

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ФЕМІНІСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ В РОМАНІ
М.ЕТВУД «ПЕНЕЛОПАДА»**

Виконала: студентка 2 курсу,
Групи 8.0359-2-а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські
мови та літератури (переклад
включно), перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Ларікова Ірина Олександрівна

Керівник к.ф.н., доц. Кравченко Я.П.

Рецензент д.ф.н., доц. Ніколова О.О.

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 література (переклад включно),

Перша – англійська

Освітньо-професійна програма мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

**Завідувач кафедри
англійської філології**

«____» _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЛАРІКОВІЙ ІРИНІ ОЛЕКСАНДРІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) Феміністична інтерпретація міфу в романі М. Етвуд «Пенелопіада»

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

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «04» травня 20 року № 511-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 1 грудня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): дослідження способів феміністичної інтерпретації міфу у романі «Пенелопіади» М. Етвуд.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) : 1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) охарактеризувати феміністичну критику як стратегію інтерпретації жіночого тексту, Визначити літературознавчі аспекти феміністичної критики; 3) охарактеризувати міф як об'єкт феміністичної критики; 4) встановити характер переосмислення античного міфу в романі М.Етвуд «Пенелопіада»; 5) визначити проблеми жіночого буття, переосмислені в творі М. Етвуд; 6) охарактеризувати наративні стратегії, використані авторкою у романі.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Кравченко Я. П., к.ф.н., доц.	12.05.2020	12.05.2020
Розділ 1	Кравченко Я. П., к.ф.н., доц.	01.06.2020	01.06.2020
Розділ 2	Кравченко Я. П., к.ф.н., доц.	03.09.2020	03.09.2020
Висновки	Кравченко Я. П., к.ф.н., доц.	22.10.2020	22.10.2020

6. Дата видачі завдання 07.05.2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2020	Виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2020	Виконано
3.	Написання вступу	червень 2020	Виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2020	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2020	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2020	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2020	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад 2020	виконано
9.	Захист	грудень 2020	виконано

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

Магістрант

_____ (підпис)

І. О. Ларікова
(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Я. П. Кравченко
(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

В. А. Бережний
(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 77 стор., 85 джерел.

Об'єкт дослідження: феміністичні трансформації міфу в романі «Пенелопада» М. Етвуд.

Мета роботи: дослідження способів феміністичної інтерпретації міфу у романі «Пенелопади» М. Етвуд.

Теоретико-методологічні засади: Міфологія є елементом, що визначає існування людей та функціонування суспільства. Міф є глибинним символом, що репрезентує політичні, соціальні, історичні та культурні смисли. Міфологія є актуальним джерелом формування норм та моделей поведінки. Зусилля філософів та науковців сьогодні спрямовані на те, щоб інтерпретувати та деконструювати міфи в їх ідеологічному значенні. Література ХХ-ХХІ ст. демонструє прагнення переписати традиційні міфи з різних точок зору, щоб підкреслити відсутні або свідомо недооцінені елементи. Окремі аспекти вивчення даної проблеми присутні в філософських роботах П. Барі, Р. Барта, Е. Шовалтер, Ю. Крістевої, С. де Бовуар.

Отримані результати: Міф про жінку, який створює М. Етвуд в романі «Пенелопада», є утвердженням типу героїні, що прагне відродити себе, подолавши традиційні патріархатні стереотипи. Створюючи свою версію міфу, письменниця відкриває простір для жіночого досвіду – як тілесного, так і духовного. Підкреслюючи патріархальні обмеження, утиски та ієрархізацію, вона пропонує альтернативну модель, намагається скасувати традиційні дихотомії, які використовувались для визначення не лише жіночого розуму, але і тіла. У "Пенелопаді" Етвуд багаторазово множить міф про Одиссея, підриває його авторитет, заперечує роль Пенелопи як добродісної і відданої дружини, ставить під сумнів міф про священний дім та про справедливість богів, оцінює події минулого з чутливістю двадцять першого століття.

Ключові слова: *гінокритика, міф, міфологія, архетип, феміністична інтерпретація, патріархат, колоніальний дискурс*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА ЯК СТРАТЕГІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ	
1.1 Гінокритика як галузь жіночої критики	7
1.2 Літературознавчі аспекти феміністичної критики	13
РОЗДІЛ 2 МІФ ЯК ОБ'ЄКТ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1 Міф в світлі феміністської теорії архетипів	21
2.2 Характер переосмислення античного міфу в романі М.Етвуд «Пенелопада»	33
РОЗДІЛ 3 ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОГО БУТТЯ, МІФОЛОГІЧНО ПЕРЕОСМИСЛЕНІ В РОМАНІ М.ЕТВУД	
3.1 Проблема становлення жіночої особистості	43
3.2 Множинність «Істини» в «Пенелопаді»	47
3.3 Боги та «не»справедливість у романі	53
3.4 Наративні стратегії у романі «Пенелопада»	57
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

Міфи та міфологія завжди були серед елементів, які формують життя людей та механізми існування суспільства. Це не просто фантастичні історії про богів і богинь, а глибинні символи і образи, які несуть політичні, соціальні, історичні та культурні смисли. Багато мислителів, письменників та науковців намагалися проаналізувати та деконструювати міфи, щоб розкрити ідеологію, зображену у них. Так само інші намагалися переписати ці міфи з різних точок зору, щоб підкреслити відсутні або свідомо недооцінені елементи. Окремі аспекти вивчення даної проблеми присутні в філософських роботах П. Баррі [Barri 2008], Р. Барта [Барт 1957], Е. Шовалтер [Showalter 1988], Ю. Крістевої [Kristeva 1989]. Міфологія є актуальним джерелом формування норм та моделей поведінки в суспільстві. Однак архетипи міфологічної свідомості сприяли суспільному і особистісному пригніченню жінок.

