїди джерелом особистісного розвитку, проте одночасно робить її надзвичайно емоційно уразливою: після того, як Мезора продають, а у Зораїди забирають новонароджене дитя – героїня божеволіє. Здійснюючи цей акт жорстокості, господиня вважає, що вона зможе повернути собі «молоду покоївку, вільну, щасливу і красиву як колись» (*“in thus depriving Zoraide of her child, to have her young waiting-maid again at her side free, happy, and beautiful as of old”*)» [Chopin 1999, p. 154]) Таким чином, образ Зораїди дійсно є трагічним, оскільки ми спостерігаємо спочатку спробу особистісного самоусвідомлення героїні, яка у несприятливих соціальних умовах завершується не поверненням до попереднього об’єктивізованого стану, а повною руйнацією її психіки.

Інші групи жіночих образів представлені в наступних двох циклах оповідань К. Шопен «Ніч в Академії» й «Покликання і голос». По-перше, це карикатурні зображення жінок-емансіпее. Вони є носієм спектру характерних рис, відкрито декларуючи свою приналежність до жіночого руху (наприклад, міс МакЕндерс з однойменної новели, образи Тенісистки і Гольфістки з новели «Гіпноз»). Проте їхня «прогресивна» манера поведінки є лише даниною моді, бажанням виділитися. Невипадково тому по відношенню до цих героїнь відчувається авторська іронія і скепсис. До другого типу можна віднести жіночі образи, в яких традиційна модель поведінки, що проявляється в самопожертвуванні і добровільному самозреченні, породжує стихійну, індивідуальну емансипацію. Це відбувається без будь-яких гасел, переконань, програм, головним чином в епізодах, пов’язаних з любовними

відносинами (наприклад, Атенізі з однойменної новели, Заїда з «Ночі в Акадії», місіс Маллард з «Історії однієї години», Доротія з «Несподіваного»). Вони проявляють рішучість і силу характеру у відстоюванні свого «я». Проте, їх індивідуальний бунт не має соціальної спрямованості, і на усі інші сфери життя, окрім відносин з чоловіками, не поширюється. До третього типу можна віднести героїнь, чий зовнішній вигляд, поведінка свідчать про їхню емансипованість, проте це прагнення до нового, на відміну від персонажів першої групи, йде зсередини, пов'язане з прагненням до знань, освіти (головна героїня новели «Єгипетська сигарета», образ Полін з «Гіпнозу»). Вони усвідомлено відмовляються від традиційного стереотипу жіночої поведінки, їм хочеться якогось іншого життя, більше насиченого і осмисленого. У новелі «Єдина оповідь Елізабет Сток» (Elizabeth Stock's One Story, 1898) Шопен уперше звертається до теми жіночої творчості. Тут важливу роль грає ствердження власного «я» героїнею, яка зображається як жінка, що має творчі амбіції, тобто претендує на традиційно чоловічі форми пошуку способів самовираження.

Одним з найбільш цікавих жіночих образів у творчості К. Шопен є образ героїні її роману «Пробудження» (Awakening, 1899) Едни Понтельє. У її образі ніби поєднуються риси героїнь малих оповідань: це і емансипація через сексуальне звільнення, і прагнення самореалізації через творчість, і трагічне завершення життя: припинення фізичного існування у зв'язку з неможливістю набути особистісної цілісності.

Една Понтельє прагне до самовизначення і здобуття свободи від уз шлюбу, який обмежує, на її думку, розвиток особистості, примушуючи шукати самореалізацію у материнстві, що є неприйнятним для героїні, яка зазначає, що готова віддати гроші і життя заради своїх дітей, але не саму себе: *“I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself”* [Chopin 2003, p. 36]. Тобто роль матері Една взагалі не розглядає як частину своєї особистості. Героїня намагається самореалізуватися в мистецтві, втім тверезо оцінює свій

художній талант. Врешті героїня усвідомлює своє справжнє прагнення – просто бути собою, незалежно від функціональних ролей, нав'язаних суспільством, мати власний світогляд і вміти адекватно його вербалізувати, щоб бути почутою принаймні значущими для неї людьми, постати перед ними як цілісна незалежна особистість, і разом з тим, самій сприйняти цінність своєї особистісної унікальності. Підкреслення цінності кожної окремої людини, і Едни, зокрема, К. Шопен здійснює завдяки використанню символічного і міфологічного нарративу. Образ Едни поступово трансформується в міфологічний образ Афродіти/Венери. Відправним пунктом в уподібненні головної героїні античній богині любові є епізод нічного купання в океані, коли після місяця безуспішних спроб Една уперше пливе сама. Після цього вона відчуває в собі духовну силу, щоб жити, узгоджуючись виключно зі своїми внутрішніми бажаннями і прагненнями. Свій подальший розвиток ця аналогія отримує через пряме порівняння Едни Понтельє з богинею Венерою, зроблене одним з персонажів. Потім ця асоціація ніби матеріалізується в сцені, що завершує роман, коли роздіта Една заходить у воду: *“The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles”* [Chopin 2003, p. 170]. Очевидно, що Шопен будує цей епізод на уподібненні традиції, що склалася в живописі при зображенні Афродіти. Незважаючи на трагічну розв'язку, образ героїні ніби трансформується, стаючи частиною образу Всесвіту.

Попри той факт, що літературний доробок К. Шопен за своїми змістовними та ідеологічними характеристиками випереджав вимоги свого часу і суспільні очікування щодо результатів жіночої літературної творчості, все ж він залишався продуктом епохи, зламів XIX й XX століть з їхньою прискіпливою увагою до людини, прагненням усвідомити загальне крізь призму індивідуального життєвого досвіду головного героя. Саме тому читачу і досліднику очевидними є відмінності у побудові образів головних героїнь у творах К. Шопен і продовжувачів традицій жіночої прози. Головним завданням останніх виявляється прагнення висвітлити соціальні

проблеми, говорити про загальне, використовуючи індивідуальну історію героя як привід для розмислів.

Серед письменниць, які творили саме в такому руслі, можемо згадати Д. К. Оутс – впливову американську авторку, яка завжди декларувала чітку феміністську позицію. Найголовнішу мету своєї творчості вона вбачала в подоланні «невидимості» жінки: «Тема невидимості переслідувала мене багато років. Жінка часто відчуває себе невидимою в соціальному плані, тому що її фізична суть, її «видимість» беруться за основу». Образи жінок в прозових творах Д.К. Оутс надзвичайно різноманітні. У романі «Марія: життя» розкривається важлива для теорії фемінізму тема самоствердження, репрезентації жінки. Марія Кнауер проходить нелегкий шлях становлення у несправедливому і часто жорстокому до неї світі. Д.К.Оутс виявляє особливу цікавість до проблеми соціального зростання героїні. Марія – носій позитивних ідеалів письменниці – зуміла знайти себе, реалізуватися в творчості і політичній діяльності.

У повісті «Чорна вода» Д. К. Оутс звертається до феміністської концепції влади та бажання. У образі героїні, Келлі, Оутс намагається втілити феміністичний ідеал жінки, що не є об'єктом чоловічого бажання, а сама є активним суб'єктом власного життя, що здійснює вибір, в тому числі через реалізацію своїх бажань. Життєвий орієнтир Келлі – фраза: «Ти Американська дівчина. Ти маєш право відкрито заявляти про свої бажання і поступати іноді як тобі надумається». Втім образ Келлі не є втіленням ідеального типу феміністки, оскільки, усвідомивши свою суб'єктність і право бажати, героїня втім не спробує наповнити ці бажання власним індивідуальним змістом. Бажання Келлі є такими, що не можуть бути реалізованими інакше, ніж за посередництва Іншого, зокрема вона прагне стати близькою людиною Сенатора. Умовою ж реалізації цього бажання стає прийняття його влади, яка є деструктивною по відношенню до Келлі. Сенатор пригнічує Келлі фізично (під час аварії рятує своє життя за рахунок життя Келлі) і символічно (Келлі не змогла сказати Сенаторові, що вони

збилися з шляху, вказати на його помилку, - «ми завжди боїмося розсердити чоловіків»). Д. К. Оутс підкреслює, що добровільна згода жінок на пригнічення з боку чоловіків (або інших жінок, наприклад, матері у відношенні мати-дочка), непротивлення владним стратегіям маніпуляції жіночою суб'єктивністю, може привести до загибелі, може бути смертельним. У широкому значенні в подібних ситуаціях під смертю розуміється не лише фізичний стан, але і психологічна залежність.

Серед жіночих образів, створених Д. К. Оутс, значне місце посідають образи матерів, розробка яких дозволяє письменниці розкривати важливу для сучасного феміністського дискурсу тему материнства, яка тлумачиться у феміністській літературі унікальним чином, відмінним від традиційних підходів обожествлення материнства. З точки зору феміністок, материнство – не домінуюча, але важлива складова частина жіночої ідентичності. Тому в сучасних умовах, коли патріархальні традиції зумовили розпад материнсько-дочірніх стосунків, особливо гостро стоїть питання про необхідність реанімації генеалогії жінки через досвід материнства і зв'язків рівня мати-дочка. Втім таке завдання є надскладним, оскільки материнські практики у сучасному суспільстві, на думку Д. К. Оутс, є достатньо суперечливими і такими, що радше сприяють відчуженню дітей. Образ матері у творчості письменниці – це експлуатуючий тип матері, героїня, що живе тільки для себе, байдужа до інших членів сім'ї і тому ненависна своїм дітям. Головна особливість материнсько-дочірніх стосунків в творах письменниці – це усунутість одна від одної і самотність.

Як згадувалося вище, у творчості К. Шопен представленими є образи жінок-етансірее, своєрідних протофеміністок, які подаються автором скоріше в іронічному контексті. У ХХ столітті в феміністській літературі зустрічаємо образи феміністок ґрунтовно розроблені, створені задля репрезентації цінностей феміністського руху. Такі образи, зокрема, представлені в романах Мерілін Френч «Жіноча кімната» (“The Women’s

Room”, 1977) та Одрі Говард «Всі дорогі обличчя» (“All the Dear Faces”, 1992).

У романі М. Френч «Жіноча кімната» створені два яскравих жіночих образи, в яких втілюються феміністські цінності. По-перше, це образ головної героїні роману – Міри, який представлений в динаміці – від підліткового віку і до зрілості. По-друге, образ Валері – ідейної феміністки, подруги Міри.

Міра-підліток – надзвичайно допитлива дівчина, яка багато читає, її літературні інтереси не обмежуються книгами, призначеними для її віку. *“Mira found Paine’s Common Sense and Nietzsche’s Beyond Good and Evil, as well as Radcliffe Hall’s Well of Loneliness, a book here and with complete incomprehension”* [French 1978, p. 26]. Втім, після закінчення школи Міра не вступає до коледжу чи університету, оскільки можливості для здобуття подальшої освіти у 30-х рр. ХХ століття у США для жінок все ще були надто обмеженими. Не зважаючи на те, що Міра не сприймає традиційну роль жінки – дружини і матері, як абсолютно прийнятну для себе, вона все ж таки виходить заміж. Героїня не знаходить у сімейному житті можливостей для самореалізації і особистісного розвитку, по суті вона живе не своїм життям: *“Mira had pitted herself against the standard. She had dyed and dieted, spend hours trying on wigs to be sure her hairstyle suited her face, had learned the proper tone of voice in which to ask nasty questions: ‘Did Clark do something terrible, Norm, that you spanked him?’ ‘Oh. Well, do what you want, of course, dear.’ ”* [French 1978, p. 270]. Коло її спілкування – такі ж домогосподарки, як і вона, не відповідає її інтелектуальним та емоційним потребам. *“Paul likes his coffe strong, so I make it strong and add water to mine.’ ‘Norm refuses to eat pork.’ ‘Hamp will not touch a baby’s deaper. Never has. So when they were little, I couldn’t leave yhem with him at all. That’s why I toilet-trained them so early’ ”* [French 1978, p. 94]. Протягом майже двадцяти років Міра, дбаючи про чоловіка і дітей, фактично заперечує себе як особистість. Постійне невдоволення своїм становищем призводить Міру до спроби звільнення –

розлучення з чоловіком. Аж раптом вона розуміє, що немає внутрішніх ресурсів, які стали б джерелом її розвитку у новому, незаміжньому, вільному статусі. Міра вчиняє спробу самогубства, ніби довершуючи заперечення себе як особистості, запереченням свого фізичного існування. Ця подія виступає переламним моментом у сюжеті роману, оскільки знаменує переосмислення героїнею свого життя – усвідомлення необхідності відбудувати себе, виходячи із своїх справжніх бажань і прагнень. Міра вступає до університету, де, нарешті, починає вибудовуватися її власний світогляд, що не є результатом тиску зовнішніх соціальних приписів. Героїня знаходить співзвуччя своїх думок у ідеології фемінізму, яку пропагує її університетська подруга Валері. Міра, заперечуючи традиційні патріархальні відносини і відношення до жінки як сосуду гріха, негативно висловлюється і щодо їхніх носіїв – чоловіків: *“You think I hate men. I guess I do, although some of my best friends... I feel like one of those twelfth-century monks raving on about how evil women are and how they must cover themselves up completely when they go out lest they lead men into evil thoughts”* [French 1978, p. 230-231]. Незважаючи на виникнення глибоких емоційних партнерських відносин зі своїм новим знайомим Беном, що любить і поважає її, Міра не знаходить в собі сил поглибити їх і створити нову сім'ю, оскільки відносини «чоловік-дружина» залишаються для неї потенційно травмуючими. Врешті способом самореалізації для Міри стає наукова кар'єра, а її особистісна ідентичність вибудовується крізь феміністичний світогляд і ідентичність професійну. *“She finished her dissertation, and when it was accepted, took her divorce money and went to Europe and traveled around alone for eight months, breathing it in, sucking it up”* [French 1978, p. 492]

Другий важливий жіночий образ у романі – це образ університетської подруги Міри – Валері. Образ Валері, на відміну від образу Міри, постає як сформована цілісність. Автор наділяє героїню стереотипними рисами радикальних феміністок: Валері надзвичайно впевнена в собі жінка, що зручно почувається у власному тілі, не зважаючи на те, що воно далеке від

загальноприйнятих стандартів жіночої крас. Хоча в романі детально не змальовується життєвий шлях Валері, читач непрямим чином дізнається, що світогляд Валері, так само як і випадку Міри, сформувався внаслідок заперечення її попереднього трагічного життєвого досвіду: жінка протягом багатьох років була жертвою сімейного насилля. На відміну від Міри, Валері не заперечує цінність свого материнства, вона має прекрасні теплі відносини із своєю дочкою, яка була для неї важливим стимулом розірвати подружні відносини із домашнім тираном. Для Валері важлива безпека її дитини, тому героїня переживає особисте потрясіння, коли її дочку гвалтують, а представники правопорядку звинувачують дівчину у неправдивому свідченні про злочин. Автор демонструє глибокий внутрішній конфлікт героїні: вона може декларувати радикальні феміністичні ідеї, але вона не має жодних дієвих засобів, щоб захистити себе і своїх близьких у суспільстві, в якому цінність жінки як особистості є незначною. Валері – діяльна натура, яка не може змиритися із несправедливістю. Не маючи можливості покарати кривдника дочки, вона знаходить спосіб помститися всім чоловікам-агресорам, взявши участь у акції із звільнення несправедливо звинуваченої у вбивстві жінки. Валері попадає під поліцейський обстріл і гине. Цей епізод має велике символічне значення – традиційне суспільство трансформується надзвичайно повільно, жінка може говорити, але, коли починає діяти – її зупиняють.