Маргарет Етвуд – одна з провідних сучасних письменниць Канади. Вона є авторкою вісімнадцяти романів, двадцяти поетичних збірок, збірки оповідань, а також праць з теорії літератури. За своє життя М. Етвуд стала лауреатом понад 55 національних та міжнародних премій, її книги перекладені на понад 40 мов і видаються по всьому світу. Її літературний внесок складно переоцінити, і на сьогоднішній день вона продовжує активно займатися письменницькою діяльністю. Дане дослідження буде присвячене феміністичним аспектам інтерпретації античного міфу на матеріалі роману «Пенелопіада». Цей твір продовжує традиції роману становлення, відомого в літературі ще з XVIII століття, але переосмисленого відповідно до реалій другої половини XX століття.

Актуальність дослідження визначається кількома факторами. Зокрема, це підвищення інтересу до феміністичного дискурсу не лише в галузі наукових

(психологічних, філологічних, літературних) досліджень, а й реальних життєвих реалій і повсякденного спілкування.

Роман «Пенелопіада» – це переробка давньогрецького міфу про Одиссея, розказаного від імені його дружини Пенелопи. Сюжетний простір роману виходить за межі відомого міфу – М. Етвуд досліджує долю Пенелопи, по суті, розкриваючи читачам історію, яка залишилася «за кадром» гомерівського оригіналу. Тема пригніченого становища жінки проходить червоною ниткою у всіх творах письменниці, але у цьому творі вона звертає увагу читачів на вже відому літературну героїню і конструює свій міф. У романі архетипи та міфічні елементи використовуються при переосмисленні маркерів гендерної ідентичності, які нав'язуються жінкам патріархальними міфотворцями. Осмислюючи ці маркери, письменниця не лише озвучувала справжній жіночий досвід, але й відкривала шлях для створення нових міфів, які б визначали жіночу ідентичність та свободу.

Будучи унікальними за своїми характеристиками, героїні М. Етвуд певною мірою представляють досить чіткі психотипи, що дозволяє говорити про деякі стійкі риси психіки, що виявляються незалежно від часу, віку, культури. Великий матеріал творів М. Етвуд забезпечує широке поле для аналізу, більш детального опрацювання поставлених проблем і поширення нових ідей, теорій і трактувань.

Наукова новизна роботи полягає у спробі власного дослідження способів феміністичної інтерпретації міфу в обраному творі Маргарет Етвуд.

Об'єктом дослідження є феміністичні трансформації міфу у романі «Пенелопіада».

Предметом дослідження є роман «Пенелопіада» М. Етвуд.

Дослідження здійснювалось на основі використання таких **методів**: комплексного філологічного аналізу, гендерного аналізу, порівняльно-історичний, герменевтичний.

Мета роботи полягає в дослідженні способів феміністичної інтерпретації міфу у романі «Пенелопіада» Маргарет Етвуд.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

- 1) охарактеризувати феміністичну критику як стратегію інтерпретації жіночого тексту;
- 2) визначити літературознавчі аспекти феміністичної критики;
- 3) охарактеризувати міф як об'єкт феміністичної критики;
- 4) встановити характер переосмислення античного міфу в романі М. Етвуд «Пенелопіада»;
- 5) визначити проблеми жіночого буття, переосмислені в творі М. Етвуд;
- 6) охарактеризувати наративні стратегії, використані авторкою у романі.

Практична цінність даної роботи визначається тим, що її результати можуть бути використані при вивченні творчості Маргарет Етвуд в курсі історії літератури ХХ-ХХІ ст., гендерних літературознавчих розвідках та дослідженнях з неоміфологізму.

Маргарет Етвуд є однією з тих письменниць, яка не лише використовувала та реконтекстуалізувала міфи та архетипи у своїх романах, але й намагалась з'ясувати нові, розкриваючи, підриваючи та / або деконструюючи попередні архетипи та міфи. У цьому дослідженні роман "Пенелопіада" Етвуд буде піддано аналізу з метою виявити стійкі зразки, якими користуються жінки-письменниці, коли переписують міфи. Дана робота також спробує розкрити міфічні закономірності та архетипи, які Етвуд використовує в романі, коли намагається переписати справжній досвід жінок.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі міститься характеристика феміністичної критики як методології сучасної інтерпретації жіночого тексту.

У другому розділі окреслюються особливості феміністичної інтерпретації міфу.

У третьому розділі представлено способи переосмислення міфу в романі М.Етвуд «Пенелопіада».

У висновках подано узагальнені результати роботи.

Загальна кількість сторінок 77, кількість використаних джерел 85.

РОЗДІЛ 1

ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА ЯК СТРАТЕГІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ

1.1 Гінокритика як галузь феміністичної критики

Наукові видання визначають гінокритику або феміністичну критику як напрям літературно-критичної думки, що зазнав розвитку у другій половині ХХ століття. Феміністична теорія базується на думці, що людський розум та свідомість тримається на ідеях та цінностях «чоловічої ідеології». Саме через цей факт набула популярності гінокритика, а саме перегляд традиційних поглядів, необхідність створення жіночої літератури. Таким чином, феміністичні аспекти мають широку проблематику, а саме: реконструкція жіночої історії та жіночої літературної традиції, переосмислення патріархальних канонів, стереотипів. Перед тим, як почати мову про гінокритику та її категорії, розкриємо поняття про фемінізм та феміністичну критику.

Основоположником французької феміністичної теорії і критики є Юлія Кристева – авторка праць «Влада жаху: есе про приниження», «Чужинці щодо себе», «Спочатку була любов: психоаналіз і віра». У своїх дослідженнях вона розглядає питання «жіночої ідентичності», процес приниження жінки у суспільстві, переглядає міфічні уявлення про любов. В есе "Stabat Mater" Ю. Кристева відзначає: «Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є (без ризику посягнути на її своєрідність), то чи не інакше буде з матір'ю, оскільки материнство – це тільки функція «другої статі», якій чітко можна приписати існування? Але тут ми зразу наштовхуємося на парадокс. По-перше, ми живемо у цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак, коли приглянутись

ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, фантазією, яку виношують дорослі, чоловіки чи жінки; і що більше, воно менше викликає ідеалізований архаїчний образ матері, ніж ідеалізацію стосунків, які пов'язують нас із нею, ідеалізацію, яку не можна злокалізувати – ідеалізацію первинного нарцисизму. Тепер, коли фемінізм домагається нового трактування жіночності, тобто ідентифікації материнства із цим ідеалізованим непорозумінням, і відкидає цей образ та надуживання ним, він обминає правдивий досвід, який ця фантазія приховує. І який результат? Деякі авангардні феміністичні групи заперечують і відкидають материнство. Або схвалення – свідоме чи ні – традиційних уявлень про нього багатьма жінками і чоловіками» [Kristeva 1980]. Неофройдистки Люсі Ірігерей [«Хірургічне люстро, про жінку» 1974; «Ця стать, що не одна» 1977], Сара Кофман [«Загадка жінки: жінка у текстах Фрейда» 1980] заперечували фройдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, акцентували на перевагах природи жінки.