Більш гармонійний образ жінки-феміністки створила в своєму творі «Всі дорогі обличчя» Одрі Говард. Крізь призму життєвої історії ірландки Кейтлін О’Шонессі автор розгортає картину розвитку суфражистського руху у Великій Британії. Образ героїні є цілісним. Кейтлін вступає до лав Жіночого суспільно-політичного союзу (WSPU – Women social and Political Union), керуючись власними переконаннями, розвиненим почуттям справедливості, і не маючи попереднього травмуючого досвіду, що спонукав би її до активізму. Вона обстоює свої погляди перед членами своєї великої родини: *“Don’t you dare say that, you spalpeen. They’re not lunatic and how else*

can they make themselves heard only by being a bloody nuisance as you so lucidly put it. You think you're so grand with your piddling little job at the bank but the women I met today are more intelligent, have more judgement and discernment, more ability to think and plan with their shrewd female wit than you with your masculine arrogance could ever dream about" [Howard 1992, p. 172]. Згодом знайомство з лідером британського руху суфражисток Еммелін Пакхерст і її дочкою Сільвією спонукає героїню до активної участі у боротьбі за надання виборчого права жінкам. В образі Кейтлін втілюються всі чесноти жінки-громадянки. Вона бореться за політичні свободи жінок всіма доступними засобами – від публічних виступів і до участі у пікетах парламенту та в демонстраціях. Антагоністом героїні виступає в цьому романі не конкретний чоловік – представник патріархального суспільства, а держава, як головний провідник його цінностей. І насильство відносно героїні здійснює також каральний апарат держави: Кейтлін заарештовують за її правозахисну діяльність і ув'язнюють у тюрмі Голлоуей. Після того, як героїня оголошує голодування, її піддають тортурам – насильницькому годуванню. Цілісність особистості героїні підкреслює той факт, що перебування у в'язниці, хоч і спричинило погіршення стану її здоров'я, проте жодним чином не вплинуло на її громадянську позицію і готовність до боротьби. Мотивація героїні є позитивно спрямованою: вона бореться за права жінок, не демонструючи особистої неприязні до чоловіків. Кейтлін створює гармонійний сімейний союз з офіцером Джеком Темплтоном. Автор, розвиваючи образ Кейтлін, представляє її свідомою громадянкою. Незважаючи на негативний досвід взаємодії з державою, під час Першої світової війни Кейтлін встає на її захист, вступаючи до Загону добровільної допомоги (VAD – Voluntary Aid Detachment). Протягом війни героїня, засвоївши фах медичної сестри, рятує людські життя. Після війни Кейтлін відходить від активної участі у суфражистському русі, вбачаючи свої подальші цілі у вихованні вільномислячих, хоробрих та розумних дітей, здатних змінювати суспільство. *"She had become a woman during the past four years. Grown up,*

moved on from the intensely idealistic young girl she had once been. She was experienced and capable with no vestige of illusion left of the holiness of her mission. She was mentally and physically drained but she and Jack would renew one another and bring up their children to be free-thinking, brave-hearted and clear-headed in a world where war and violence, which had been seen on a scale which could not be imagined, would not happen again” [Howard 1992, p. 614-615].

Особливості чоловічих образів у сучасній англomовній феміністичній прозі визначаються по-перше, схильністю авторок до типізації таких образів, вони виступають, в основному, образами-типами, а не образами-характерами. Подібний підхід визначається авторським завданням: зобразити чоловіка як репрезентанта патріархального, пригнічуючого, агресивного по відношенню до жінки суспільства, або вивести, наприклад, образ чоловіка-спокусника. З іншого боку, подекуди зустрічаємо цікаві розроблені образи чоловіків – іноді чоловік навіть стає головним героєм феміністського прозового твору. Вважаємо доцільним приділити увагу перш за все чоловічим образам-характерам в феміністичній прозі.

У романі К. Шопен «Пробудження» сонм чоловічих образів сприяє розкриттю образу головної героїні – Едни. Важливий вплив на життя Едни справляє її чоловік Леонс, її коханець Альсе Аробін та її коханий Роберт. Кожен з цих образів є, в більшій мірі, образом-типом. Чоловік Едни є носієм цінностей патріархального суспільства, не зважаючи на те, що він є частиною богемних кіл креольського Півдня США. Цінність жінки для нього визначається її здатністю виконувати роль дружини і матері. Він знецінює Едну, оскільки вона «напевно, не жінка-мати». Коханець Едни Альсе Аробін також являє собою типового героя-коханця, який сприймає її виключно як об’єкт задоволення своїх чуттєвих потреб. Риси образу-характеру можна прослідкувати хіба що в образі Роберта – коханого Едни. Відношення Роберта до Едни – це справжнє почуття, що росте майже непомітно для нього самого, глибоке і справжнє, абсолютна протилежність тваринним відчуттям

Альсе. Роберт – не спокусник, він мислить в традиційних культурних параметрах обов’язку. У його мріях, щастя з Едною можливе тільки на договірних основах між чоловіками, якщо станеться немислиме, і Леонс Понтельє відпустить її. Саме поняття обов’язку стає основною розбіжністю в розумінні любові Едною і Робертом, і тому він у результаті залишає її. Які б стосунки їх не зв’язували Едну і її чоловіків – матримоніальні, еротичні або любовні, – вони не бачать в Едні самостійну особистість.

В якості достатньо незвичайного в контексті формування образу чоловіка в феміністській літературі варто згадати роман Тоні Моррісон «Пісня Соломона», в якому автор «розгортає вражаючий спектр характерів, станів і зв’язків, створюючи суцвіття традицій, устрою, психології чорних американців і намагаючись виявити його загальнолюдський зміст» [Злобин 1985, с. 247]. Структура роману включає два основних компоненти: ретроспектива становлення особистості хлопця в патріархальному суспільстві і історія особистісного переродження чоловіка, шляхом повернення до родинного коріння, що втім не має подальшого позитивного розвитку, оскільки внаслідок трагічного збігу обставин, переосмисливши своє життя і ставши в певному сенсі, іншою людиною, головний герой гине. Не зважаючи на те, що головний герой роману – підліток, згодом чоловік – Мейкон Помер, на прізвисько Milkman (в українському перекладі – Дояр), від імені якого йде розповідь, авторка розгортає сюжет, вводячи яскравий сонм другорядних жіночих образів. Взаємодія «чоловік-жінка» є переважно конфліктною, причому це стосується відносин і між чоловіком та дружиною (Мейкон Дед – Рут), і між братом і сестрою (Мейкон Дед – Пілат, Milkman – Ліна, Корінтіанс). Підліток Мейкон, спостерігаючи взаємини своїх родичів усвідомлює, що жінка володіє певними перевагами, особливою духовною силою, яка породжує страх чоловіка перед нею. Заперечення жіночої зверхності провокує у чоловіків лють та ненависть, бажання принизити та усунути жінку. Мейкон зазначає, що «батько боїться цих жінок» (мається на увазі Пілат, Агар і Реба) [Моррісон 2007, с. 54]. Чоловіки не люблять і навіть

не поважають жінок. Зневажливе відношення передається з покоління до покоління: Мейкон не любить своєї матері: «Після батькової розповіді про Рут син теж став її зневажати» [Моррісон 2007, с. 129]. Слідкуючи за нею, він думає: «Дурнувата, егоїстична, химерна, безсоромна баба» [Моррісон 2007, с. 132]. Мати Мейкона завжди почувалася приниженою. Вона сама це розуміла, проте нічого не могла вдіяти: «...а все через те, що я маленька. Не про розміри кажу. Маленька, бо з усіх боків мене давило» [Моррісон 2007, с. 133]. Розкриттю образу Мейкона сприяє розгляд його поведінки у двох планах – зовнішні дії і їхня мотивація. Наприклад, його намагання припинити побиття матері батьком його сестра Ліна пояснює так: «Думаєш ми повірили, що ти одного разу вдарив його (батька), щоб захистити маму? Щоб стати на її бік? Дзуськи! Ти вдарив батька, щоб стати на його місце, щоб показати нам усім, що право командувати нею і нами всіма належить тобі» [Моррісон 2007, с. 227].

Для розвитку образу Мейкона важливе значення має історія його відносин з коханкою Агар. Агар віддано кохає головного героя, проте її почуття марні, оскільки: «Всі його знайомі знали про Агар і вважали її лише Дояровою тимчасовою коханкою, не вартою стати нареченою» [Моррісон 2007, с. 100]. Мейкон сприймає Агар як річ, як щось набридле: «Тепер, за останніх чотирнадцять років, Дояр втомився від неї» [Моррісон 2007, с. 100]. Мейкон об'єктивізує Агар: «Агар була як третій кухоль пива. Не перший, котрий горло приймає із слізнявою вдячністю. Не другий, що посилює і доповнює насолоду від першого. Лише третій. П'єш його, бо під рукою, бо не зашкодить, бо яка, зрештою, різниця – пити чи не пити?» [Моррісон 2007, с. 100]. Врешті, образ Мейкона, створений Тоні Моррісон у першій частині роману, є носієм всіх традиційних вад патріархального суспільства. Проте авторська майстерність дозволяє читачеві сприймати його не як схему, тип, а як цілісну особистість, що виявляється надзвичайно реалістичною, і тим самим підкреслює всі небезпеки такого роду чоловічих особистостей для жінок.

Отже, дослідження жіночих та чоловічих образів у сучасній англomовній феміністичній прозі демонструє переважання перш за все добре розроблених жіночих персонажів-характерів, розвиток яких автори подають у діахронічному вимірі, що дозволяє читачеві відстежувати особистісний розвиток героїнь. Образи героїнь використовуються для репрезентації цінностей жіночої свободи, самоусвідомлення та самореалізації. Героїні прагнуть свідомо чи несвідомо незалежності та набуття власної самості, шляхом індивідуальної емансипації чи участі у громадському житті задля розширення соціально-економічних і політичних прав всіх жінок. Особливості чоловічих образів у сучасній англomовній феміністичній прозі визначаються, по-перше, схильністю авторок до типізації таких образів, вони виступають, в основному, персонажами-типами, а не персонажами-характерами. Подібний підхід визначається авторським завданням: зобразити чоловіка як репрезентанта патріархального, пригнічуючого, агресивного по відношенню до жінки суспільства, або вивести, наприклад, образ чоловіка-спокусника. З іншого боку, подекуди зустрічаємо цікаві розроблені образи чоловіків – іноді чоловік навіть стає головним героєм феміністичного прозового твору (Мейкон з твору Т. Моррісон «Пісня Соломона»). Таким чином, говорячи про концепцію людини в сучасній англomовній феміністичній прозі, варто говорити переважно про концепцію жіночої особистості. Причому концептуалізація відбувається на двох рівнях – автори презентують як концепцію жінки у реалістичному вимірі, так і концепцію жіночої особистості як ідеалу. Ці концептуальні системи тісно пов'язані, оскільки досягнення особистісного ідеалу, на думку авторів, є умовою виживання жінки як у фізичному, так і в духовному вимірі. Жінка, що не здатна долати перешкоди на шляху до емансипації, викликані її особистісними обмеженнями, чи вимогами соціуму, приречена до трагедії, припинення свого фізичного існування. Концепція ідеальної жінки відображає особистість, що постійно розвивається, змінюється, знаходиться в стані саморефлексії, і врешті, емансипується. Для неї характерним є

постійний вихід за межі – патріархальних соціальних норм, дискримінуючих правових норм, власних страхів, обмежень, моральних хиб. Жінка у феміністичній художній літературі ніби «висвітлюється», тобто полишає тінь, вона стає «видимою» і перестає бути «німою». Відбувається привласнення жінкою самої себе, розрив патріархальних звязків, що визначають жінку лише як частину іншої системи – родини, громади, тощо. Відповідно для жінки стає можливим приймати або відкидати традиційні ролі: вірної дружини, люблячої матері, шанобливої доньки. Жінка перевідкриває себе, власними зусиллями формує себе як цілісність, бере на себе відповідальність за власну долю. Особистісна емансипація є першим кроком до політичної емансипації – у концепції жіночого ідеалу в феміністичній художній літературі відображаються цінності політичного активізму, боротьби жінок за право брати участь у прийнятті рішень не лише відносно себе та своєї сім'ї, але й суспільства загалом.

2.2. Концепція світу у творах письменниць-феміністок

Зміст літературознавчої категорії «концепція світу» може бути пояснений через категорію художнього образу світу, сутністю якої є авторське бачення дійсності. У першому розділі нашої роботи ми визначили образ світу як вимишлену автором модель світу, на тлі якої розгортається сюжет літературного твору, що ґрунтується на суб'єктивному авторському осмисленні та перетворенні об'єктивної реальності, і виступає джерелом світоутворюючих конструктів. Створення образу світу передбачає визначення автором його хронотопу як системоутворюючої структури, що об'єднує елементи, які в їхній цілісності є предметним світом твору (люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (жива і нежива), речі, створені людиною).

Розглядаючи образ світу, створений у творах Кейт Шопен, необхідно зазначити, що авторка, в певному сенсі, є співцем американського Півдня: події більшості її творів відбуваються в штаті Луїзіана, а часовий інтервал, в якому розгортаються події – ХІХ століття. Часовий вимір у хронотопі творів Шопен надзвичайно важливий, оскільки події відбуваються або до, або після скасування рабства. Причому оповідання, у яких проблема рабства є актуальною, в творчому пулі Шопен у меншості. Тим більш цінним є створений Шопен образ саме рабовласницького Півдня. Оцінюючи ступінь реалістичності цього образу, літературознавці розділилися на декілька таборів. Деякі критики вважали її оповідання сміливими і руйнуючими консервативні норми. Вважалося, що, на відміну від інших авторів-регіоналістів, які писали про Південь, Шопен не висловлювала ностальгії і туги за старим Півднем, що характеризувався консервативними гендерними, расовими і класовими нормами. Інші ж, навпаки, не дивлячись на її репутацію соціально прогресивного автора, звинувачували Шопен в тому, що вона «використовувала расистський післявоєнний культурний клімат, щоб просунути свою письменницьку кар'єру» (*“taken advantage of the racist post-bellum cultural climate to further her writing career”*, Lamothe [Taylor 1989, p. 25]). Більш того деякі літературні критики розглядають її луїзіанські оповідання, як «глибоко расистські» (*“deeply racist”*) [Taylor 1989, p. 11]. Інші ж вважають їх «точно анти-расистськими» (*“unequivocally antiracist”*) [Koloski 1996, p. 26]. Бернард Колоськи вважає, що «Дитина Дезіре» – одне з найяскравіших несхваленень расизму в американській літературі (*“is among the most powerful condemnations of racism in American literature”*) [Koloski 1996, p. 27]. З іншого боку, Хелен Тейлор наполягає, що «расизм Шопен – центральний елемент її творчості, і його не можна ані ігнорувати, ані виправдовувати» (*“Chopin’s racism is a central element in her writing, and cannot be ignored or simply excused”*) [Taylor 1989, p. 12]. Елен Піл ставить під питання революційність розповіді «Дитина Дезіре»; Вернер Соллорс також рішуче заперечує вищезазначені похвали оповідання як прикладу

прогресивного погляду на расове питання. Чанг-Юн Рю стверджує, що Шопен не була ані реформатором, ані опозиціонером, і що вона запропонувала реалістичний портрет расових відносин в [Taylor 1989, p. 12].

На нашу думку, поміркований підхід до оцінки ступеня достовірності зображених у творах К. Шопен реалій рабовласницького американського Півдня є найбільш прийнятним. Авторка не є ані захисником рабства, ані пропагандистом аболіціонізму. Вона, з позиції оповідача, включеного до контексту подій, розповідає історію і дозволяє читачеві робити власні висновки.

Важливим у контексті аналізу образу світу у творах Шопен є образ природи Луїзіани. Природа виступає як деяка могутня, стихійна сила, що непідвладна людині. В деяких оповіданнях образ природи є символом загрози та небезпеки, небуття, що протистоїть життю. Таким, зокрема, він виступає у вже згаданому оповідання «Дитина Дезіре». Дозволимо собі ще раз процитувати епізод втечі Дезіре, яка зникла «серед очеретів і верб, що густо зростали на березі глибокої, повільної дельти річки; і більше ніколи не повернулася» (*“among the reeds and willows that grew thick along the banks of the deep, sluggish bayou; and she did not come back again”* [Chopin 2003, p. 177]). В іншому, невеликому за обсягом, але дуже поетичному оповіданні “The Night Came Slowly” («Неквапливо прийшла ніч») змальовується краса природи, її велич й зверхність над людьми.

Цілісний образ світу К. Шопен створює у романі «Пробудження». Події твору відбуваються вже після відміни рабства, проте Шопен вдалося змалювати картину світу, у якому відсутність поневолення людини людиною не означає зникнення інших форм несвободи. Жінка має особисту свободу проте не може приймати рішення щодо власного життя. Незважаючи на декларовану свободу богемної спільноти, до якої потрапляє Една Понтельє після одруження, де навіть заохочуються залицяння до заміжньої жінки, насправді, від неї очікують цнотливої поведінки, додержання традиційних цінностей патріархальної родини.

Створюючи образ світу в романі «Пробудження», Шопен звертається до природних образів, які в певному сенсі протиставляє образам соціальним. Важливе місце в романі займають образи птахів. Безглузде базікання папуги, що сидить в клітці, в першій сцені роману стає передвістям прийдешніх потрясінь. Пізніше своє родинне життя Една починає сприймати як клітку, що обмежує її свободу, а для її чоловіка її вчинки і слова мають не більше сенсу, ніж незв'язний потік іноземних слів, що повторює папуга. Музика Фредеріка Шопена в уяві Едни породжує образ людини, що стоїть на березі моря і проводить безнадійним поглядом птаха, який відлітає. Пізніше, в завершальній сцені самогубства героїні, знов виникає образ птаха: він кружить із зламанним крилом над водою, не маючи сил злетіти у височінь. Іншим значним природним образом є образ моря, зокрема, це зазначають П. Сейерстед та Л. Лірі. Події роману головним чином розвиваються на морському курорті луїзіанської аристократії Гранд Айлі. Мотив моря звучить у дитячих спогадах Едни, яка згадує кентукійський луг, «який здавався їй таким саме великим як океан» [Chopin 2003, p. 29], йдучи ним вона уявляла, що пливе [Chopin 2003, p. 30]. Емоції, які породжені музикою, також порівнюються із морською стихією: “...*the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her... body*” [Chopin 2003, p. 44-45]. В фінальній сцені образ моря постає як образ милосердного визволителя – позбавляючи героїню життя, море звільняє її й від душевного болю: “*The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude... The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace*” [Chopin 2003, p. 189].

Образ світу, що створює у своїх прозових творах Д. К. Оутс є надзвичайно розробленим і багатомірним, що визначається жанровою різноманітністю її творчості, в якій поряд з майже документальними романами знаходиться місце для містичних та неоготичних творів. Простір, у якому розвивається сюжет романів Д. К. Оутс – вся територія Сполучених

Штатів Америки, події розгортаються і в сучасності, і в історичній ретроспективі. Зважаючи на завдання нашого дослідження, проаналізуємо образи світу, створені Д. К. Оутс в романах «Марія: життя» і «Чорна вода». Оскільки роман «Марія: життя» за жанром є в рівній мірі і сімейною сагою, і романом-виховання, то очевидно, що хронотоп роману є динамічним – разом з головною героїнею Марією Кнауер читач переміщується в часі по мірі її дорослішання, і в просторі, слідуючи за нею дорогами її життя, місцями, що визначили розвиток її особистості. Становлення Марії визначається тим, що вона виявляється здатною вийти за межі того локального світу, в якому вона народилася, отримала освіту і роботу. Світ, в якому перебігає дитинство Марії – це малий світ її неблагополучної родини, обмежений домом, в якому вона відчуває власну незахищеність, обтяженість обов'язками дорослої людини, які на неї покладає її інфантильна мати. Це світ, в якому Марії відмовлено у праві бути автономною особистістю – в уявленні своєї матері вона лише її власна проекція. «Одного дня, коли батько Марії був відсутній декілька днів, її мати залишалася в ліжку всю першу половину дня і навіть пополудні, не утруднюючи себе навіть тим, щоб вдягнутися. Потім вона попросила дочку принести їй свічку. Не те, щоб вона була надто ледача, просто у неї не було бажання вставати... Якщо немовля плакало, Марія повинна була одна ним займатися, оскільки мати відчувала себе дуже слабкою, щоб встати з ліжка. «Вийди звідси, залиш мене одну», – наказувала вона доньці. Іншим разом, ліниво розвалившись на розкиданих абияк подушках, вона захотіла, щоб Марія прилягла з нею відпочити – лише з нею удвох. Вона міцно обійняла дочку так, неначе хтось хотів забрати її в матері, що та ледь не задихнулася». Цей хиткий, ненадійний світ проте є єдиним відомим Марії. Її перша трагедія – це руйнування цього світу – батька Марії вбивають у п'яній бійці, а її матір залишає її та ще двох дітей у родині дядька. Марія, дорослішаючи, прагнучи змінити своє життя і отримати освіту, вступає до університету, а згодом і викладає там. Але академічне середовище виявляється для неї також обмежуючим, таким, в рамках якого

вона не може в повній мірі розкрити свої здібності. Д. К. Оутс велику частину свого життя присвятила викладацькій діяльності, тому правдоподібно змальовує світ високої науки. Цей світ об'єднує тих, хто не здатний відсторонитися від повсякденної суєти і шанобства. Не більше за інших розмірковують про життя та причини своїх негараздів люди, для яких розмірковування стає професійним обов'язком. Вони занурені у дріб'язкові проблеми, прагнучи зберегти свою посаду, яка визначає їхній статус і закріплює за ними місце у стагнуючому академічному світі. Кульмінацією роману є здобуття Марією політичного успіху, коли вона нарешті опиняється в тому світі, який здатна змінювати і який змінюватиметься у відповідності до її волі, оскільки вона тепер сама приймає рішення.

Образ світу у новелі Д. К. Оутс «Чорна вода» визначається жанром твору, який заснований на реальних подіях. В основу сюжету покладена історія про нещасний випадок, що стався в Чаппаквідіке (штат Массачусетс) в 1969 р. з сенатором Едвардом Кеннеді і молодою жінкою на ім'я Мері Джо Копекні. Дівчина загинула, а сенатор у зв'язку із скандалом був змушений відмовитися від участі в президентських кампаніях 1972 і 1976 рр. Події твору, за авторським замислом переносяться у 90-ті рр. ХХ ст. Оутс не вибудовує цілісний образ світу, але вона і не ставить перед собою таке завдання. Композиційна специфіка новели полягає у доволі успішних намаганнях автора створити імітацію публіцистичного нарису. Детально змальована, майже захронометрована історія загибелі головної героїні Келлі супроводжується псевдо-документальними вставками, які непрямим чином інформують читача про події, що призвели до трагедії. За словами Річарда Боша, «Чорна вода» робить те, що і всі великі трагедії з часів давньогрецького театру: «Вона показує долю індивіда, що походить з характеру найголовнішого героя і направляється силою обставин до якоїсь розв'язки, тому сюжет менш важливий, ніж його архітектоніка» [Bausch]. Про потенційний інтерес Келлі до Сенатора, який став причиною смерті дівчини, читач дізнається із вставки, в якій вказано, що вона закінчила з

відзнакою університет Брауна, отримавши ступінь бакалавра в області американської політології. Її дипломна робота на 90 сторінках, на яку вона отримала схвальну рецензію, була присвячена Сенаторові і мала підзаголовок: ««Джефферсонівський» ідеалізм і прагматизм «Нового курсу»: ліберальна стратегія в період кризи». Вся наступна оповідь націлена на те, щоб відслідкувати причини трагедії, що сталася. Потім йдуть фрагменти-спогади Келлі про події того святкового 4 липня, спогади з дитинства, про роботу в журналі «Сітізенс Інкуайері», про студентське життя і тому подібне. У фіналі кожного уривка рефрен: «Чорна вода обрушилася на неї [Оутс 1997, с. 45], заливаючи легені» або «А в цей час чорна вода залила її легені, і вона померла». Таким чином, «чорна вода» в цій новелі є уособленням темної непереборної сили, під владу якої попала героїня.

Особливості образу світу у романі Т. Моррісон «Пісня Соломона» пов'язані з його жанровою специфікою – роман містить елементи магічного реалізму. Така специфіка побудови цілісного літературного твору загалом характерна для творчості Т. Моррісон. Зокрема, на цьому наголошує американський літературознавець С. Девіс: «Поєднання гострої соціальної проблематики з розлогими алегоричними коментарями додає творам Моррісон символічної якості міфу, і в той же час пошук міфу є однією з центральних тем її творчості» [Davis 1982, p. 340]. Містичні та міфологічні ремінісценції в романі «Пісня Соломона» визначаються авторським завданням – на тлі картини особистісного переродження головного героя показати процес етнокультурного відродження афроамериканців. Н. Анастасьєв зазначає: «Вже сама стилістика книги побудована багато в чому на звучанні негритянських мелодій, в ній виразно відчувається зв'язок з фольклором, із старими віруваннями і легендами негритянського народу... сама атмосфера оповіді є такою, що стирає грані між справжнім і фантастичним» [Анастасьєв 1982, с. 13]. Епіграф до «Пісні Соломона» – «Батькам – у височині парити. Дітям – знати їх імена» – одночасно позначає головну тему роману і співвідноситься з одним з найпоширеніших

мотивів в негритянській міфології – мотивом польоту. Книга відкривається передсмертною запискою страхового агента Роберта Сміта, який пообіцяв злетіти «на власних крилах з даху «Притулку милосердя»» [Morrison 2007, с. 21]. Наступного дня в місті відбувається незвичайна подія: у лікарні, з даху якої зістрибнув Сміт, вперше народжується чорношкіре немовля, Мейкон Помер III, головний герой роману. «Блакитні шовкові крила містера Сміта, напевно, залишили в житті дитини слід» [Morrison 2007, с. 27]. Подорослішавши, Мейкон «відчував неприборкане захоплення кожного разу, коли він бачив щось літаюче» [Morrison 2007, с. 207]. Згодом читач дізнається, що прагнення до польоту герой успадкував від свого міфічного прашура Соломона, який маючи двадцять одну дитину і дружину Ріну, все ж не зміг подолати тугу за батьківщиною і відлетів з бавовняного поля до Африки. Деякі літературознавці прагнули відшукати додаткові смисли, пов'язані з мотивом польоту, посилаючись на античний міф про Дедала і Ікара [Davis 1998, р. 27-42]. Проте сама авторка відкидала цю ідею, стверджуючи, що провідним джерелом містичного виміру її твору є африканська та афроамериканська традиція: «Метафора польоту пов'язана не з Ікаром, а з міфом про літаючих африканців... Припустимо, що тут говориться про те, як поводитися в найбільш небезпечному зі всіх чотирьох елементів – в повітрі – про уміння довіряти, ризикувати, про можливість пізнати себе настільки, щоб зуміти відірватися від землі і віддатися повітрю, віддатися і при цьому управляти польотом» [Brown 2008, р. 120]. Мотив польоту, таким чином, відображає прагнення афроамериканців до свободи і подолання історичних травм етносу. Роман настільки пронизаний міфами, легендами і надприродним, що деколи складно визначити долю реального в подіях, що змальовуються. Друга частина роману, присвячена духовному переродженню головного героя, яке відбувається в процесі його повернення до сімейного коріння, розгортається, на думку Л. Харріса, за традиційною схемою життєпису героя, на кшталт, Мойсея, Одиссея, Беовульфа [Harris 1980, р. 71]. Розмитість меж між світом реальності та ірреальним під час

подорожі Мейкона демонструється авторкою крізь призму сприйняття головного героя. У сцені зустрічі зі старою повитухою Цирцеєю Мейкон розмішляє: «Але ж Цирцея померла. А ця жінка жива. Далі його думка заходила в безвихідь, тому що жінка хоча і розмовляла з ним, тим не менш, могла бути мертвою» [Моррісон 2007, с. 275]. Мейкон ніби стає частиною нового для себе світу: «Він відчував себе часткою землі, йому здавалося, його ноги – стебла, стволи дерев, йому мнилося, його ноги проникають глибоко в камінь, в ґрунт. А ще він перестав кульгати» [Моррісон 2007, с. 320-321]. Читач, слідуючи за головним героєм, виявляється змушеним осягати події не так, як вони відбуваються насправді, а таким чином, як їх інтерпретує Мейкон. В цьому сенсі вдається уникнути відчуття трагічності фіналу роману, коли герой, рятуючись від свого супутника Гітари, стрибає зі скелі: «Бо тепер він осягнув те, що знав Соломон: треба лише віддатися повітрю, і воно тебе підхопить» [Моррісон 2007, с. 379]. Привабливість ірреальної реальності у другій частині «Пісні Соломона» підкреслюється відразливим образом світу маленького містечка Данвілл, де зростає Мейкон. В Данвіллі цінність та статус людини визначається її майновим становищем. Саме тому мешканці доходного дому бояться і плазують перед власником цього будинку – батьком Мейкона, який тримає в своїх руках зв'язку ключів від їхніх осель і їхніх доль також, бо будь-якої миті за несплату за житло Мейкон-старший може вигнати їх на вулицю. Відблиск цієї збоченої поваги падає і на Мейкона: «У Данвіллі йому просто вклонялися, як герою. У тому місті, де він народився, його ім'я викликало похмуру повагу і страх» [Моррісон 2007, с. 308]. Суттєве значення у побудові образу світу в романі «Пісня Соломона» має і спосіб розгортання подій у часовій перспективі. О. Подкоритова зазначає: «Проблема часу є однією з визначальних для розуміння характеру реалізму та творчої манери Т. Моррісон... Миттєво минуть роки з життя громади та суспільства в романі «Пісня Соломона»... Хоч загострення подій та умов у 60-х роках виводять Молокососа з його інфантилізму, та час давно вже не існує і для нього. Бо в цьому житті у нього

небезпечне місце, що руйнує його дух та спонукає шукати місця у живильному минулому. Він розчиняється у часі і там знаходить себе. Міф для Тоні Моррісон є метафорою відмови від часу» [Подкоритова 2005, с. 196.].

Отже, образи світу, що створюють авторки проаналізованих художніх творів, є надзвичайно різноманітними. Особливості їх визначаються, перш за все, жанровою специфікою творів. Романи, написані у рамках традиції реалізму, в тій чи іншій мірі відображають реальну картину світу, характерну для тієї чи іншої історичної епохи на певній території, автори, що творять у жанрі магічного реалізму, створюють світ свого літературного твору, сполучаючи елементи реальності, альтернативної реальності чи ірреальні містичні компоненти. Не менш важливе значення має хронотоп літературного твору: події у ньому можуть розгортатися поступово – за діяхронічним принципом (наприклад, роман «Пробудження» К. Шопен, роман «Марія: життя» Д. К. Оутс, «Пісня Соломона» Т. Моррісон) або мати фрагментарну структуру, коли у послідовну оповідь включаються відсилки до подій минулого (наприклад, новела Д. К. Оутс «Чорна вода»). Суттєве значення у побудові цілісного образу світу також має предметний світ літературного твору, який також вибудовується авторками проаналізованих прозових зразків.

Незважаючи на те, що авторські світи, сформовані у творах феміністської літератури, є унікальними та різноманітними, є певні підстави говорити про єдність концепції світу у феміністській прозі. Концептуалізація може бути здійснена на підставі аналізу відношення на лінії «персонаж-світ». Світ літературного твору виступає не лише як тло, на якому розгортаються події, але й як система, до якої включені герої твору. Персонажі (переважно жіночі), що розвиваються, емансипуються і змінюються, одночасно намагаються свідомо чи несвідомо змінити і світ, який є топосом їхнього буття. І саме в цьому контексті ми можемо говорити, про світ, що відчужує героїню (чи героя), аж до переривання фізичного існування; та світ, який

героїня (чи герой) змінює разом із собою, привласнюючи його собі, перестаючи разом з тим бути залежним від застарілих соціальних, правових, моральних норм, що роблять людину власністю світу, перш за все світу соціального.

Висновки до другого розділу

Таким чином, говорячи про концепцію людини в сучасній англomовній феміністичній прозі, варто говорити переважно про концепцію жіночої особистості. Причому концептуалізація відбувається на двох рівнях – автори презентують як концепцію жінки у реалістичному вимірі, так і концепцію жіночої особистості як ідеалу. Ці концептуальні системи тісно пов'язані, оскільки досягнення особистісного ідеалу, на думку авторів, є умовою виживання жінки як у фізичному, так і в духовному вимірі. Жінка, що не здатна долати перешкоди на шляху до емансипації, викликані її особистісними обмеженнями чи вимогами соціуму, приречена до трагедії, припинення свого фізичного існування. Концепція ідеальної жінки відображає особистість, що постійно розвивається, змінюється, знаходиться в стані саморефлексії, і врешті емансипується. Для неї характерним є постійний вихід за межі – патріархальних соціальних норм, дискримінуючих правових норм, власних страхів, обмежень, моральних хиб. Жінка у феміністичній художній літературі ніби «висвітлюється», тобто полишає тінь, вона стає «видимою» і перестає бути «німою». Відбувається привласнення жінкою самої себе, розрив патріархальних зв'язків, що визначають жінку лише як частину іншої системи – родини, громади, тощо. Відповідно для жінки стає можливим приймати або відкидати традиційні ролі: вірної дружини, люблячої матері, шанобливої доньки. Жінка перевідкриває себе, власними зусиллями формує себе як цілісність, бере на себе відповідальність за власну долю. Особистісна емансипація є першим кроком до політичної емансипації – у концепції жіночого ідеалу в феміністичній художній літературі відображаються цінності політичного

активізму, боротьби жінок за право брати участь у прийнятті рішень не лише відносно себе та своєї сім'ї, але й суспільства загалом.

Незважаючи на те, що авторські світи, сформовані у творах феміністської літератури, є унікальними та різноманітними, є певні підстави говорити про єдність концепції світу у феміністській прозі. Концептуалізація може бути здійснена на підставі аналізу відношення на лінії «персонаж-світ». Світ літературного твору виступає не лише як тло, на якому розгортаються події, але й як система, до якої включені герої твору. Персонажі (переважно жіночі), що розвиваються, емансипуються і змінюються, одночасно намагаються свідомо чи несвідомо змінити і світ, який є топосом їхнього буття. І саме в цьому контексті ми можемо говорити, про світ, що відчужує героїню (чи героя), аж до переривання фізичного існування; та світ, який героїня (чи герой) змінює разом із собою, привласнюючи його собі, перестаючи разом з тим бути залежним від застарілих соціальних, правових, моральних норм, що роблять людину власністю світу, перш за все світу соціального.

РОЗДІЛ 3

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ ЛЮДИНИ І СВІТУ У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ФЕМІНІСТИЧНІЙ АНТИУТОПІЇ

3.1 Концепція людини у сучасних англомовних феміністичних антиутопіях: репродукування феміністичного прозового тренду і унікальні риси

Особливості створення жіночих образів в сучасних феміністських антиутопіях визначаються авторським завданням: шляхом загострення, гіперболізації соціальних проблем, пов'язаних перш за все із статусом жінки, гендерною нерівністю, здійсненням гендерно зумовленого насилля (в тому числі, репродуктивного), неправомірного використання владного ресурсу (переважно чоловіками), створити альтернативну реальність, в якій демонструються можливі (іноді гіпертрофовані) наслідки таких проблем в разі відсутності їх адекватного розв'язання. Метою автора стає привернення уваги до небезпеки існування такого роду соціальних відносин, хай і проявлених в меншій мірі, в об'єктивній соціальній дійсності.