Відома американська дослідниця, професор англійської літератури у Принстонському університеті Е. Шовалтер увела в літературний обіг категорію «гінокритика». На думку Шовалтер, феміністична критика зосереджує увагу на жінці як читачеві текстів письменників-чоловіків, вона має обмежені можливості, бо розглядає жінку в історичному та суспільному контексті. Гінокритика зосереджується на жінці-письменниці, шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури. У статті «Феміністична критика у пуці» авторка розглядає чотири моделі гінокритики: біологічний, лінгвістичний, психоаналітичний і культурний [Showalter 1988, с.270]. Для характеристики жіночої культури як маргінесу чоловічої Шовалтер використовує термінологію англійських антропологів «дика зона». За її словами, жіноча культура є «німою» на тлі пануючої чоловічої, феміністична критика повинна розкрити історію жіночої літератури, нагальні проблеми феміністичної критики, обґрунтувати необхідність освітньо-педагогічних реформ для руйнування стереотипів і деканонізації канонів. Предметом

феміністичних студій є: 1) тексти, написані письменниками-чоловіками (фантазії чоловіків про жіночі ролі, які втілюють глибинні психологічні структури); 2) література, створена письменницями, яка, за визначенням Вірджинії Вулф, показує «відмінність погляду», «відмінність стандарту»; 3) особливості читання літератури жінками [Showalter 1988, с.271].

Дослідники, які використовують гендер в якості категорії аналізу, виходять з того, що окрім біологічних відмінностей між людьми (на позначення який використовують слово «стать») існує розділення їхніх соціальних ролей, форм діяльності, розбіжностей в емоційних реакціях і поведінці; а наші уявлення про «правильне жіноче» і «правильне чоловіче» – більш ніж умовне, а правильніше – культурно і соціально обумовлене [Костикова 2003, с.3]. Гендер як соціальна стать позначає сукупність певних культурних норм, які мусить виконувати людина, залежно від того до якої статі вона належить; і зрештою саме ці соціокультурні приписи визначають специфіку у поведінці і психології жінок і чоловік. Наразі йдеться про систему розбіжностей і відносин між чоловіка і жінками, в якій чоловіки майже завжди знаходяться у омінуючому/владному положенні. Словом «гендер» позначають багаторівневий складний процес формування розбіжностей чоловічих і жіночих соціокультурних ролей і власне результат цього процесу, важливим елементом якого є протиставлення «чоловічого» і «жіночого» та підпорядкування «жіночого» «чоловічому» [Костикова 2003, с.4]. Звичайно, не варто забувати, що гендер – лише один з можливих «критеріїв» розбіжностей. Погляд з позиції статі не охоплює повною мірою раси чи етнічності, віку чи сексуальності (так само, як і раса, етнічність чи клас, гендер є інституалізованим соціальним і культурним статусом). Обмеження наших уявлень про різницю між статями не дасть нам можливості побачити складних владних відносин, що ними марковані будь-які стосунки розбіжностей [Костикова 2003, с.4].

За таких умов репрезентація культурного жіночого (тобто такого, що у традиційній культурі означене як другорядне чи табуйоване) розглядається в

якості політичного акту: феміністська теорія базується на тому, що саме «говоріння» жінки «своїм голосом» відчутно модифікує патріархатні механізми репрезентації. Історико-літературного вивчення текстів, написаних жінками, чи традиційного аналізу «жіночих образів» класичної літератури тут очевидно замало, адже йдеться про перегляд ідеологічних настанов, котрі формують і визначають літературу як вид мистецтва.

Гендерний підхід у вивченні літератури на сьогодні (який наразі набуває форму заглибленого читання) є явищем більшою мірою інструментальним; таким, що корегує традиційний (насамперед професійний) погляд на красну писемність: з одного боку він артикулює проблему жіночого авторства, з іншого – провокує ідеологічне «перечитання» класичних текстів [Костикова 2003, с.5]. Американська літературознавка Елейн Шовалтер, говорячи про літературознавчі дослідження через призму гендеру, обстоює виділення двох методологічних гілок (міркуючи при цьому власне про методики аналізу художнього тексту): гінокритики і феміністської критики [Showalter 1988].

Феміністська критика, на думку дослідниці, зосереджує свою увагу на жінці в якості читачки «чоловічих» текстів, розглядає образи-стереотипи жінок у літературі, а отже теоретичні можливості такого напрямку є обмеженими. Шовалтер пише: «Ця підбадьорлива зустріч з літературою є, по суті способом інтерпретації, одним з багатьох, які будуть дозволені та введені у будь-чий складний текст» [Showalter 1988, с.272].

Між тим, не можна не відзначити: можливість альтернативного прочитання класичних текстів виявляє великий потенціал для читача, що чинить опір. Звертаючи на узвичаєні ще з часів шкільного літературного аналізу «жіночі образи», ми звично оперуємо щодо них визначеннями «жіночна», «емансипована», «добропорядна», «розпутна», «жертвна» і таке інше, мало коли усвідомлюючи, яке саме змістовне навантаження несуть ці ад'єктиви в кожному конкретному випадку.

Англійський культуролог Гризельда Поллок, до прикладу, взагалі пропонує замінити поняття «жіночий образ» описовою конструкцією «жінка в якості означального в ідеологічному дискурсі». Лише тоді, на думку дослідниці, можна буде побачити як в різні часи різні значення (і які саме) приписувалися сумнозвісним «жіночим образам».

При такому дослідницькому підході «жіноче» набуває значення гендерного стереотипу, що конструюються способами маскуліно орієнтованих літературних практик [Showalter 1988, с.271]. У свою чергу становлення гінокритики знаменує перехід від ревізійського прочитання «чоловічої» літератури до тривалого аналізу літератури, створеної жінками. Суто в межах гінокритики як методу, – наполягає Елейн Шовалтер, – можлива побудова нового, емансипованого від домінуючої ідеології жіночого дискурсу [Showalter 1988, с.272].

А для цього треба відмовитися від простої адаптації патріархатних літературних теорій і критично переглянути (деконструювати) їх, помістивши на вершину такого наукового дискурсу жінку-авторку, жінку-творця нових текстуальних значень, котрі ґрунтуються на жіночому досвіді переживання статі. Різниця між гінокритикою і феміністською критикою пролягає, таким чином, по лінії активність-пасивність жіночого суб'єкту.

Феміністська критика залишається більш зосередженою на проблемі рецепції та інтерпретації, тоді як власне репрезентація є у сфері зацікавлень гінокритики. Акцентуація на проблемі жіночого авторства чи жіночого образу позначає коливання інтересу дослідника від зображення до зображувального. Наразі в межах гінокритики за аксіому береться різниця жіночого досвіду і різниця у жіночому досвіді і, таким чином, все більше жінка як об'єкт дослідження заміняється гендером. Зокрема про це говорить відома мистецтвознавка Лінда Ночлін у статті «Чому не маємо видатних жінок-художниць?», коли відзначає, що «наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних або частих передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування».

Коли говорять про гендерні студії з літературознавства, зазвичай оперують категоріями «жіноча література», «жіноча проза», «жіноче/чоловіче (фемінне/маскулінне) письмо». Ці категорії є інструментарієм і об'єктом дослідження водночас, їхнє функціонування і трактування зумовлюють методологію наукової роботи (так само, як і власне категорії «гендер» чи «жіноча суб'єктність»), а також ілюструють безумовно значущий рух пізнання від гендеру до критики формації суб'єкта.

Жіноча література – це художні твори, створені жінками. Отже, жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланта та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані одним єдиним чинником – статтю автора (саме так: статтю, а не гендером). Подібне трактування поняття «жіноча література» деякою мірою збігається з дефініцією терміну «національна література» (ще більш проблемного за визначенням) як літератури, створеної на певній території певною мовою. І так само як не кожен твір будь-якої національної літератури слугує вираженню національної ідеї чи національного характеру, так і репрезентації жіночої суб'єктивності – не є обов'язковим над-завданням будь-якого тексту в межах жіночої літератури [Lauter 1985]. Поняття це носить більше історичний, ніж аналітичний характер. І в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно їхнім груповим органічними ознакам (такими як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації (і вульгаризації).

Проблема із дефініцією поняття «жіноча література» полягає, зокрема, в тому, що тривалий час це словосполучення використовувалося (а подекуди використовується і сьогодні) в якості оціночної категорії. Відкриємо дужки: сама категорія «оцінка», між тим, апіорі вміщує у собі фалогоцентричну позицію того, хто має право на оцінку [Бовуар 2016, с.293].

Така репрезентація суперечить самому визначенню жіночого письма і механізмам сприйняття жіночого тексту [Бовуар 2016, с.294]. Отже, гінокритика базується на боротьбі жінки за ідентичність та соціальну структуру статі. Елейн Шоултер, авторка визначення «гінокритика», вважала, що гінокритика – це вивчення не тільки жінки як статевого статусу, але й «свідомості» жінки. Розкриття жіночої субкультури та викриття жіночої моделі, ось, що є наміром гінокритики, що включає визнання виразного жіночого канону, коли жіноча ідентичність шукається вільною від чоловічих визначень та протилежностей. Відповідно, гінокритика кидає виклик фрейдистській психоаналітичній перспективі, згідно з якою жінка по суті відчуває заздрість до чоловіків та почуття неадекватності та несправедливості у поєднанні з почуттями інтелектуальної неповноцінності. Гінокритика вважається однією з літературних критик, що зосереджена на жінці письменниці. Авторка цього визначення розглядала чотири аспекти гінокритики, а саме: культурний, біологічний, лінгвістичний та психоаналітичний. Феміністична критика бере за основу проблематику жіночого авторства, а гендерний підхід у літературі корегує традиційний (насамперед професійний) погляд на красну писемність. Він передбачає проблематику жіночого авторства та провокує на переосмислення класичних текстів.

1.2 Літературознавчі аспекти феміністичної критики

Літературний фемінізм – це особливий критичний дискурс, спрямований на підрив патріархальної культурної системи. Гендерні дослідження передбачають студії над різноманітними аспектами чоловічої та жіночої відмінності: над особливостями мислення, поведінки, психології, мови, творчості... Практично – це пошуки нових підходів у відображенні

чоловічого та жіночого культурного досвіду, в розумінні проблеми взаємодії характеру і статі, мови і статі тощо. Методологія гендерних досліджень виходить із принципу симетричного моделювання чоловічого та жіночого досвіду в культурі. Методологію ж феміністичних досліджень відзначає передусім радикальність, оскільки така методологія виходить із принципу гендерної асиметрії, маскулінної культурної домінації.

У феміністичній літературній критиці, в якій розрізняють кілька оригінальних напрямків, немає однастайності щодо розуміння питання жіночого письма. Французький варіант феміністичної критики С. де Бовуар [Бовуар 2016], Л. Ірігерей [Irigaray 1991], Ю. Кристевой [Kristeva 1989] інтелектуально закорінені у лінгвістиці, марксизмі, неофройдизмі, психоаналізі Лакана та деконструктивізмі Деріди; англо-американська феміністична критика К. Міллет [Millet 1970], Е. Шоувалтер [Showalter 1988], увібрала у себе теорії французького фемінізму та марксизму і традиційно більше орієнтована на текстуальну інтерпретацію.