На нашу думку, одним з найбільш яскравих зразків такої феміністської антиутопії є роман «Оповідь служниці», що належить перу представниці постмодерністського феміністського дискурсу Маргрет Етвуд. Система жіночих образів роману є надзвичайно складною. Можна виокремити символічні образи, які використовуються ідеологами вимішленої держави Гілеад, що утворюється в уявному майбутньому на території сучасних Сполучених Штатів Америки, для обґрунтування нового статусу жінки. Функціональні образи жінок, які використовуються для опису соціального устрою Гілеаду. І врешті, найбільш розроблений, гуманізований образ

головної героїні, оповідачки Оффред (в деяких перекладах Фредової), яка виступає носієм і провідником авторської ідеї.

Події роману «Оповідь служниці» відбуваються у державі Гілеад, що утворилася на території Сполучених Штатів Америки у майбутньому. Держава є тоталітарною і суворо соціально стратифікованою. Гілеад реалізує агресивну зовнішню політику, воюючи із сусідніми державами, і жорстоко пригнічує опір і будь-які прояви інакомислення всередині країни. Громадяни Гілеаду відчувають постійну нестачу найнеобхідніших ресурсів (в тому числі їжі), що надаються в межах жорсткої розподільної системи, засобом підтримання в суспільстві покори і постійного страху стають публічні страти. Нова тоталітарна держава переживає різкий демографічний спад. В результаті абортів, небажання жінок мати дітей, поганих екологічних умов і військових експериментів, що зробили безплідними багато чоловіків, рівень народжуваності знизився в країні до критичного рівня, з одночасним збільшенням народжень дітей з вадами. Вирішити демографічну проблему тоталітарна держава прагне за рахунок обмеження прав жінок. Спочатку жінок позбавляють можливості мати банківські рахунки і працювати, що робить їх повністю залежними від чоловіків. Потім ухвалюється закон, згідно з яким усі повторні шлюби або союзи, не оформлені офіційно, оголошуються поза законом. Чоловіків вважають злочинцями і карають; жінок перетворюють на Служниць, тобто сурогатних матерів, завдання яких – народжувати дітей для безплідної еліти. Бездітних жінок відправляють в Колонії, де їх примушують або працювати з високотоксичними речовинами, що веде їх до загибелі, або на плантаціях в якості рабинь, де вони поступово помирають від голоду.

Символічні жіночі образи, які використовують ідеологи Гілеаду для обґрунтування антигуманної політики репродуктивного примусу, це біблійний образ безплідної на початку шлюбу Рахілі – дружини старозавітного патріарха Якова, та її служниці Валли, чиїх, синів, народжених від Якова, Рахіль приймає як власних.

Функціональні образи жінок, які використовуються для опису соціального устрою Гілеаду – це Дружини, Марфи (домогосподарки, куховарки), Служниці.

Образи Дружин зображені Етвуд достатньо схематично – це, по суті, жінки, що зрадили ідеалам гуманності, дозволивши дегуманізувати інших жінок, перетворити їх на живі інкубатори, щоб задовольнити свій материнський інстинкт чи (або, частіше) підвищити власний соціальний статус. Образ в літературному творі часто розкривається автором через дію – ми оцінюємо персонажа крізь призму його вчинків. Дружини у Етвуд розкриваються переважно через ритуальні дії: починаючи від ритуалу «зачаття» дитини Служницею і господарем, що здійснюється в присутності Дружини, і закінчуючи ритуальними пологами, коли Дружина імітує родові муки під час народження дитини Служницею. Як відмічає Мері Девіс, жінка не лише втрачає дитину відразу після народження, але і виявляється, по суті, виключеною з самого процесу пологів тими, хто перебуває при владі [Davis 1995, p. 51]. В ході пологів всіляко підкреслюється особливий характер материнства Служниці і те, що дитина, згідно з постановами режиму, належить не їй, а її володарці. «Вони зібралися в покоях по іншу сторону сходів, підбадьорюють Дружину Командора, Дружину Уоррена. Маленька худенька жінка у білій нічній сорочці, вона лежить на підлозі, сивіюче волосся пліснявою розповзлося по килиму; Дружини масажують їй крихітний животик, неначе вона ось-ось народить сама» [Етвуд 2019, с. 130]. Коли пологи закінчуються, саме Дружину вітають як матір народженої дитини, а Служниця залишається усіма забутою. Природний процес, за словами Хелен Келлевей, перетворюється на «культурну церемонію, в якій жінка стає анонімним і низьким об'єктом» [Callaway 1993, p. 153].

На фоні символічних та функціональних жіночих образів яскраво постає образ головної героїні роману – Оффред (Фредової). Служниця Фредова – жертва репродуктивної політики Гілеаду – є власністю Командора, якому вона має народити спадкоємця, причому для неї – це остання спроба

стати матір'ю. У випадку невдачі Оффред буде визнано Не-жінкою і вислано в забруднені радіацією Колонії. Служниця є надзвичайно сильною особистістю. Переживши трагедію насильницького руйнування своєї родини (її матір відправили до Колоній, чоловіка засудили як злочинця, що уклав другий шлюб, дочку передали на виховання в іншу родину), соціально схвалене гвалтування протягом багатьох років (нагадаємо, родина Командора – це вже не перше призначення Оффред), фактично тюремні умови життя, Служниця зберігає ясний розум, критично мислить, демонструє іронічне, гірке почуття гумору і навіть знаходить душевні сили, щоб дати собі шанс на щастя – покохати шофера Командора – Ніка, який влаштовує для неї, вагітної його дитиною, втечу. Але все ж таки роки перебування в статусі Служниці не могли не позначитися на душевному стані Оффред. Вона прагне відчуження від власного тіла. Руки і ноги не потрібні служницям, як і обличчя, за яким не дозволяється доглядати, щоб не виглядати занадто привабливою. У подібних умовах сама героїня сприймає своє тіло як об'єкт насильства, з яким вона не хоче ототожнювати себе : «Я намагаюся не дивитися на своє тіло – не тому, що воно ганебне або нескромне, але тому, що не хочу його бачити. Не хочу дивитися на те, що так цілком мене визначає» [Етвуд 2019, с. 73]. Зовнішній вигляд Фредової натякає на обмеження будь-яких проявів її індивідуальності. Фредова існує в «шорах», на її обличчі – обов'язкові «білі крильця» величезного чіпця : «Щоб ми не бачили, щоб не бачили нас» [Етвуд 2019, с. 11]. Для Оффред її потенційне материнство є одночасно і умовою виживання, і жахливою травмою. В умовах нового режиму Служниця перенесла втрату дитини, в її свідомості рівнозначну її загибелі. В сновидіннях героїня знову і знову переживає невдалу спробу втечі з Гілеаду і розставання з дочкою, яке вона сприймає як неминуче і остаточне. Не випадково навіть фотографія, на якій зображена її дочка в довгій білій сукні, сприймається нею швидше як свідоцтво смерті, а не порятунку: дочка схожа на «примару мертвої дівчинки», що назавжди залишилася для своєї матері п'ятирічною. Цього разу у неї немає навіть надії на можливе щасливе

майбутнє: вона – лише «ходяча вагіна», «матка», «контейнер» для виношування дитини, яку вона ніколи не зможе назвати своєю, її тіло, за словами Марлін Барр, стає «машиною для народження, репродуктивною технологією, створеною з людської плоті» [Barr 1993, p. 92].

В якості ще одного джерела жіночих образів у феміністських антиутопіях варто розглянути перший роман з трилогії С. Х. Елджин «Рідна мова» («Native Tongue», 1984). Особливу цікавість для літературознавця цей твір представляє з огляду на той факт, що однією із його додаткових, проте смисловизначальних, сюжетних ліній є історія створення жіночої мови Laadan, яку використовують жінки-лінгвістки для звільнення від чоловічого диктату, що панує на Землі майбутнього. Створення цього твору С.Х. Елджин не було випадковим, оскільки тут перетнулися сфера її професійних інтересів (лінгвістика) і світоглядні орієнтири (авторка підтримує феміністичну ідеологію). С. Х. Елджин зазначає: «Перша гіпотеза полягає в тому, що мова – наш кращий і найпотужніший ресурс для здійснення соціальних змін; по-друге, наукова фантастика – це наш кращий і найпотужніший ресурс для випробування соціальних змін, перш ніж ми їх вчинимо, щоб з'ясувати, якими можуть бути їх наслідки» [Elgin]. Елджин визначає фемінізм, виходячи з того типу соціальних змін, яким він сприяє: викорінення патріархату і його заміна «суспільством і культурою, які можна підтримувати без насильства» [Elgin 1995, p. 46].

Головні героїні «Рідної мови» – це, в основному, жінки, представниці генетичних лінгвістичних ліній (Linguist Lines), тобто носії спадкових мовних здібностей, що дозволяють їм засвоювати комунікаційні механізми представників інопланетних цивілізацій і, таким чином, виступати унікальними посередниками у взаємодії земних урядів з посланцями інших світів. Не зважаючи на свій, на перший погляд, дуже впливовий статус, жінки Ліній перебувають у суворій залежності від своїх родичів-чоловіків, що визначають всі аспекти їхнього життя, включаючи створення сім'ї, оскільки у шлюбах лінгвістів мають народжуватися ще більш талановиті лінгвісти.

Статус жінки-лінгвіста визначається її віком: виходячи з репродуктивного віку, вона позбавляється власного дому і переїжджає до Порожнього Будинку (Barren House), де займається лінгвістичною підготовкою маленьких дівчат. Урядові структури втім прагнуть позбавитися монополії Ліній, проводячи антигуманні експерименти над дітьми, щоб шляхом використання генної інженерії, наділити їх штучними лінгвістичними здібностями. З цією сюжетною лінією пов'язаний образ Мікаелли – матері дитини, що загинула у такому експерименті, прагнучої помститися за своє дитя.

Головний жіночий образ роману – Назарет Чорняк Адинесс, представниця генетичної лінії Чорняків, одна із найталановитіших лінгвістів молодшого покоління. Назарет з дитинства проявляє великі здібності до спілкування з іншосвітними цивілізаціями, більш того із задоволенням виконує перекладацькі завдання. В силу своєї захопленості лінгвістикою, вона не відчуває двозначності, пригніченості стану жінки, навіть лінгвістки, у суспільстві, аж доти, доки у віці п'ятнадцяти років її не вирішують видати заміж за чоловіка, якого вона ненавидить, Аарона Адинесса. Історія сімейних взаємин Назарет та Адинесса є історією морального та репродуктивного насильства. До традиційного для Ліній користувачького та зневажливого відношення до жінки Аарон Адинесс додає особисту неприязнь до власної дружини, яка є справжнім лінгвістичним генієм, в той час як сам Адинесс лише посередність. Образ дев'ятнадцятирічної Назарет – це образ жінки, яка втратила надію, почувавши себе старою та зношеною. «*She didn't feel nineteen. She felt old. Old and used up...*» [Elgin 2019, 30]. Протягом двох років свого заміжжя вона народила трьох дітей, проте навряд чи психологічно змогла стати матір'ю, оскільки перебуває у депресивному стані, викликаному моральним насильством з боку її чоловіка, знаходячи розраду лише у роботі.

“Living with him, subject to his whims, she felt that she walked from morning to night on eggshells. His feelings were so easily hurt that she rarely knew what had bruised them; but he would say, “You know very well what’s wrong, you smug bitch!” and sulk for hours, until she had apologized not once but

several times. And could be awarded his grudging forgiveness for a brief time. If she didn't apologize, she could count on humiliation, because he would make her the butt of his wit – and it was fearsome – on every occasion offered him, the more public the better. In private, he would not speak to her at all; in public, he kept everyone weak with laughter at his jokes about her faults and her weight and her one front tooth that was crooked and any tiny miscalculation that she might have made in the course of the day... ” [Elgin 2019, p. 121].

Безпорадний стан Назарет підкреслює той факт, що вона не прагне захистити своєю любов'ю власних дітей від ненависті свого чоловіка, являючи собою яскравий приклад психологічного феномену «мертвої матері»: *“In public, his children were the apples of his eye, always tucked under Daddy's arm or bouncing on Daddy's knee. In private he detested them. They were useful only as possessions, something he could show off as he showed off his collection of swords; he had no other interest in them” [Elgin 2019, p. 122].*

Але все ж таки Назарет знаходить тимчасову розраду у коханні до ділового партнера Джордана Шеннотрі. *“Nazareth could not have said precisely when her personal involvement with Jordan Shannontry began. She had never had a flirtation, never even a “crush,” and there had been no opportunity for her to learn anything about romance from her husband. One day Jordan was simply her informal backup on duty, always courteous... And then without any transition that she could identify he was something more, and she found herself always in a kind of breathlessness next to him. Her eyes went more and more to his strong hands as they turned the pages of his books and worked deftly with the microfiches; she knew those hands so intimately that she could see them with her eyes tightly closed... the texture of the skin and its color, the elegance of the joints, the haze of dark soft hair, the bend of the wrists” [Suzette 2019, p. 144]. Назарет навіть отримує надію на взаємність, оскільки Шеннотрі явно фліртує з нею: *“Jordan Shannontry not only treated her kindly, he paid her compliments. He had remarked once on the tasteful arrangement of her hair. He had mentioned that she had a lovely throat” [Elgin 2019, p. 150]. Назарет навіть наважується зізнатися**

у своїх почуттях, але отримує тяжкий удар: Шеннотрі розповідає про це зізнання її батьку. Будучи приниженою і людиною, яку вона покохала, і насмішками батька й чоловіка, які не припускають для неї навіть ймовірності зацікавити чоловіка: *“Can you imagine a man like Jordan Shannontry having any interest in a woman like Nazareth? Come on, Thomas – it’s disgusting, sure, but it’s funny... No sophistication, her hair any old way, God only knows what she was wearing... no grace, no elegance, no conversation, and as much erotic appeal as your average rice pudding...”* [Elgin 2019, p. 153], Назарет втрачає здатність до встановлення емоційних відносин з особами чоловічої статі, включаючи власних синів: *“Nazareth was never again to feel even the smallest stirring of affection, or even of liking, for any male past toddling age. Not even for her own sons”* [Elgin 2019, p. 154]. Таким чином, жіночність Назарет стає для неї джерелом болі та розчарування, і цілком ймовірно, що подавлення власного жіночого начала, безрадінний шлюб, в якому протягом наступних двадцяти років вона народжує ще шістьох дітей, призводить до тяжкої хвороби, яка руйнує її фізіологічну жіночість. Назарет після тяжкої операції, не отримавши жодної реабілітації, оскільки чоловіки Ліній не побачили необхідності витратити зайві кошти на відновлення здоров’я «старої безплідної жінки», ніби замикаючи життєве коло, повертається до Порожнього Дому – дому свого дитинства. Епізоди у Порожньому Домі дають можливість побачити відродження Назарет: вона нарешті, за останні двадцять п’ять років почувається спокійною і у безпеці. *“...and she realized that she was like someone who goes home at last after a lifetime of exile. No more Aaron; he avoided her, and when he could not avoid her he was overpoweringly polite. No more being alone with him, where he did not feel obliged to be polite”* [Elgin 2019, p. 156]. І раптом виявляється, що героїня має сили на відродження, джерелом особистісного відновлення для неї стає діяльність із розвитку і впровадження жіночої мови Laadan: *“In every Barren House, there must be meetings to discuss alternatives. For every choice of action that you feel the men might take when they learn that they’ve been duped, there needs to be a*

corresponding action that all the women are agreed upon and are prepared to move on at a moment's notice. The results should be exchanged among the Barren Houses until there is a consensus – until we all understand just what we would be expected to do in each possible hypothetical crisis. And we will do whatever we must do to prepare” [Elgin 2019, p. 170]. Таким чином, еволюція образу Назарет відбувається в «Рідній мові» в діяхронічному плані: від дівчинки, що самореалізується у професійній діяльності, до дівчини і жінки, що марно прагне знайти джерело своєї самості у сімейних відносинах, материнстві і коханні, і, врешті, бере на себе відповідальність за майбутнє інших жінок, прагнучи позбавити їх тих бід та розчарувань, яких зазнала сама. Образ Назарет наприкінці роману – це образ жінки-захисниці жіночих прав, що знаходиться у суворій опозиції до світу чоловіків.

Інший важливий жіночий образ роману Мікаела Лендрі. Цей образ є надзвичайно динамічним, ми фактично спостерігаємо її особистісне переродження, поштовхом до якого стає трагічна загибель її дитини внаслідок урядового експерименту. Перше знайомство з Мікаелою відбувається крізь призму уявлення про неї її чоловіка – Неда Лендрі, який сприймає свою дружину як об'єкт, а радше як товар. Мікаела прекрасна господиня, вмілий дизайнер домашнього інтер'єра, майстер вишуканої кулінарії, витончена коханка, але найголовніше для Лендрі те, що вона завжди уважно його слухає, чого він не може очікувати від інших своїх співбесідників, оскільки є відверто безталанним комунікатором.