Однак у кожній школі акценти розставлені по-різному: «Англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головню текстуальна, наголошує на вираженні» [Freedman 2003, с.132].

Своє ставлення до надзвичайно широкої гами питань жіночої екзистенції, в тому числі і питання жіночого авторства, жіночої літератури висловила у великій (проте й дещо фрагментарній) праці «Друга стаття», яка стала важливою теоретичною підвалиною у феміністичній теорії. С. де Бовуар (яка сама ототожнювала свої ідеї не з фемінізмом, а з філософією екзистенціалізму) вважала, що жіноча екзистенціальна ситуація відрізняється від чоловічої функцією репродукції, і через те жінка приречена на «ролі другого плану».

Аби змінити таке становище, їй потрібно, на думку Бовуар, зайняти «чоловіче» місце, перетворивши чоловіка на об'єкт. Така ж позиція

притаманна їй і стосовно питання жіночого письма. Аби не залишатися на «других ролях», жінці потрібно привласнити чоловічу культуру. У другому тому своєї праці вона детальніше розглядає питання жіночої літературної творчості і доходить висновку, що немає підстав говорити про жіночу культуру, жіночу мову чи про жіночий спосіб письма. На її думку, жінки, які пишуть, ще не досягнули того, що насправді становить суть твору, смисл та будову (конструкцію) цього світу [Бовуар 2016, с.37]. Вона вважає, що для більшості із них, творчість – це один із способів «випромінювання» життя і говорить про письменниць, що для них письмо та сміх – явища одного порядку.

На думку С. де Бовуар, жінка повинна не артикулювати різницю, а пристосовуватись до універсальності: їй не слід ховатися у гетто відмінності, яке чоловіки хотіли б їй нав'язати. Їй слід працювати й творити у рамках універсальної культури, але у дуже особистий спосіб [Бовуар 2016, с.45].

Жінкам потрібно, так би мовити, не лише привласнити цю культуру, вкрасти її зброю, а й принести у неї свої власні цінності. С. де Бовуар стверджує, що невірним є те, що жіночі ідейні світи відрізняються від чоловічих, оскільки асимілюючись із ними, жінка стане вільною [Бовуар 2016, с.89].

Фактично, йдеться про те, що не так потрібен сам фемінізм, як потрібно перейти його як ланку; наголошення на відмінності, на якій наполягає фемінізм (як у суспільному житті, так і в письмі), є не перевагою, а недоліком людства, яким чоловіки наділили жінок, перетворюючи їх на лише на істот, означених статтю, «другу стать».

Важко не погодитись із думкою С. де Бовуар, що геніальних творів й справді немає (або ж їх одиниці), та водночас неважко зауважити, що вона не розглядає причин їхньої відсутності, які пояснюються історичними, а часто й просто побутовими, матеріальними умовами, у яких жила жінка, впливом панівної (чоловічої) традиції тощо. Хоча, попри це, світова література збагатилася творами жінок, про яких мало було б сказати, що вони просто

талановиті, серед них, наприклад, Дж. Остін, Е. Бронте, Дж. Еліот, Л. Українка, О. Кобилянська, Е. Ожешко, В. Вулф, М. Дюрас та інші. Використовуючи досягнення психоаналізу та постструктуралізму, одними з перших спрямували свої зусилля на винайдення жіночого письма (*écriture féminine*) французькі філософи Ю. Кристева, Г. Сіксу, Л. Ірігерей.

Ю. Кристева, яка є послідовницею семіологічної традиції Барта, назвала цю нову практику «інтелектуальним філософським письмом». Жіночі способи означення світу Кристева назвала семіотичними, на відміну від символічних, похідних специфічної чоловічої лібідональної енергії. Кристева вважає, що відображення світу у творчості містить у собі семіотичні способи реалізації, які беруть початок з до-символічного змісту [Kristeva 1989, с.8].

У моделях мови, статі та підсвідомого кожної статі Кристева виділяє певні Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Її прогресивна і наукова модель, у яких філософ використала психоаналіз Лякана, передбачає наявність універсальної структури суб'єктивності, що задає різні форми індивідуальності у відповідності до встановлених в суспільстві ознак статі та статевої ролі.

Свій проєкт звільнення пригніченого аспекту мови Кристева визначає так: «Переоцінювання відмінності, особливо сексуальної відмінності; визнання та дослідження несвідомого; перевідкриття тіла; взяття до уваги соціальної та історичної ситуації; увага до перспективи зміни роботи над мовою та літературними формами; винайдення нових цінностей (іншої чуттєвості, іншого кохання, іншої етики); ці теми разом із поставленими проблемами та дослідженнями, що їх передбачають, не є виключно феміністськими» [Kristeva 1989, с.13].

У цьому аспекті жіноче письмо являє собою вид певної субверсії, оскільки повстає проти влади та насильства, прислухаючись до автентичних переживань власного тіла, пошуку голосу природи всередині себе. Кристева вводить також поняття негативності, заперечення, яке є однією з характеристик жіночого письма і означає присутність у відсутності.

Заперечення, на її думку, є постійною складовою суб'єкта. На перетині цих Si (символічне) та Se (семіотичне) координат, вважає Кристева, і знаходиться місце літератури.

Дещо радикальніше феміністське спрямування мають роботи філософа Л. Ірігерей, що було причиною несприйняття її робіт академічним середовищем. Використовуючи психоаналітичну термінологію, вона повертає психоаналіз Фроїда та філософію Дериди проти них самих. Л. Ірігерей доходить висновку, що жінка (у традиційному світі) описується лише через її стосунки з чоловіками (наприклад, мати, дружина, незаймана дівчина або шльондра, але не через відношення до себе самої; жінка не ідентифікується як жінка).

Ірігерей намагається віднайти жіночність, яке не була б ані протиставленням маскулінності, ані її доповненням, а радше автономічно – позитивним, а не негативістським способом окреслень. Негативною є дефініція на позначення браку, недосконалості жінки. Жінку описують через стосунок з чоловіком, вважає Ірігерей, оскільки жіночу відмінність ніколи не було символізовано. Тому Ірігерей акцентує на необхідності жіночої символічної презентації – на створенні символічних систем – мови чи мов, – які дозволяли б їй говорити про себе з використанням власних окреслень, виявляючи специфіку жіночої уяви, а також на підкресленні позитивної різниці (цю проблему у своїй праці «Етика сексуальної різниці» вона називає основним філософським питанням нашої епохи). Ідеться про те, аби не відійти від чоловічої символічної системи, у якій жінка є не суб'єктом, який говорить, а швидше об'єктом. [Irigaray 1991, с.8] Революційність теорії жіночого письма Л. Ірігерей полягає у зверненні до метафор мови тіла, символіки жіночої біології, тому критики часто закидають їй біологізм та есенціалізм. Навмисне наголошування на метафорах тіла, атрибутах жіночого, мові тіла є важливим аспектом текстів, які зараховують до лінії жіночого письма.

Коментатори Ірігерей Е. Грош та М. Вітфорд вважають, що згаданий аспект не є простим зверненням до анатомії, а що, він, власне, є теж символічним: морфологія жіночого тіла – це «символічна інтерпретація анатомії», образ тіла – тіло, як виявила деконструкція, давно знаходиться у системах символічного порядку – мовній та суспільній (системах влади) [Irigaray 1991, с.13]. Авторка навіть проводить аналогію – тіло – мова/ текст, вважаючи, що акт письма є актом народження, творення нового, і тому за дефініцією більше доступний жінкам, аніж чоловікам. Л. Ірігерей одна з перших почала досліджувати жіночу генеалогію у психоаналітичному аспекті – відносини між жінками, стосунки дочка – мати, які завжди були слабким місцем у психоаналізі. Вона намагається знайти ключ до мистецтва створення позитивних зв'язків між жінками, аби їхні стосунки не розглядалися з точки зору психоаналізу виключно як суперництво.

Відносини між жінками є особливим предметом розгляду у жіночому письмі і однією з його улюблених тем. Автори намагаються відшукати жіночу «тожсамість» у стосунках, які не пов'язані з чоловіками (на змалювання жіночих образів, що розглядаються з огляду на кохання чи якогось іншого стосунку до чоловіка, приречена чоловіча література) [Irigaray 1991, с.17].

Один із шляхів самоствердження жіночого письма і феміністичної літературної критики пропонує Л. Ірігерей: це зв'язок із практикою писання, створення нових жанрів, образів, стилів, творів, яким властива згадана різниця. Шкода, що сама Ірігерей лише окреслила, передбачила шляхи визначення різниці: жіночої символіки, позитивної дефініції жіночості вона, по суті, так і не створила.

Одним із найважливіших способів існування семіотичної гетерогенності є дискурс літератури, мистецтва, де, власне, й відбувається руйнування головної функції патріархальної мови – функції репрезентації. Цим пояснюються численні спроби феміністських письменниць створити жіночі літературні наративи, де й формуються жіноче письмо і жіноча мова, що пов'язані із відтворенням множинності індивідуального жіночого досвіду.

У слов'янський світ феміністичні ідеї просочилися із запізненням і неоднозначно були сприйняті у різних країнах. У Сербії, незважаючи на історично дуже вкорінену патріархальність суспільства, феміністичні ідеї сприймаються інтелектуальною елітою досить добре. Кількість жіночих організацій у країні значно перевищує таку кількість в Україні, – йдеться і про центри, які мають конкретне практичне завдання допомагати незахищеним прошаркам населення, головно жінкам, і про наукові дослідницькі центри. У Сербії термін «жіноче письмо» у критиці почав використовуватися порівняно дуже рано – вже на поч. 80-х рр., але потім набув поширення навіть за межами літератури.

Уже кільканадцять років у Сербії видаються часописи “ProFemina” та «Ženske studije» (Жіночі студії), у яких публікуються переклади основних надбань західної феміністичної думки та вітчизняний доробок з жіночої проблематики. І хоча більшу увагу присвячено адаптації досягнень західної критичної думки, існують дослідниці з власними теоретичними працями високого рівня. Однією з таких є Нада Перишич-Попович, студентка Р. Барта, перекладач ключових текстів французького фемінізму та перша дослідниця жіночого письма, що отримала за свою розвідку науковий ступінь доктора наук. Її наукова робота “Literatura kao zavodeenje” («Література як спокуса») вперше ввела у сербське літературознавство поняття жіночого письма, «вписування» іншого та майже увесь категоріальний апарат феміністичної літературної критики, який за нею почали використовувати інші дослідниці цієї проблеми. Її монографія являє собою не нагромадження даних, а глибинний аналіз психоаналітичного, філософського та культурного дискурсів. Дослідниці притаманний також неабиякий талант наратора, що виявляється у вмінні кожен приклад подати як цікаву історію. Книга закінчується провокаційним запитанням, що передбачає подальші пошуки: «Що таке письмо?». Серед інших відомих сербських дослідниць, праці яких стали одними з перших у сербській феміністичній літературній критиці варто зазначити Н. Божинович-Нешич, С. Слапшак. Отже, у феміністичній

літературній критиці, в якій розрізняють кілька оригінальних напрямків, немає одностайності щодо розуміння питання жіночого письма.

У моделях мови, статі та підсвідомого кожної статі Кристева виділяє певні універсальні символічні (чоловічі) та семіотичні (жіночі) аспекти. Її прогресивна і наукова модель, у яких філософ використала психоаналіз Лякана, передбачає наявність універсальної структури суб'єктивності, що задає різні форми індивідуальності у відповідності до встановлених в суспільстві ознак статі та статевої ролі. Для Ю. Кристевой семіотичні процеси (що поєднані з материнською мовою і протиставляються) вводять у текст флюїдність, мотиви не-місця, переміщення у просторі.