“Michaela did all the things he wanted a wife to do. She saw to his house and his meals and his comfort and his sexual needs. She kept so smoothly running a setup that he never had time to think, I wonder why Michaela hasn't ... done something or other, because she always had done it; often it wasn't until after she had seen to some detail, some change, that he realized it had been a thing that he wanted. The flowers in the vases were always fresh; clean garments appeared as if by magic in his wardrobes; a tunic that had seemed to him about to show signs of wear either appeared so expertly renovated that it looked new, or was replaced

between one day and the next... never once did he have to miss something or do without anything...

What really mattered to him, the one service that he could not have simply purchased, was Michaela's role as listener. Listener! That was beyond price, and had come as a surprise to him" [Elgin 2019, p. 70].

Але після народження дитини, Мікаела, захоплена туботами про маля, починає віддалятися від чоловіка, який вчиняє акт неймовірної жорстокості – він продає дитину уряду для проведення генетичних експериментів з формування здібностей лінгвіста, в результаті яких дитина гине. Ця подія стає поштовхом до подій, що примушують засумніватися у пасивності і недостатньому розвитку особистості Мікаели. Смерть дитини не зламала її, а спонукала до помсти. Спочатку героїня організує нещасний випадок, внаслідок якого її чоловік гине. Вирішивши, зі слів свого чоловіка, що причиною її нещастя є лінгвісти, які не бажають співробітничати з урядом на умовах останнього, Мікаела починає їм мститися. Влаштуваючись медсестрою-доглядальницею, вона вбиває старих чоловіків-лінгвістів. Але одного разу вона отримує призначення в Порожній Дім, в якому мешкають старі жінки-лінгвісти. Розвиток цієї сюжетної лінії дозволяє нам прослідкувати особистісне переродження Мікаели. Героїня розуміє, що жінки Ліній такі самі жертви патріархального суспільства, як і всі інші.

Втім формування моральної солідарності з жінками Порожнього Дому, навіть почуття родинної приналежності не змінюють спосіб, яким Мікаела діє: намагаючись захистити свою нову сім'ю, вона здійснює наступне вбивство – Томаса Чорняка, який починає здогадуватися про підривну діяльність жінок зі створення Laadan-у. Образ Мікаели є протиречним. Вона є соціопатичною особистістю, проте очевидним для читача уявляється, що формування такої особистості багато в чому є результатом об'єктивації і дегуманізації жінки в описуваному Елджин антиутопічному суспільстві.

Розроблені образи чоловіків репрезентовані також в романах, автори яких створюють альтернативні варіанти реальності, в яких розгортаються події твору.

Звернемося до вже згадуваного роману М. Етвуд «Оповідь Служниці». Головний чоловічий образ – це образ Командора, в домі якого Фредова намагається востаннє виконати свій репродуктивний обов'язок перед державою Гілеад. Командор – один з провідників тоталітарної держави. Втім він, як не дивно, не є закоснілим ідеологом, він особистість, що сумнівається. Не зважаючи на статус Служниці, він не об'єктивізує її, обмежуючи контакти збоченою процедурою публічного зачаття. Командор прагне спілкування з Фредовою, як з розумною, освіченою жінкою, влаштовуючи таємні нічні побачення. Страждаючи від встановленого в суспільстві порядку, Командор сумує за нормальними людськими відносинами, шукаючи товарищкості і любові у зв'язку з жінкою. Командор постає як жива, мисляча людина, не позбавлена почуття гумору, далека від фанатизму, схильна до рефлексії. Він грає різні ролі (що нерідко заперечують одна одну) в суспільстві (один з батьків-засновників нового світу), у домі (дбайливий покровитель і, при необхідності, суворий судія усіх домочадців), в спілкуванні із Фредовою (безтурботна людина, що бажає таємно від дружини і суспільства розслабитися з симпатичною служницею, схильна при цьому до порушення деяких заборон). Саме у спілкуванні з ним головна героїня усвідомлює лицемірство цього «нового ідеального світу», ґрунтованого на патології людської (чоловічої) свідомості: будь-якими засобами володарювати над жінкою, зробити її своєю рабинею і наложницею.

В романі С. Х. Елджин «Рідна мова» представлений цілий спектр чоловічих образів, проте, в основному, вони є типізованими в контексті зображення відносин «чоловік-жінка». Ця типовість чоловічих образів підкреслюється також ідеєю зібрань представників Ліній. Незважаючи на те, що під час таких зібрань дискутуються різні питання, рішення щодо жінок, як правило, приймаються одноголосно. Чоловіки в «Рідній мові» – домашні

тирани, що схильні до насильства, як правило не фізичного, але не менш огидного: морального, фінансового та репродуктивного. Цінність жінки-лінгвістки для них визначається її здатністю працювати і приносити прибуток й здатністю народжувати наступне покоління носіїв лінгвістичних здібностей. Томас Чорняк цінує свою дочку Назарет за її лінгвістичні навички і генетичний потенціал, оскільки вони приносять велику користь Лініям. Коли її отруюють, його переконують звертатися за медичною допомогою не тому, що їй боляче, а тому, що вона повинна зіграти вирішальну роль у важливих переговорах з трудового договору наступного дня. Він говорить: *“I am not concerned personally about this illness of Nazareth’s... She gets excellent medical care. Whatever this is, I’m sure you’ve blown it up completely out of proportion. But I am concerned – very concerned – about the negotiations at the ILO”* [Elgin 2019, p. 38]. Подібне ж відношення існує у чоловіків до жінок і у нелінгвістичному середовищі. Наприклад, свою дружину Мікаеллу Нед Лендрі описує як якийсь функціональний гаджет: *“Ned Landry had been pleased with his wife Michaela, as well he might have been, since she had fit his bill of specifications almost to the last and most trivial detail. (There was that slight tendency to poor muscle tone in the hips – but he wasn’t a fanatic. He knew that he couldn’t expect total perfection)”* [Elgin 2019, p. 65]. Чоловіки використовують жінок і для вирішення власних психологічних проблем, зливаючи на них весь негатив, розповідаючи про свої невдачі та хиби: *“It used to be that a man could do something he was ashamed of, too, and then go home and talk to his women about it and be able to count on them to nag him and harangue him and carry on hysterically at him until he felt he’d paid in full for what he’d done. And then a man could count on the women to go right on past that point with their nonsense until he actually felt that he’d been justified in what he’d done”* [Elgin 2019, p. 82]. Врешті, загальна риса, що об’єднує більшість чоловічих образів – це несприйняття жінки як особистості, зверхність і байдужість по відношенню до них. Втім серед цих негативно стереотипних образів є виключення. Мова йде про Аарона Адінесса –

чоловіка головної героїні Назарет, й Джордана Шеннотрі, до якого вона вперше відчула романтичне кохання. Аарон Адинесс усвідомлює лінгвістичну обдарованість своєї дружини, що значно перевищує його здібності, тому він прагне знецінити її жіночість, заперечуючи її привабливість: *“No sophistication, her hair any old way, God only knows what she was wearing... no grace, no elegance, no conversation, and as much erotic appeal as your average rice pudding...”* [Elgin 2019, p. 132]. Він як особисту образу сприймає будь-який успіх Назарет, караючи її насмішками і знущаннями: *«Not only did things she said hurt his feelings, and looks on her face hurt his feelings, and things she did or failed to do hurt his feelings, he could not bear it if she did anything well. If someone complimented her, Aaron was enraged»* [Elgin 2019, p. 133].

Образ Джордана Шеннотрі дозволяє авторці продемонструвати ще один аспект небезпечної для жінки чоловічої поведінки. Шеннотрі відверто фліртує з Назарет, демонструючи їй свою прихильність, роблячи компліменти та даруючи квіти. Проте для нього це лише гра, засіб самоствердитися і потішити своє самолюбство. Зізнання Назарет у коханні лякає його, він розуміє, що представники Ліній можуть помститися за намагання спокусити їхнє «майно», тому він доповідає про необережні слова Назарет її батькові. Авторка, таким чином, підіймає важливу проблему, що є більш загрозливим для жінки у відносинах з чоловіками: відверта зневага чи нещира увага.

Дуже незвичним є чоловічий образ, створений Анджелою Картер у романі «Пристрасть Нової Єви». Фантастичний за жанром твір розповідає про спробу експерименту з гендерною трансформацією для народження дитини без допомоги іншої статі, задуманого духовним лідером високотехнологічної жіночої общини Б'юла – Матір'ю. В результаті операції головний(на) геро(їня)й Евелін змінює стать з чоловічої на жіночу. Для Евеліна ця подія є покаранням за споживацьке відношення до його коханки

Лейли, і одночасно стає способом спокути свою провину і дізнатися, які помилки він здійснював у своєму минулому житті.

Після операції Евелін перетворюється на ідеальну жінку, але стає ясно, що він ще психологічно не готовий до такої зміни. Він вже не може поводитися як раніше, ніби нічого не сталося. Деконструюючи бінарну опозицію чоловіче/жіноче, А. Картер показує, що гендер – не уніфікований статичний конструкт, а цілий спектр можливих комбінацій. Х. Л. Джонсон пише: «Коли тіло героя починає відповідати жіночій біології після хірургічного втручання, Евелін переносить цю суперечливу роздвоєність на себе... Він відчуває невідповідність між жіночою зовнішністю і чоловічою свідомістю» [Johnson 1997, p. 171].

Отже, особливості створення жіночих образів в сучасних феміністських антиутопіях визначаються авторським завданням: шляхом загострення, гіперболізації соціальних проблем, пов'язаних перш за все із статусом жінки, гендерною нерівністю, здійсненням гендерно зумовленого насилля (в тому числі, репродуктивного), неправомірного використання владного ресурсу (переважно чоловіками), створити альтернативну реальність, в якій демонструються можливі (іноді гіпертрофовані) наслідки таких проблем в разі відсутності їх адекватного розв'язання. Метою автора стає привернення уваги до небезпеки існування такого роду соціальних відносин, хай і проявлених в меншій мірі, в об'єктивній соціальній дійсності.

Цей підхід визначає загальну концепцію людини, яка може бути екслікована в ході аналізу системи образів жінок і чоловіків в сучасних англійських феміністичних антиутопіях. Концепція людини у феміністичних антиутопіях як частині феміністичного літературного дискурсу змістовно є близькою до концепцій людини у реалістичних творах. Мова перш за все йде про те, що автори переважно зосереджуються на розгортанні історії жінки, приділяючи увагу її життєвому шляху, особливостям її емоційно-чуттєвого світу, змалюванню її повсякденності та трансформації її особистості в ситуаціях життєвої кризи. Тобто, концепція

людини фактично є концепцією особистості жінки. В загальному тренді феміністської літератури концепція особистості жінки в антиутопії вибудовується у двох вимірах: актуальний стан і ідеал. Проте, якщо в проаналізованому романі С. Х. Елджин «Рідна мова» репродукується характерний для феміністської прози смисл: «досягнення особистісного ідеалу – умова виживання жінки у фізичному і у духовному вимірі», то у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» спостерігаємо реверсивний смисл: втрачений ідеал жіночої свободи позбавляє жінок не лише громадянських прав (на кшталт, громадянської смерті), але й ставить під загрозу їхнє фізичне існування, і тому ідеалом раптом виявляється просто виживання на найпростішому, користуючись термінологією А. Маслоу, базовому, рівні. Концепція жінки у творі С. Х. Елджин вибудовується у відповідності до загальної схеми феміністської літератури: жінка має активно діяти, щоб вийти за межі свого дискримінованого стану, шляхом рефлексії власного життя і прийняття на себе відповідальності за себе і своїх близьких подруг і родичок, і врешті за всіх поневолених жінок. Ідея позбавлення «німоти», що є феміністською метафорою, у «Рідній мові» набуває буквального смислу: жінки створюють власну мову, щоб сепаруватися від чоловічого світу на рівні смислів. В антиутопії М. Етвуд концептуалізується радше ідея трагічної жінки, яка втрачає сенс життя, відчужується від свого теперішнього і заперечує власну тілесність, що є джерелом травми для неї, зберігаючи ідентичність лише за рахунок постійного звернення до спогадів, до пригадування себе у минулому. Поштовхом до розриву трагічного паттерну виступає не висока соціальна мета, а наймогутніший материнський інстинкт – прагнення захистити ненароджену дитину.

3.2 Особливості концепції світу у сучасних англомовних феміністичних антиутопіях

В фантастичних, зокрема, антитутопічних, творах відбувається побудова цілісного альтернативного світу, на тлі якого автор має змогу в повній мірі реалізувати свій задум.

Хронотоп роману-антиутопії «Оповідь Служниці» М. Етвуд є надзвичайно складним та багатосаровим, оскільки розповідь йде від імені Служниці Фредової, що фактично прагне заперечити своє актуальне буття, прагне відчуження від себе – Служниці, живе спогадами про минуле, яке для неї є бажаною, але втраченою реальністю. «Я біженка з минулого, і, як інші біженці, живу традиціями та звичками істоти, яку лишила чи була змушена лишити позаду – звідси це все здається таким же ексцентричним і нав'язливим для мене». Служниця каже про свою кімнату, в межах якої перебігає її життя: «... не моєї кімнати, я відмовляюся називати її моєю...» [Етвуд 2019, с. 21].

Втім за волею долі Служниця приречена до існування в Гілеаді – країні, створеній на території Сполучених Штатів. Нова незалежна держава зорганізувалася в результаті військового перевороту і була прикладом войовничого християнського фундаменталізму (загальна ідеологія, всі закони, повсякденне життя співвіднесені з тими або іншими біблейськими положеннями, оскільки засновники цього нового світлого майбутнього лише в Біблії бачили можливий вихід з аморальності і злочинності). Гілеад розглядається як абсолютне безпечне для жінки місце, проте цей спокій – спокій ув'язненого, який платить за нього свободою. Гілеад – екологічно безпечний, оскільки всі виробничі та видобувні підприємства знаходяться у радіаційно забруднених Колоніях. Незважаючи на це, автор підкреслює нежиттєздатність Гілеаду, в якому навіть зелені зони виглядають як штучні утворення: міські газони ретельно «причесані», ідеальні, подібні до

фотографій із старих журналів «про сад, будинок і інтер'єр», проте нереальні в своїй бездоганній нежиттєвості і позбавлені майбутнього: «Газони охайні, фасади будинків величні, відремонтовані, схожі на ті красиві картинки, що їх друкували в журналах про будинки, садки та інтер'єри. Та ж відсутність людей, та ж атмосфера сну. Вулиця схожа на музей чи вулиці в діорамі міста, спорудженій, аби показати, як люди колись жили. Як і на тих картинках, у музеях, у діорамах, дітей немає». На газонах немає не лише граючих дітей, але і простих квітів, що пробиваються всупереч задушливій людській волі, – кульбаб і ромашок, в символічному ряду роману пов'язаних з дитинством і дитячими іграми, із спогадами героїні про відібрану дочку: «Жодної кульбабки не видно, усі газони скошені... Ми робили з них каблучки, і вінки, і намиста, вони лишали в нас на пальцях гіркі молочні плями. Або я лоскотала ними її підборіддя: любиш пухнастиків? Вона їх нюхала – на носі лишався пилок (чи то було з жовтцем?). Або ми розкидали насіння: я уявляю, як вона біжить через газон, просто переді мною, їй рочків зо два чи три, і вимахує квіткою, наче бенгальським вогником, цим маленьким ціпком із білим вогнем, і повітря заповнюють крихітні парашутики... Про кохання питали в ромашок – це ми теж робили» [Етвуд 2019, с. 57].

Гілеад відрізаний від іншого світу Стіною. «Стіні теж сотні років, принаймні більше ста. Як і тротуари, вона складена з червоної цегли і колись була простою, але красивою. Тепер на воротах стоять вартові, над ними на металевих стовпах розвішені огидні нові прожектори, низом в'ється колючий дріт, угорі вздовж всієї стіни вцементоване бите скло. Ніхто добровільно не проходить через ці ворота. Усі ці застереження – проти тих, хто намагається вийти, хоча й дійти аж до стіни зсередини, повз електронну сигналізацію, уже майже неможливо. Біля головних воріт висять ще шість тіл – підвішені за шиї, руки складені перед собою, голови в білих мішках схилені на одне плече». Проте тих, хто прагне свободи лишилося вже небагато: «Республіка Гілеад не має кордонів. Гілеад у вас усередині», а всі жахіття режиму поступово починають сприйматися масовою свідомістю як належне:

«Повсякденне ... це те, до чого ви звикли. Зараз вам це повсякденним не здається, але буде через деякий час. Це стане повсякденним» [Етвуд 2019, с. 43].

Справжнє життя Служниці відбувається вночі, єдина реальність, якої вона прагне – це непевний фрагментарний світ її спогадів. Картини її минулого життя: навчання у коледжі і дружба з Мойрою, роман з майбутнім чоловіком, спогади про сімейне життя наповнюють свідомість Служниці, виходячи на перший план в найнесподіваніший момент. Стимулом для цього стає, що завгодно: наприклад, відчувши запах мила під час миття у ванній, вона згадує про втрачену доньку: «Я заплющую очі – і ось вона зі мною. Раптово, без попередження, напевно, через запах мила. Притуляюсь обличчям до м'якого волосся позаду її шиї, вдихаю її, дитячий тальк, чисте дитяче тіло, шампунь, легкий, ледь помітний підтон запаху сечі. Такого вона віку, поки я лежу у ванні. Вона буває різного віку, коли приходиться до мене. Так я розумію, що вона не привид. Якби була приви́дом, постійно була б одного віку». Служниця прагне якогось матеріального підґрунтя для своїх спогадів, але «я пам'ятаю фотографії, які у нас колись були – я тримаю її на руках, стандартні пози: мати і дитя, замкнені в рамку заради безпеки. Заплющивши очі, я бачу себе такою, як зараз: біля висунутої шухляди чи біля скрині в підвалі, а в ній – складений дитячий одяг, пасмо волосся в конверті, обрізане, коли їй було два, біляве аж до білизни. Потім воно стало темнішим. Тепер цих речей, одягу й волосся, у мене вже немає... Розграбовані, розкидані, забрані. Конфісковані» [Етвуд 2019, с. 70].

Розгортаючи сюжет роману, автор втім вибудовує і третій вимір світу, в якому розгортаються сюжетні лінії твору. Командор, як вже згадувалося вище, прагне встановити зі Служницею емоційний контакт, оскільки не може повністю сприйняти збочені відносини між чоловіками та жінками, що визначені ідеологією Гілеаду. Залучаючи Фредову до свого позасімейного та позаробочого життя, Командор демонструє їй інший бік тоталітарного Гілеаду: за лаштунками теократичної тоталітарної держави існує світ

свободи для обраних, причому ця свобода здебільшого розуміється як доступ до гріховних заборонених священними книгами розваг. Командор привозить Служницю до готелю, в якому розташовується будинок розпусти: «Ми заходимо на центральне подвір'я. Воно широке й високе: на кілька поверхів піднімається до заскленої стелі. Жінки сидять, відпочивають, прогулюються, туляться одна до одної... Жінки... вбрані у різноманітні яскраві святкові речі. Вбрання деяких схоже на моє: пір'я і блискітки... Інший чоловік помітив його, привітався і рушив до нас... Він не відпускає моєї руки, і поки говорить, спина в нього непомітно випрямляється, груди розширюються, голос усе більше набуває юної жвавості та грайливості. Мені спадає на думку, що він хизується. Хизується мною перед ними... Але Командор хизується і переді мною, демонструє мені, що він – хазяїн цього світу. Він порушує правила у них під носом, витирає об них ноги і йому нічого за це не буде» [Етвуд 2019, с. 150].

Хронотоп іншого антиутопічного роману «Рідна мова» С.Х. Елджин є доволі фрагментарним, оскільки читач знайомиться з головною героїнею твору Назарет Чорняк у кризовий момент її життя, коли вона тяжкохвора сорокарічна жінка після операції залишає дім свого чоловіка і повертається до місця, де провела своє дитинство – Порожнього будинку. Наступні події авторка викладає в хронологічному порядку – читач спостерігає дитинство Назарет, її дорослішання, нещасливе подружнє життя, аж доки відбувається замкнення кола оповіді – і продовжується розповідь про повернення героїні до Порожнього будинку. Просторові виміри твору є також доволі цікавими: автор не пропонує цілісного уявлення про організацію створеної нею альтернативної реальності. Радше ми маємо справу з набором локацій, в яких розгортаються події: сімейні дома лінгвістів, Порожній будинок, урядові лабораторії, в яких проводяться генетичні експерименти з перетворення звичайних немовлят на лінгвістичних геніїв, місця для проведення переговорів з представниками іншопланетних цивілізацій. Врешті зображення за допомогою різних художніх засобів таких ізольованих

просторів допомагає авторові підкреслити незначущість просторової близькості чи роз'єднаності героїв твору, і натомість підкреслити значимість їхньої мовної, комунікативної близькості. Мова йде й про велику відстань між гуманоїдними і негуманоїдними цивілізаціями, яких розділяють різні світогляди, і про протистояння на лінії лінгвісти – звичайні люди, і відсутність рівноправної взаємодії між чоловіками та жінками.

Уявлення про особливості суспільно-політичної організації авторського світу читач отримує непрямым чином з діалогів героїв оповіді. С. Х. Елджин, на відміну від авторів інших антиутопій не вигадує нової держави: її герої живуть і діють у Сполучених Штатах Америки майбутнього, які раптом із флагмана демократії перетворилися на патріархальну державу, в якій соціально-економічні і політичні права жінок суттєво обмежені. Ідея жіночої неповноцінності є елементом суспільної ідеології. Саме ці стереотипи врешті допомагають жінкам створити умови для підривної діяльності із створення Laadan-у у Порожньому будинку. Жінки Дома Чорняка часто зазначають, що образ легковажності і дурості забезпечує кращий захист від чоловіків в сім'ї: *“Crochet, Natha, ’ ... ‘That is what we women do... ask the men and they will tell you. Any time they come here, they find us chatting and needling away. Frittering our time”* [Elgin 2019, p. 54] («В'язання гачком, Наза. Це те, що ми, жінки, робимо ... запитай чоловіків, і вони підтвердять. Кожного разу, коли вони приїжджають сюди, вони бачать, що ми базикаємо і насміхаємося. Марнуючи наш час»).

Вихід із свого жахливого становища жінки вбачають не у боротьбі з чоловіками за свої права, а у все більшій відокремленості від них, намаганні оплатити своє право на особисту незалежність, фізичну недоторканість, право самостійно приймати репродуктивні рішення за рахунок своїх послуг лінгвістів. Наприкінці роману С.Х. Елджин демонструє, що створення нової реальності, в якій чоловіки і жінки матимуть різні мови, перетворює не лише комунікаційний, але й фізичний простір, оскільки жінки виборюють собі право на автономне функціонування у жіночих поселеннях.

Важливою особливістю образу світу у романі С. Х. Елджин «Рідна мова» є його динамічність. На початку твору хронотоп авторського світу може бути охарактеризований у таких термінах – час твору: косний та стагнуючий; соціальний простір, в якому вибудовуються відносини персонажів – патріархальний та негнучкий. Розгортання сюжету втім дозволяє читачу відстежити динамічні перетворення авторського світу, джерелом яких виступає жіноча мова Laadan.

С.Х. Елджин робить історію виникнення ідеї Laadan-у, його розвитку і впровадження наскрізною сюжетною лінією, до якої так чи інакше дотичні всі персонажі твору. Врешті саме на тому етапі розгортання сюжету твору, коли Laadan виходить із стадії проекту і починає використовуватися жінками, відбувається перетворення світу художнього твору. Такий авторський хід не був випадковим. С.Х. Елджин, як професійний лінгвіст, обстоювала ідею щодо самостійного, а не інструментального, статусу мови у процесі соціальної взаємодії.

Основним принципом концепції Елджин є те, що мова – це сила: «Якби говоріння на мові був схоже на операцію на мозку, що освоєна тільки після багатьох довгих років наполегливої праці і практикується лише декількома видатними людьми за великі гроші, ми б дивилися на неї з такою ж повагою і трепетом. Але оскільки майже кожна людина знає і використовує одну або декілька мов, ми допустили, щоб це диво було перетворене "просто на розмову"» [Elgin 2000, р. 239]. Мова, що не береться до уваги, оскільки іманентна людині, може фактично бути «нашою єдиною справжньою високою технологією» [Elgin]. Це, безумовно, наша найвидатніша соціальна технологія, основний спосіб, яким люди маніпулюють матеріальним світом [De Lauretis 1987, р. 3]. Все ж наше близьке знайомство з мовою призводить до її недооцінки. Як може щось настільки банальне, як розмови, формувати реальність?

Роджер Джеймс Ліфтон у 50-х роках ХХ століття, досліджуючи причини, з яких американські військові, які потрапили до корейського

полону в ході війни 1950-53 рр., раптом прийняли комуністичну ідеологію, з'ясував наступне. По-перше, всі випадки зміни ідеологічних настанов відбулися у військовополонених, що були відправлені до китайських таборів. Там китайці починали роботу з ув'язненими з ні до чого не зобов'язуючих вимог. Полоненого просили прочитати вголос твердження типу: «Сполучені Штати можуть помилятися», «В комуністичній системі є свої переваги». Потім американцю пропонували самому сказати, або написати подібну фразу. Поступово військовополоненого привчали спокійно відноситися до антиамериканських та прокомуністичних висловлювань. Солдата підводили до усного або письмового визнання переваг комунізму. Полонені починали самі вірити в те, що говорили. Тому вони без примусу йшли на співробітництво з ворогом.

Ліфтон припустив, що людина відчуває внутрішню потребу відповідності слова і діла. Просте висловлення якого-небудь твердження може формувати переконання і настанови. Вимовлені слова неочікувано набувають владу над думками людини [Жаронкин 2004, р. 64-65].

Лінгвістична позиція Елджин має потужні феміністські наслідки: мова, яку ми використовуємо для опису світу і дій у ньому, впливає на те, як ми розуміємо світ, наше місце в ньому і наші взаємодії один з одним. Зміна нашої мови змінює наш світ. Ця ідея не є унікальною ані для Елджин, ані для лінгвістики. Інші мислителі-феміністки також зверталися до проблеми, як мова формує наше сприйняття. Французькі філософи-феміністки Е. Сіксус і Л. Іригаре розглянули, як мова визначає існуючі гендерні відносини. Сіксус стверджує, що підпорядковане положення жінок ґрунтується на західній звичці думати в подвійних ієрархічних опозиціях. Вважаючи, що логічні і лінійні структури сучасних західних мов відтворюють цінності і забобони патріархату, Л. Іригаре також стверджує, що жінки потребують власної мови, якщо хочуть звільнитися від панування. Ю. Крістева, Е. Сіксус і Л. Іригаре пропонували різні варіації ідеї про те, що мова, кодує маскулінні уявлення і цінності, що фактично примушує жінок мовчати. Вони виступали за

прийняття жіночої мови, яка була б нелінійною, чуттєвою і відповідала б досвіду жінок в патріархальній культурі. Ця ідея також не унікальна для феміністської теорії; до неї зверталися такі філософи, як Ф. Сосюр, Ж. Дерріда і М. Фуко.

Саме ці філософські концепти розгортаються в рамках сюжету «Рідної мови». Авторка обґрунтовує природу, силу і значення мови через відмінність між гуманоїдними і негуманоїдними мовами і різницю світоглядів, який кожна з них створює.

Здатність мови змінювати сприйняття реальності робить її ідеальним інструментом для маніпуляцій. Елджин висловлює цю думку вустами другорядного персонажу твору Джона Сміта, який «знав, що звичайний громадянин не міг би зробити абсолютно нічого, якби лінгвіст вирішив організувати зустріч так, щоб цей громадянин виглядав як повний дурень» (63) (*“knew that there was absolutely nothing an ordinary citizen could do if a linguist decided to structure an encounter in such a way that that citizen would look like a perfect ass”*) [Elgin 2019, p. 70].

Контроль лінгвістів над комунікативним процесом і їхні видатні здібності до маніпуляцій з використанням мовних засобів є інструментами влади і насильства чоловіків-лінгвістів по відношенню до жінок Ліній. Використовуючи лінгвістичні маніпуляції, чоловіки прагнуть дати жінкам ілюзію контролю над власним життям, суворо обмежуючи можливості, які вони можуть використати. Під час однієї з суперечок Томас Чорняк говорить своїй дружині: «Рейчел, не має значення, схвалюєш ти це або ні. Було б приємно, якби ти схвалила, звичайно. Я докладаю усіх зусиль, щоб врахувати твої особисті побажання відносно моїх дітей, коли зможу. Але, коли ти відмовляєшся бути розумною, ти не залишаєш мені іншого вибору, окрім як ігнорувати тебе» [Elgin 2019, p. 82]. Передбачувана автономія жінок, таким чином, ґрунтована на їхній фундаментальній згоді з чоловіками. Коли Назарет переживає свою трагічну любов до Джордана Шеннонтрі, що стала, до того ж, не лише джерелом її душевних мук, але і причиною приниження з

боку батька і чоловіка, вона найбільше страждає від неможливості вербально виразити свої почуття: «І не було жодного слова, ніякою мовою, яке вона могла б використати, щоб пояснити їм, що вони скоїли, слів, які змусили б їх зупинитися і визнати, що з нею повелися жахливо» (*“And there were no words, not in any language, that she could use to explain to them what it was that had been done to her, that would make them stop and say that it was an awful thing that had been done to her”*) [Elgin 2019, p. 63]). Елджин протиставляє цей відчай полегшенню, яке відчувають жінки Порожнього будинку, коли вони нарешті можуть використати «правильні слова» Laadan-у. Виконуючи конститутивні і маніпулятивні функції, мова також має здатність створювати емоційний комфорт. Таким чином, англійська відносно добре і повно виражає переживання чоловіків і особливо лінгвістів. Для жінок-лінгвістів, з іншого боку, доступна мова не відповідає їх життєвим практикам, і вони відчувають масу негативних емоцій.

Чоловіки-лінгвісти знають, що жінки працюють над створенням жіночої мови. Переконаність чоловіків в тому, що жінки мають низькі лінгвістичні навички, дозволяє приховувати розробку Laadan-a за неправдивим проектом «Ланглиш», що є складною і комунікативно нераціональною жіночою мовою. Розглядаючи Langlish Encoding Project як нешкідливий і віднімаючий багато часу, чоловіки-лінгвісти опинилися в пастці свого припущення про жіночу неповноцінність, стверджуючи, що мовні навички не корелюють з інтелектом. Тільки після того, як Laadan поширюється передусім в процесі навчання маленьких дівчаток, значущість проекту стає очевидною. Але і тоді чоловіки-лінгвісти схильні вважати цей жіночий винахід «чарівним» і «підкорюючим», ігноруючи аргументи Томаса Чорняка про небезпеку нової мови. Припущення чоловіків про жіночу неповноцінність ґрунтується на трьох основних принципах: що жінки біологічно неповноцінні, що існує природна ієрархія статей, і що цінність жінки визначається її репродуктивною функцією. Чоловіки Ліній описують жінок як примітивних істот, «розпещених дітей, які страждають манією

величі» (*“rather sophisticated child[ren] suffering from delusions of grandeur”*). Обидві заяви припускають не лише те, що жінки і чоловіки – це різні за рівнем складності біологічні організми, але і те, що складніший організм більше інтелектуальний і має більше прав. Докази зворотного в романі, такі як неймовірні лінгвістичні здібності Назарет, безпідставно відкидаються на тій підставі, що «навички оволодіння мовою безпосередньо не пов’язані з інтелектом» (*«language acquisition skills are not directly correlated with intelligence»*).

Створення нової мови в романі «Рідна мова» не є унікальною для творів цього жанру. Зокрема, у еталонному зразку жанру антиутопії романі Дж. Орвелла «1984» функціонує штучно створена тоталітарною державою «новомова». Проте «новомова» є способом маніпуляції свідомістю громадян Океанії. Використання новомови робить неможливим будь-яке інакомислення, оскільки в новій мові просто не існує слова і виразів, що означають поняття свободи, незалежності, революції і тому подібне [Оруэлл 1989, с. 116]. Новомову було сконструйовано так, щоб її словами легко можна було виразити дозволені ідеологією значення – «жодне слово не було ідеологічно нейтральним», писав Орвелл. Для цього з нього виключалися слова, що мають небажані значення, а ті з них, які зберігалися, були очищені від усіх «зайвих» значень. Орвеллом наводиться наступний приклад: слово «вільний» існувало в новомові, але вживати його можна було лише в таких виразах, як: «Собака вільний від бліх» або «Поле від бур'янів вільне». Використати подібне поняття в звичному сенсі – «політично вільний» або «вільний інтелектуально» – було не можна, оскільки політичної і інтелектуальної свободи не існувало навіть в якості загальних уявлень, і вони неминуче ставали безіменними» [Оруэлл 1989, 220]. За словами Орвелла, словник новомови невеликий, більше того постійно знаходилися способи його скорочення. По суті, від усіх інших мов новомова відрізнялася тим, що словниковий запас її зменшувався, а не зростав.