РОЗДІЛ 2

МІФ ЯК ОБ'ЄКТ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1 Міф в світлі феміністської теорії архетипів

Сенс і різні уявлення про міф та його відношення до феміністичної архетипної теорії потрібно пояснити спочатку, щоб краще зрозуміти, як ці структури формують або обмежують певні вправи, особливо для жінок. Жан-П'єр Вернан, французький учений, який вивчав взаємозв'язок між західними та давньогрецькими поняттями міфу, стверджує, що походження слова «міф» – $\mu\acute{\theta}\omicron\varsigma$ з грецької мови, що означає будь-яку формульовану промову, наприклад, розповідь, діалог, або вимова плану. Однак значення терміну змінювалося між восьмим і четвертим століттями до н.е. через кілька причин. Вернан стверджує, що хоча мути і логотипи спочатку не протиставляються один одному, перехід від усної літератури до писемних форм літератури був однією з головних причин зрушення значення мутосу. Відключивши усну традицію, яка має своєрідне потужне заклинання, яке зачаровує слухачів від письма, виправдано було правдивість письмових записів як істориками, так і філософами: «Саме в письмовій літературі цей тип дискурсу утверджується; якщо мова йде про логотипи, це вже не мова, але

вона передбачає демонстративну раціональність і, як така, вона встановлюється в опозиції, як за формою, так і за принциповим значенням, мовленнєвим мовленням» [Vernant 1980, с.37].

Тому через цей бінарзм слово «міф» було переосмислено як протиставлення логотипів, значення якого також було перенесено з «різних форм сказаного» на раціональний дискурс [Vernant 1980, с.43]. У ніцшеському сенсі конотації міфів змінювались від аполонічного до діонісійського; від форми до безформності, від раціональної до ірраціональної, від нерухомої до текучої.

Вернан також зазначає, що грецькі історики та філософи, такі як Фукидід, Платон та Арістотель, деградували міф, протиставляючи правдивий дискурс. Однак на цьому етапі слід зазначити, що їхня перевага логотипів над *μῦθος* не є такою ж, як у Платона мовлення перед письмом, яке Дерріда деконструє у своїй «Аптеці Платона». Їх перевага тут скоріше розуму над уявою та силою усного мовлення. Поети, які використовують міфологію чи міфічні елементи, також сприяли цій зміні, коли вони почали розрізняти міфічні версії та їх версії історій у своїх творах. Міф, таким чином, набув «значення парадигми»: «Це вже не справедливо для себе, а лише стосовно чогось іншого, щоб прикладом якоїсь дії чи типу поведінки чоловіків наслідувати» [Vernant 1980, с.61].

Ця парадоксальна зміна його значення, поряд з іншими факторами, такими як Просвітницький проект та піднесення раціоналізму, вплинули на те, як західні цивілізації розглядали міфи: «Протягом більшої частини західної історії логотичний (логічний) правив міфічним». Як стверджує Вернан, існували три домінуючі школи, які прагнули знайти раціональну відповідь на цю ірраціональність у міфах у XIX столітті.

Школа порівняльної міфології, попередником якої був Макс Мюллер, розглядала міфологію як «по суті патологічний тип дискурсу ... коріння якого лежить в оригінальному досвіді великих космічних явищ», і розглядала природні явища як причину міфів.

Символістичне ставлення, прийняте як Фрейдом, так і Юнгом, відрізняється тим, чи стоїть він на позиції, що знаходиться вище або нижче концепції. Для Фрейда, який розглядає символ як існуючий на позиції нижче концепції, символи постають як імпульси у мріях, ковзаннях мови або фантазіях. Хоча Фрейд зупиняється на міфах та архетипах, як правило, зосереджений на дослідженні мрій, його ідеї щодо людської психіки проклали шлях для розвитку багатьох теорій, у тому числі й Юнга, які послужили основою для архетипних феміністичних теоретиків.

Теорія К. Дж. Юнга про міфологію та архетипи – це «одна з небагатьох теорій, яка може повністю відповісти» на три важливі питання щодо міфу: його походження, предмет та функції. Юнг вважає, що «міфи – це оригінальні викриття передсвідомої психіки, мимовільні висловлювання про несвідомі психічні події та будь-що, крім алегорій психічних процесів». На відміну від Фрейда, який пропонує несвідомому індивіду спілкуватися зі своєю свідомістю через мовчки, сновидіння тощо, Юнг вважає, що це навмисно і безпосередньо це робить. Більше того, крім твердження Фрейда, що є фантазії, які мають особистий характер, Юнг припускає, що існують деякі фантазії безособового характеру, які неможливо пояснити індивідуальним досвідом. Таким чином, Юнг представляє свою концепцію колективного несвідомого, з якої він вважає, що походять міфи: «Усю міфологію можна сприймати як своєрідну проекцію колективного несвідомого».

За Юнгом, колективне несвідоме відрізняється від особистого несвідомого і не залежить від індивідуального досвіду. Він притаманний усім людям і складається з міфологічних образів та мотивів.

Таким чином, колективне несвідоме – це частина людської психіки, яка складається з первісних образів, які важко зрозуміти сучасній людині, і ці споконвічні образи – архетипи – передаються колективним несвідомим і представляють себе у мріях, фантазіях, інстинктах, міфологія та ін. Для Юнга архетипи є універсальними архаїчними образами і притаманні людині як змісту колективного несвідомого.

Психіка, на яку припадає загальна особистість Юнга, «складається з декількох взаємодіючих систем: его, особистісного несвідомого, колективного несвідомого, різних комплексів, персони та архетипів – таких як аніма-аніmus, тінь і мати». Архетипи анімуса та аніми мають особливе значення, оскільки більшість постюнганців, включаючи феміністських теоретиків архетипів, мають деякі проблеми з їх проблематикою, що залежить від бінарних протилежностей між жіночою та чоловічою психікою. Юнг пояснює анімус як чоловічий елемент в жіночій психіці, а аніму – як жіночий елемент у психіці чоловіка.

Отже, аніма – це «успадкований колективний образ жінки» у несвідомому чоловікові, який допомагає йому зрозуміти природу жінки. Юнг пояснює, що аніма – це образ жінки у чоловікові в його відношенні до колективного несвідомого, тоді як його персоною є образ, який він подає світові. Анімус, з іншого боку, є вираженням чоловічої натури у жінок і пов'язаний з раціональністю, дією та духом.