С. Х. Елджин навпаки використовує ідею нової мови як засобу звільнення, розширення можливостей і прав жінок. Laadan, істинна жіноча мова, може змінити реальність і змінює її, несучи жінкам звільнення від маніпуляцій, духовну свободу і повернення втрачених прав. Поки Laadan розробляється, але не використовується, чоловіки описують жінок як постійно похмурих, таких, які скаржаться, плачуть, бурчать, надутих, схильних скиглити і сперечатися (*“constantly frowning, complaining, weeping, nagging, pouting, sulking, bitching, and arguing”*). Крім того, вони часто звинувачують жінок в нескінченних розмовах про речі, які ніхто не вважає важливими, і навіть в тому, що вони ніколи не доходять до суті (*“talking endlessly about things no one would find important, and even then of never getting to the point”*). Вербальні обміни між чоловіками і жінками-лінгвістами спірні і войовничі. Проте, коли Laadan починає використовуватися, жінки щасливі, ефективні, самодостатні. Це переупорядкування справляє глибокий вплив на світ лінгвістів як чоловіків, так і жінок. Після того, як Laadan знаходиться в загальному вжитку близько семи років, чоловіки помічають зміни в поведінці жінок. Адам повідомляє Томасу: «Жінки, говорять, більше не бурчать. Не ниють. Не скаржаться. Не вимагають речей. Не роблять ідіотських заперечень проти всього, що пропонує чоловік. Не сперечаються. Не хворіють - ти можеш в це повірити, Томас? Більше немає головних болів, більше немає місячних, немає більше істерик ... чи, якщо такі речі ще існують, принаймні, вони ніколи не згадуються» (*“Women, they tell me, do not nag anymore. Do not whine. Do not complain. Do not demand things. Do not make idiot objections to everything a man proposes. Do not argue. Do not get sick – can you believe that, Thomas? No more headaches, no more monthlies, no more hysterics... or if there still are such things, at least they are never mentioned”*) [Elgin 2019, p. 201].

Отже, нова мова й пов'язаний з нею новий набір цінностей та поглядів на реальність змінює відношення чоловіків і жінок Ліній один до одного. По суті, жінки більше не грають в лінгвістичні ігри, які підтримують

бінарну і ієрархічну структуру суспільства. За іронією долі чоловіча реакція на новий світ, створений Laadan-ом, полягає в тому, щоб зробити саме те, чого жінки хотіли: відправити їх усіх до власних поселень. Таким чином, виникнення нової мови призвело, хоча і повільно, до реальних, вимірюваних і бажаних змін в повсякденному житті жінок.

М. Стражева [Стражева 2015, с. 120] зазначає, що, «щоб мати повне уявлення про особливості Laadan-у та способи його пристосування до жіночого світосприйняття, слід проаналізувати наявний матеріал на різних мовних рівнях».

Незважаючи на те що Laadan був створений С. Х. Елджин не лише як літературний проект, але й як мова, що може бути пристосована спеціально для жіночого спілкування та полегшення взаєморозуміння між людьми, вона не була утілена в життя. Попри існування праць із граматики та словника Laadan-у, мова не знайшла відповідного поширення.

Проте, незважаючи на те що Laadan не може виконувати функції повноцінної феміністської мови, як художня мова він надзвичайно цікавий для дослідників. Laadan виступає важливим світогенеруючим елементом у системі художніх образів роману «Рідна мова», оскільки стає джерелом розвитку образу світу в цьому літературному творі. На відміну від інших творів жанру антиутопії у «Рідній мові» функціонування нової мови є явищем позитивним, інструментом подолання поневолення та пригнічення жінок, як представниць цілісної соціо-гендерної системи, засобом уникнення маніпуляцій з боку чоловіків. При цьому жіноча емансипація у «Рідній мові» здійснюється не революційним шляхом, а відбувається еволюційно, починаючи з інтелектуальної та територіальної сепарації від чоловіків.

Отже, концепція світу у англомовній феміністичній антиутопії вибудовується авторами у тісному зв'язку із концепцією людини. Ідея трансформації та емансипації, що є концептоутворюючою для концепції людини знаходить своє відображення у концепції світу: зміни індивідуального буття призводять до перетворення соціального буття. Світ

широко тлумачиться авторами не лише як фізичний простір, але й як простір комунікації. С. Х. Елджин у романі «Рідна мова» підкреслює незначущість просторової близькості чи роз'єднаності героїв твору, і натомість значимість їхньої мовної, комунікативної близькості. Розвиток ідеї щодо створення особливої жіночої мови *Laadan*, як засобу емансипації, визначає світогенеруючий статус мови у концепції світу в романі С. Х. Елджин «Рідна мова». Концепція світу у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» – це концепція втраченого Раю. Світ теперішнього, незважаючи на його синхронічність буттю Служниці Фредової, постає як ілюзія, від якої героїня відчужується, в той час як спогади про минуле утворюють її бажану, але втрачену реальність.

Висновки до третього розділу

Отже, особливості створення жіночих образів в сучасних феміністських антиутопіях визначаються авторським завданням: шляхом загострення, гіперболізації соціальних проблем, пов'язаних перш за все із статусом жінки, гендерною нерівністю, здійсненням гендерно зумовленого насилля (в тому числі, репродуктивного), неправомірного використання владного ресурсу (переважно чоловіками), створити альтернативну реальність, в якій демонструються можливі (іноді гіпертрофовані) наслідки таких проблем в разі відсутності їх адекватного розв'язання. Метою автора стає привернення уваги до небезпеки існування такого роду соціальних відносин, хай і проявлених в меншій мірі, в об'єктивній соціальній дійсності.

Цей підхід визначає загальну концепцію людини, яка може бути експлікована в ході аналізу системи образів жінок і чоловіків в сучасних англійських феміністичних антиутопіях. Концепція людини у феміністичних антиутопіях, як частині феміністичного літературного дискурсу, змістовно є близькою до концепцій людини у реалістичних творах. Мова перш за все йде про те, що автори переважно зосереджуються на розгортанні історії жінки, приділяючи увагу її життєвому шляху, особливостям її емоційно-чуттєвого світу, змалюванню її повсякденності та

трансформації її особистості в ситуаціях життєвої кризи. Тобто, концепція людини фактично є концепцією особистості жінки. В загальному тренді феміністської літератури концепція особистості жінки в антиутопії вибудовується у двох вимірах: актуальний стан і ідеал. Проте, якщо в проаналізованому романі С. Х. Елджин «Рідна мова» репродукується характерний для феміністської прози смисл: «досягнення особистісного ідеалу – умова виживання жінки у фізичному і у духовному вимірі», то у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» спостерігаємо реверсивний смисл: втрачений ідеал жіночої свободи позбавляє жінок не лише громадянських прав (на кшталт, громадянської смерті), але й ставить під загрозу їхнє фізичне існування, і тому ідеалом раптом виявляється просто виживання на найпростішому, користуючись термінологією А. Маслоу, базовому, рівні. Концепція жінки у творі С. Х. Елджин вибудовується у відповідності до загальної схеми феміністської літератури: жінка має активно діяти, щоб вийти за межі свого дискримінованого стану, шляхом рефлексії власного життя і прийняття на себе відповідальності за себе, своїх близьких подруг і родичок, і врешті за всіх поневолених жінок. Ідея позбавлення «німоти», що є феміністською метафорою, у «Рідній мові» набуває буквального смислу: жінки створюють власну мову, щоб сепаруватися від чоловічого світу на рівні смислів. В антиутопії М. Етвуд концептуалізується радше ідея трагічної жінки, яка втрачає сенс життя, відчужується від свого теперішнього і заперечує власну тілесність, що є джерелом травми для неї, зберігаючи ідентичність лише за рахунок постійного звернення до спогадів, до пригадування себе у минулому. Поштовхом до розриву трагічного паттерну виступає не висока соціальна мета, а наймогутніший материнський інстинкт – прагнення захистити ненароджену дитину.

Концепція світу у англомовній феміністичній антиутопії вибудовується авторами у тісному зв'язку із концепцією людини. Ідея трансформації та емансипації, що є концептоутворюючою для концепції людини знаходить своє відображення у концепції світу: зміни індивідуального буття призводять

до перетворення соціального буття. Світ широко тлумачиться авторами не лише як фізичний простір, але й як простір комунікації. С. Х. Елджин у романі «Рідна мова» не пропонує цілісного уявлення про організацію створеної нею альтернативної реальності. Радше ми маємо справу з набором локацій, в яких розгортаються події. Зображення за допомогою різних художніх засобів таких ізольованих просторів допомагає авторові підкреслити незначущість просторової близькості чи роз'єднаності героїв твору, і натомість підкреслити значимість їхньої мовної, комунікативної близькості. Розвиток ідеї щодо створення особливої жіночої мови *Laadan*, як засобу емансипації, визначає світогенеруючий статус мови у концепції світу в творі С. Х. Елджин. Концепція світу у «Рідній мові» формується у відповідності до загальних тенденцій у феміністській художній літературі: це чоловічий патріархальний світ, який відчужує жінок-героїнь твору, створюючи умови, в яких вони втрачають фізичне та психічне здоров'я, відбувається руйнація їхньої особистості, і світ, який жінки привласнюють, створюють завдяки виникненню жіночої мови. Спочатку цей світ формується як комунікативний феномен, а потім втілюється у реальних соціальних практиках. Концепція світу у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» – це концепція втраченого Раю. Світ теперішнього, незважаючи на його синхронічність буттю Служниці Фредової, постає як ілюзія. Героїня сприймає оточуючий її світ як штучний набір декорацій, світ позбавлений життєвості, світ, що обмежується кордонами міста, яке одночасно є в'язницею для більшості його мешканців. Героїня відчужена від цього світу. Сприйняття його як чужого, такого, що не має до неї відношення, є засобом зберегти свою особистісну цілісність. Світ, який для героїні є справжнім – це світ спогадів про минуле, що утворюють її бажану, але втрачену реальність.

ВИСНОВКИ

Результатом нашого дослідження стало поглиблення вивчення феномену сучасної англомовної феміністської антитопії в контексті породжуваних нею художніх образів людини і світу, що є підставою для формування оригінальних концепцій людини і світу.

Розгляд категорій базових для проведення нашого дослідження: «концепція людини» і «концепція світу» засвідчив, що, незважаючи на достатню кількість літературознавчих студій, в яких концепція людини і концепція світу є предметом дослідження в контексті різних історичних етапів розвитку літератури (наприклад, концепції людини і світу в романтизмі), творчого доробку окремих письменників, окремих творів художньої літератури, змістовне наповнення згаданих категорій є скоріш конвеційним. Зміст літературознавчої категорії «концепція світу» може бути пояснений через категорію художнього образу світу, сутністю якої є авторське бачення дійсності. Категорія «концепція людини», у відповідності до визначень переважної більшості літературознавців, пов'язана з категоріями художнього образу людини, характеру, персонажу. Концепція людини виступає як узагальнене авторське бачення феномену людини, що реалізується як через створення окремих яскравих образів, так і через рефлексію всієї системи персонажів певного твору, літературного доробку окремого автора, літературних творів, що об'єднані за принципом створення їх в одну історичну епоху чи належності їх авторів до спільного літературного напрямку. Сучасне літературознавство демонструє розходження в інтерпретації аксіологічного виміру «концепції особистості»: в рівній мірі представлені позиції щодо того, що концепція людини відображає авторське уявлення про ідеальне, і про те, що концепція людини містить авторську рефлексію феномену людини.

Саме тому важливим етапом дослідження концепцій людини і світу в літературному творі є аналіз образів людини і світу. «Образ людини» і «образ світу» як категорії літературознавства є частиною системи художніх образів літературного твору. Дослідження феномену образу світу у творі передбачає його співставлення з феноменом світу літературного твору, що інакше іменується предметним світом твору. На нашу думку, ці поняття співвідносяться як зміст і форма. Тобто змістовні характеристики авторського світу знаходять своє вираження через предметну зображувальність. Образ світу можна визначити як вимішлену автором модель світу, на тлі якої розгортається сюжет літературного твору, що ґрунтується на суб'єктивному авторському осмисленні та перетворенні об'єктивної реальності, і виступає джерелом світоутворюючих конструктів. Створення образу світу передбачає визначення автором його хронотопу як системоутворюючої структури, що об'єднує елементи, які в їхній цілісності є предметним світом твору (люди, з їх зовнішніми і внутрішніми (психологічними) особливостями, події, природа (живу і неживу), речі, створені людиною). Образ людини у літературному творі може бути проаналізований в контексті літературознавчої категорії «персонаж». Цілісне втілення образу людини можливе завдяки побудові характеру як моделі персонажу, набуття ним рис мовної особистості. Образи людей, втілені у персонажах-характерах, можуть розглядатися як цілісні літературні особистості, які не лише виступають інструментами реалізації авторського творчого задуму, частиною предметного світу літературного твору, але й самі власне є метою автора, який виступає не лише в якості деміургу власного світу, але й «населяє» його повноцінними особистостями, а не схематичними масками, типами чи «позахарактерними» особистостями.

Дослідження концепцій людини і світу у феміністських літературних творах передбачає виокремлення з масиву жіночої прози саме того феміністського контенту, в якому автором є жінка, головна героїня – жінка, проблематика так чи інакше пов'язана з жіночою долею. Характерним є

специфічний жіночий погляд на реальність, що визначається психологічними особливостями жінки. Автори художніх творів, що належить до феміністської літератури, також зосереджуються на комплексі особливих проблем. Серед цих проблем: проблема репрезентації жінки; проблема мовчання; перевідкриття тілесності; реалізації жінки у різних ролях; проблема жіночої самореалізації.

Аналізуючи жанрову специфіку сучасної феміністської художньої літератури, необхідно перш за все зазначити, що творчість авторів цих творів характеризується єдністю цінностей і досвіду, характерних саме для жінок, які своїм джерелом мають відмінні від чоловічих джерела та традиції, що впливає на використовувані символічні і образні засоби. Якщо розглядати жанрову специфіку сучасної англійської феміністської прози, то існують підстави говорити про те, що переважна більшість зразків цих літературних творів належить до канонічних жанрів (оповідання або роман). Роман став базою, на основі якої відбувалось формування жіночої літературної творчості. Предметом зображення роману і його типологічним ядром є сучасна письменникові дійсність, яка сприяє розкриттю конкретної авторської ідеї, яка в свою чергу, втілюється в певній «моделі світу». Особливість представлення дійсності в романі визначає також його жанрову специфіку. Формування моделі авторського світу може здійснюватися як засобами моделювання аналогічного до об'єктивного світу, так і шляхом формування альтернативних світів. Альтернативні авторські світи створюються перш за все у літературі фантастичного жанру. Прикладом романів із альтернативними авторськими світами у царині феміністської прози можна вважати антитопії, серед яких для аналізу ми обрали твори М. Етвуд «Оповідь служниці» і С. Х. Елджин «Рідна мова».

Говорячи про концепцію людини в сучасній англійській феміністичній прозі, варто говорити переважно про концепцію жіночої особистості. Причому концептуалізація відбувається на двох рівнях – автори презентують як концепцію жінки у реалістичному вимірі, так і концепцію жіночої

особистості як ідеалу. Ці концептуальні системи тісно пов'язані, оскільки досягнення особистісного ідеалу, на думку авторів, є умовою виживання жінки як у фізичному, так і в духовному вимірі. Жінка, що не здатна долати перешкоди на шляху до емансипації, викликані її особистісними обмеженнями, чи вимогами соціуму, приречена до трагедії, припинення свого фізичного існування. Концепція ідеальної жінки відображає особистість, що постійно розвивається, змінюється, знаходиться в стані саморефлексії, і врешті емансипується. Для неї характерним є постійний вихід за межі – патріархальних соціальних норм, дискримінуючих правових норм, власних страхів, обмежень, моральних хиб. Жінка у феміністичній художній літературі ніби «висвітлюється», тобто полишає тінь, вона стає «видимою» і перестає бути «німою». Відбувається привласнення жінкою самої себе, розрив патріархальних зв'язків, що визначають жінку лише як частину іншої системи – родини, громади, тощо. Відповідно для жінки стає можливим приймати або відкидати традиційні ролі: вірної дружини, люблячої матері, шанобливої доньки. Жінка перевідкриває себе, власними зусиллями формує себе як цілісність, бере на себе відповідальність за власну долю. Особистісна емансипація є першим кроком до політичної емансипації – у концепції жіночого ідеалу в феміністичній художній літературі відображаються цінності політичного активізму, боротьби жінок за право брати участь у прийнятті рішень не лише відносно себе та своєї сім'ї, але й суспільства загалом.

Особливості створення жіночих образів в сучасних феміністських антиутопіях визначаються авторським завданням: шляхом загострення, гіперболізації соціальних проблем, пов'язаних перш за все із статусом жінки, гендерною нерівністю, здійсненням гендерно зумовленого насилля (в тому числі, репродуктивного), неправомірного використання владного ресурсу (переважно чоловіками), створити альтернативну реальність, в якій демонструються можливі (іноді гіпертрофовані) наслідки таких проблем в разі відсутності їх адекватного розв'язання. Метою автора стає привернення

уваги до небезпеки існування такого роду соціальних відносин, хай і проявлених в меншій мірі, в об'єктивній соціальній дійсності.

Цей підхід визначає загальну концепцію людини, яка може бути експлікована в ході аналізу системи образів жінок і чоловіків в сучасних англомовних феміністичних антиутопіях. Концепція людини у феміністичних антиутопіях як частині феміністичного літературного дискурсу змістовно є близькою до концепцій людини у реалістичних творах. Мова перш за все йде про те, що автори переважно зосереджуються на розгортанні історії жінки, приділяючи увагу її життєвому шляху, особливостям її емоційно-чуттєвого світу, змалюванню її повсякденності та трансформації її особистості в ситуаціях життєвої кризи. Тобто, концепція людини фактично є концепцією особистості жінки. В загальному тренді феміністської літератури концепція особистості жінки в антиутопії вибудовується у двох вимірах: актуальний стан і ідеал. Проте, якщо в проаналізованому романі С. Х. Елджин «Рідна мова» репродукується характерний для феміністської прози смисл: «досягнення особистісного ідеалу – умова виживання жінки у фізичному і у духовному вимірі», то у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» спостерігаємо реверсивний смисл: втрачений ідеал жіночої свободи позбавляє жінок не лише громадянських прав (на кшталт, громадянської смерті), але й ставить під загрозу їхнє фізичне існування і тому ідеалом раптом виявляється просто виживання на найпростішому, користуючись термінологією А. Маслоу, базовому, рівні. Концепція жінки у творі С. Х. Елджин вибудовується у відповідності до загальної схеми феміністської літератури: жінка має активно діяти, щоб вийти за межі свого дискримінованого стану, шляхом рефлексії власного життя і прийняття на себе відповідальності за себе, своїх близьких подруг і родичок, і врешті за всіх поневолених жінок. Ідея позбавлення «німоти», що є феміністською метафорою, у «Рідній мові» набуває буквального смислу: жінки створюють власну мову, щоб сепаруватися від чоловічого світу на рівні смислів. В антиутопії М. Етвуд концептуалізується радше ідея трагічної

жінки, яка втрачає сенс життя, відчужується від свого теперішнього і заперечує власну тілесність, що є джерелом травми для неї, зберігаючи ідентичність лише за рахунок постійного звернення до спогадів, до пригадування себе у минулому. Поштовхом до розриву трагічного паттерну виступає не висока соціальна мета, а наймогутніший материнський інстинкт – прагнення захистити ненароджену дитину.

Незважаючи на те, що авторські світи, сформовані у творах феміністської літератури є унікальними та різноманітними, є певні підстави говорити про єдність концепції світу у феміністській прозі. Концептуалізація може бути здійснена на підставі аналізу відношення на лінії «персонаж-світ». Світ літературного твору виступає не лише як тло, на якому розгортаються події, але й як система, до якої включені герої твору. Персонажі (переважно жіночі), що розвиваються, емансипуються і змінюються, одночасно намагаються свідомо чи несвідомо змінити і світ, який є топосом їхнього буття. І саме в цьому контексті ми можемо говорити, про світ, що відчужує героїню (чи героя), аж до переривання фізичного існування; та світ, який героїня (чи герой) змінює разом із собою, привласнюючи його собі, перестаючи разом з тим бути залежним від застарілих соціальних, правових, моральних норм, що роблять людину власністю світу, перш за все світу соціального.

Концепція світу у англійській феміністичній антиутопії вибудовується авторами у тісному зв'язку із концепцією людини. Ідея трансформації та емансипації, що є концептоутворюючою для концепції людини знаходить своє відображення у концепції світу: зміни індивідуального буття призводять до перетворення соціального буття. Світ широко тлумачиться авторами не лише як фізичний простір, але й як простір комунікації. С. Х. Елджин у романі «Рідна мова» не пропонує цілісного уявлення про організацію створеної нею альтернативної реальності. Радше ми маємо справу з набором локацій, в яких розгортаються події. Зображення за допомогою різних художніх засобів таких ізольованих просторів допомагає авторові

підкреслити незначущість просторової близькості чи роз'єднаності героїв твору, і натомість підкреслити значимість їхньої мовної, комунікативної близькості. Розвиток ідеї щодо створення мови особливої жіночої мови Laadan, як засобу емансипації, визначає світогенеруючий статус мови у концепції світу в творі С. Х. Елджин. Концепція світу у «Рідній мові» формується у відповідності до загальних тенденцій у феміністській художній літературі: це чоловічий патріархальний світ, який відчужує жінок-героїнь твору, створюючи умови, в яких вони втрачають фізичне та психічне здоров'я, відбувається руйнація їхньої особистості, і світ, який жінки привласнюють, створюють завдяки виникненню жіночої мови. Спочатку цей світ формується як комунікативний феномен, а потім втілюється у реальних соціальних практиках. Концепція світу у романі М. Етвуд «Оповідь Служниці» – це концепція втраченого Раю. Світ теперішнього, незважаючи на його синхронічність буттю Служниці Фредової, постає як ілюзія. Героїня сприймає оточуючий її світ як штучний набір декорацій, позбавлений життєвості, світ, що обмежується кордонами міста, яке одночасно є в'язницею для більшості його мешканців. Героїня відчужена від цього світу. Сприйняття його як чужого, такого, що не має до неї відношення, є засобом зберегти свою особистісну цілісність. Світ, який для героїні є справжнім – це світ спогадів про минуле, що утворюють її бажану, але втрачену реальність.

Таким чином, гіпотеза дослідження, що, оскільки у сучасній англійській феміністичній антиутопії обґрунтовується перш за все ідея виживання і розвитку жінки, то концепція людини в творах цього жанру має розглядатися як концепція жіночої особистості (причому концептуалізація відбувається на двох рівнях – автори презентують як концепцію жінки у реалістичному вимірі, так і концепцію жіночої особистості як ідеалу), знайшла своє підтвердження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. Москва : Наука, 1986. С. 104-116.
2. Анастасьев Н. А. Обретение истории. *Моррисон Т. Песнь Соломона*. Москва : Прогресс, 1982. С. 5-18.
3. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения : учеб. пособие для студ. вузов. Минск : НМ Центр, 1995. С. 80-89.
4. Андреев Ю. Концепция человека в современной литературе. *Советская литература и новый человек : сб. статей*. Львов : Наука, 1967. С. 24-40.
5. Бадиков В. Маятник жанра, или феномен рассказа. *Аполлинарий*. 1996. №4. С. 3-8.
6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин М. М. Литературно-критические статьи*. Москва : Худ.лит, 1986. С. 121-291.
7. Бахтин М. М. Эпос и роман. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет*. Москва : Худ.лит, 1975. С. 447-483.
8. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. Статьи и рецензии. 1846-1848. 474 с.
9. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва : Политиздат, 1988. 496 с.
10. Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер*. Москва : Изд-во АН СССР, 1962. С. 312-451.

11. Введение в гендерные исследования : в 2 ч. / под ред. С. Жеребкина. Харьков; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. Ч. 2. Хрестоматия. 991 с.
12. Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа; Академия, 1999. 556 с.
13. Веллер М. Песнь торжествующего плебея. Москва : АСТ, 2006. 361 с.
14. Воронов В. Художественная концепция. Статьи. Москва : Советский писатель, 1984. 384 с.
15. Воронцова М. Ю. Роман М. Етвуд «Оповідання Служниці» – жанровий експеримент. *Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. пр.* Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. С. 31-36.
16. Вулф В. Жінки та розповідна література. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. № 17. С. 78-87.
17. Гаврилина О. В. Чувство природы как один из способов создания образа героини в женской прозе. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2009. № 2. С. 105-114.
18. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. Москва : Искусство, 1968. Т. 1. 330 с.
19. Гессе Г. Курортник. Степной волк. Нарцисс и Гольдмунд : роман, повести. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. 420 с.
20. Гудонене В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину). Вильнюс : Изд. Вильн. гос. ун-та, 1998. 118 с.
21. Жаданов Ю. А. Гендерные аспекты творчества М. Етвуд. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2011. № 936. Вип. 61. С.249-253.
22. Жаркова Е. П. Судьба женского начала в антиутопии Маргарет Этвуд «Рассказ Служанки». *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*. 2014. № 4. С. 17-21.
23. Жаронкин В. Язык думает нами. *Корреспондент*. 2004. № 8. С. 64-65.
24. Жулинський М. Чи відчуваємо ми катастрофу в простій українській душі? *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2001. № 2. С.50-64.

25. Злобин Г. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. Москва : Худож. лит., 1985. 335 с.
26. Золотухина О. Б. Психологизм в литературе. Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы. 2009. 181 с.
27. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
28. Киракосян Л. М. Концепция личности и герой литературы. Ереван: Совет. грох, 1982. 304 с.
29. Козачишина О. Л. Гендерний чинник у художньому тексті. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. 2005. Вип. 68. С. 3-13.
30. Комовская Е. В. Жанровая специфика современного романа *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2016. № 12. С. 138-146.
31. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени). *Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. Вып. I*. Москва : Наследие, 1994. С. 45-87.
32. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург : «Словесник», 2010. 904 с.
33. Лейтес Н. С. Роман как художественная система. Пермь : Пермский гос. университет, 1985. 78 с.
34. Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе 1820–1850-х годов: Становление жанра. Иваново : ИвГУ, 1996. 222 с.
35. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
36. Марко В. П. Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській літературі. Київ : Вища школа, 1987. 165 с.

37. Николаев А. И. Основы литературоведения: учеб. пособие для студентов филологических специальностей. Иваново : Листос, 2011. 255 с.
38. Платон. Диалоги. URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/dial1.php. (дата звернення: 10.06.2019).
39. Подкоритова О. П. Особливості міфологічного реалізму у творчості Тоні Моррісон. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 23. С. 192-196.
40. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 1978. № 4. С. 17-34.
41. Рабжаева М. В. Женская проза как социокультурный феномен. *Идеология студента*. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2000. С. 19-28.
42. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2002. 23 с.
43. Скобелев В. П. Поэтика рассказа. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. 155 с.
44. Стражева М. А. Штучна мова лаадан як мовний експеримент у художньому тексті. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Мовознавство»*. 2015. № 11. С. 119-125.
45. Томашевский Б. М. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
46. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Ленинград : Наука, 1982. 185 с.
47. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. Москва : Высшая школа, 1999. 438 с.
48. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва : Сов. писатель, 1982. 416 с.
49. Фашенко В. В. Відкриття нового і діалектика почуттів. Київ : Дніпро, 1977. 251 с.
50. Фёдоров Ф. Человек в романтической литературе. Рига : Знание, 1981. 118 с.

- 51.Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : Монографія. Київ, Ніжин : ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
- 52.Фролова К. Концепція людини у творчості Олеса Гончара. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)* : зб. наук. праць. Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2004. Вип. 4. С. 68-72.
- 53.Шмелева Т. Н. Художественное воплощение женского самосознания в прозе Кейт Шопен : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008. 19 с.
- 54.Щербина В. Наш современник. Концепция человека в литературе ХХ столетия. Москва : Совет. читатель, 1964. 571 с.
- 55.Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. 92 с.
- 56.Linguistics and Science Fiction. URL : www.sfwaworld.org/members/elgin/SHE_info.html. (дата звернення: 14.07.2019).
- 57.Barr M. S. Charnass S., Fairbairns Z., Marcuse K., Wilhelm Blur K. Genetic Conventions : Pregnancy and Power in Feminist Science Fiction. *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chappel Hill : University of North Carolina Press, 1993. P. 81-94.
- 58.Bausch R. Her Thoughts While Drowning. URL : <http://www.nytimes.com/books/98/07/05/specials/oates-water.html>. (дата звернення: 22.06.2019).
- 59.Brown C. Interview with Toni Morrison. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2008. P.107-125.
- 60.Callaway H. The Most Essentially Female Function of All: Giving Birth. *Defining Females: The Nature of Women in Society*. Oxford and Providence : Berg Publishers Limited, 1993. P. 146-167.
- 61.Davis C. Y. Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction. *Contemporary Literature*. 1982. Vol. 23. No. 3. P. 323-342.
62. Davis M. L. Sexuality and Reproduction in Dystopian Fiction. Hamilton : McMaster University, 1995. 87p.

63. De Lauretis T. *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 151 p.
64. Dvorak M. *Lire Margaret Atwood*. Rennes : Presses Universitaires, 1998. 330 p.
65. Elgin S. H. *The Language Imperative: the Power of Language to Enrich Your Life and Expand Your Mind*. New York : Basic Books, 2000. 304 p.
66. Elgin S. H. *Washing Utopian Dishes; Scrubbing Utopian Floors*. URL : <https://www.questia.com/library/journal/1G1-16617852/washing-utopian-dishes-scrubbing-utopian-floors>. (дата звернення: 01.07.2019).
67. Elgin S. H. *A Feminist Is a What? Women and Language*. 1995. 18.2. P. 46.
68. Grace Sh. *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Toronto : University of British Columbia, 1980. 320 p.
69. Harris A. L. *Myth as Structure in Toni Morrison's «Song of Solomon»*. *MELUS*. 1980. Vol.7. №3. P.69–76.
70. Johnson, H. L. *Unexpected geometries: transgressive symbolism and the transsexual subject in Angela Carter's The Passion of New Eve*. *The infernal desires of Angela Carter: fiction, femininity, feminism / Edited by Bristow J., Broughton T. L.* London ; New York : Longman. P. 166–183.
71. Koloski B. *Kate Chopin. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1996. 181 p.
72. *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond* By Marleen S. Barr Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1993. 248 p.
73. Morris P. *Literature and Feminism*. Oxford : Blackwell Publishers, 1993. 228 p.
74. Peel E. *Semiotic Subversion in Desire Baby*. *American Literature*. 1990. Vol. 62.2. P. 223–237.
75. Showalter E. *Toward a Feminist Poetics*. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory / Ed. by E. Showalter*. New York : Pantheon Books. 1985. P. 125–143.

76. Showalter E. *A Literature of Their Own*. London : Little, Brown Book Group, 2009. 384 p.
77. Stimpson C. R. *Atwood Woman. Bloome's Guide : The Handmaid's Tale*. New York : Infobase Publishing, 2004. P. 80–81.
78. Taylor H. *Gender, Race, and Region in the Writings of Grace King, Ruth McEnery Stuart, and Kate Chopin*. Baton Rouge : Louisiana State UP, 1989. 304 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

79. Зунделович Я. Жанр. *Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т.* – Москва : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. 576 с.
80. Калачева С. Жанр. *Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев*. Москва : Просвещение, 1974. С. 82-83.
81. Кожин В. В. Рассказ. *Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев*. Москва : Просвещение, 1974. С. 309-310.
82. Тмарченко Н. Д. Жанр литературный. *Литературоведческие термины (материалы к словарю) / сост. Г.В. Краснов*. Коломна : Коломенский пединститут, 1999. Вып. 2. С. 29-32.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

83. Етвуд М. Оповідь служниці. Харків : КК «КСД», 2019. 272 с.
84. Моррісон Т. Пісня Соломона. Київ : «Юніверс», 2007. 375с.

85. Оруэлл Дж. 1984. Москва : Прогресс, 1989. 122 с.
86. Оутс Д. К. Черная вода. *Иностранная литература*. 1997. № 3. С. 3-70.
87. Chopin K. Bayou Folk and A Night in Acadie. New York : Penguin Books, 1999. 400 p.
88. Chopin K. The Awakening, and Selected Stories of Kate Chopin. New York : Penguin Books, 2003. 288 p.
89. Elgin S. H. Native Tongue. London : Orion Publishing Co, 2019. 320 p.
90. French M. The Women's Room London : Andre Deutsch Ltd, 1978. 496 p.
91. Howard A. All the Dear Faces. London : Hodder & Stoughton Ltd, 1992. 602 p.
92. Oates J. C. Marya, A Life. New York : E. P. Dutton, 1986. 352 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the specifics of contemporary feminist dystopias in the context of the formation of the author's concepts of 'human' and 'world'.

The object of the work is the phenomenon of contemporary English-speaking feminist dystopia in the system of feminist fiction literature.

The main aim of the study consists in analyzing the concepts of 'human' and 'world' in contemporary English feminist dystopias based on the research of the system of imageries of literary works.

Literary analysis of feminist English-speaking science fiction is performed in the works of J. Russ, U. Le Guin, and P. Sargent. Feminist dystopias are the subject of research in the works of Sh. Grace, M. Dvorak, C. R. Stimpson, S. H. Elgin, E. Zharkova, Yu. Zhadanov, M. Vorontsova.

As part of the study, we concluded that the concept of 'human' in feminist dystopias is, in fact, a concept of a woman's personality, which is presented in two dimensions: current state and ideal. However, in the analysed novel by S. H. Elgin "Native Tongue" the distinguished for feminist prose value is reproduced: "attainment of a personal ideal is a condition for the survival of a woman in physical and spiritual dimension", whereas M. Atwood's novel "The Handmaid's Tale" represents reverse meaning. In this novel the lost ideal of women's freedom deprives women not only of civil rights (for example, civil death), but also threatens their physical existence, which is why survival becomes the ideal itself. The concept of 'world' in English-speaking feminist dystopia intersects with the concept of 'human'. The idea of transformation and emancipation, which forms the concept of 'human', is reflected in the concept of 'world', while changes of individual existence lead to the transformation of social existence.

Key-words: *author's concepts of 'human' and 'world', feminist fiction literature, feminist dystopia, alienation.*