І аніма, і анімус є важливими в процесі індивідуалізації, що для Юнга є метою людського розвитку. Зрештою процес індивідуалізації індивід усвідомить і досягне Я. Для цього він повинен збалансувати протилежні елементи в її психіці.

Хоча феміністичні мислителі отримують користь від теорій міфів та архетипів Юнга, їхня точка зору повністю відрізняється від позицій Фрейда та Юнга. Основна причина цього – головним чином логоцентричне мислення, яке працює на тлі їхніх ідей. Феміністські теоретики використовують теорії Дерридіана та Лаканія, щоб розкрити ієрархії, які підкорили не лише міфи, а й усі літературні твори та навіть мови західних цивілізацій. Щоб детальніше розмірковувати над цими теоріями, важливим є введення того, як феміністичні мислителі переосмислили теорії Дерріди та Лакана.

У своєму новаторському нарисі «Структура, знак і гра в дискурсі наук про людину» Жак Дерріда припускає, що західне мислення базується на логоцентризмі; Західна наука та західна філософія, які базуються на

метафізиці присутності, продовжували шукати походження, нерухомий центр. Центр обмежує вільну гру структури, організовуючи її елементи всередині загальної форми. Однак сам центр, який знаходиться в центрі сукупності, не належить до сукупності, оскільки він уникає структурності. Тому «центр не центр», і він знаходиться як всередині, так і зовні.

Дерріда стверджує, що центр, чи то його називають «аркою», походженням, або «телосом», кінцем, завжди визначається «повною присутністю» і що вся історія концепції структури виявляє заміну різних назв для центру: «eidos, arche, telos, energeia, ousia (сутність, існування, субстанція, предмет) aletheia (істина), трансцендентність, свідомість або совість, Бог, людина тощо». Таким чином, західна філософія та наука базуються на цих «метафорах» та «метоніміях» [Derrida 1996, с.181].

Метафізика присутності переважає не лише у західній філософії та науці, але й у західних мовах. Перевага мовлення над писемністю у західній філософії, оскільки Платон базується на фоноцентризмі, який випереджає розмовну мову як її «сьогодення» та знецінює письмо, оскільки вона є записом «більш природного». Дерріда стверджує, що фоноцентризм – це ще одне представлення метафізики присутності в західній думці.

Мова, таким чином, відзначається логоцентризмом і працює через бінарні опозиції. Гірше те, що ці бінарні опозиції також є ієрархіями, оскільки одна частина бінарного завжди перевершує іншу. Немає втечі від такої мови, оскільки один термін вимагає відсутності іншого для її присутності.

У таких опозиціях, як значення / форма, душа / тіло, інтуїція / вираження, буквальне / метафоричне, природа / культура, зрозумілі / розумні, позитивні / негативні, трансцендентні / емпіричні, серйозні / несерйозні, вищий термін належить до логотипів і є більша присутність; нижній термін означає падіння. Логоцентризм, таким чином, бере на себе пріоритет першого терміну, а другий стосовно нього сприймає як ускладнення, заперечення, прояв чи зрив першого.

Дерріда стверджує, що писання завжди вважалося другорядним ще з Платона, оскільки воно вважалося штучною копією слова або слова, що вважається більш природним. Він вважає, що цей погляд враховується у всіх видах філософій, де основою є метафізика присутності. Однак Дерріда також стверджує, що використовує теорії Соссюра та Руссо, що письмо не поступається мовленню, яке відзначається фоноцентризмом та логоцентризмом [Derrida 1996, с.186].

Метод деконструкції, який застосовує Дерріда, показує, як дихотомія, мова та раціональність, разом із усім західним мисленням, включаючи проект Просвітництва та гуманізм, зраджують себе, є моделлю, на якій кілька феміністок, особливо Крістева, Ірігарай та Циксос, спираються на свій дискурс. Використовуючи деконструктивні стратегії, вони намагалися показати, як патріархальне суспільство вигнало жінок із суспільства, мови та їх природної ідентичності. Роблячи це, вони також використали теорії іншого видатного теоретика постструктураліста, Жака Лакана [Lacan 1999].

Теорії Лакана про психоаналіз в основному впливають з переосмислення фрейдівських концепцій та теорій. Переглядаючи Фрейда у світлі лінгвістики Соссюра, Лакан розробив свої теорії про взаємозв'язок між несвідомим та мовою, стверджуючи, що предмет є ефектом мови. Три реєстри, які Лакан використовує як основу своїх теорій про формування ідентичності, а саме про Уявне, Символічне та Реальне, показують, як власне его складається з допомогою самолюзії своєї самостійності, як суб'єкт будується через мову та як вона відчужена від свого справжнього «Я» [Lacan 1999, с.42].

На думку Лакана, мова належить до реєстру символіки, через який суб'єкт конститується. Акцент, який Лакан ставить на мову, є важливим у цьому дослідженні, оскільки багато феміністок базували свої теорії на його поглядах. Лакан вважає, що суб'єкт народжується мовою, яка з його вступом до Символічного порядку переймає його.

На відміну від традиційної думки, що суб'єкт цілком здатний контролювати свою промову, Лакан стверджує, що мовленнєвий суб'єкт ніколи не здатний висловити, що він має на увазі, і що всі означувачі ведуть до інших означувачів, а не до істин, які, на думку Лакана, є фантазія. У цьому нескінченному ланцюзі знаменників значення пливе вічно, і таким чином істину неможливо захопити. Як зазначає Саруп, суб'єкта вловлюють, катують та отруюють мовою, коли він входить до реєстру символіки та втрачає контакт зі своєю автентичною істотою.

Jouissance – важлива концепція в теоріях Лакана, оскільки це невимовна суміш болю і задоволення. Він має сильну сексуальну конотацію і відрізняється від задоволення потягу, де мета поставлена за принципом задоволення. *Jouissance* – це задоволення загибелі смерті, яка полягає в «постійному бажанні суб'єкта пробитися через принцип задоволення до речі і певного надмірного веселості». Браунштайн стверджує, що в усіх вченнях Лакана очевидно, що можна підходити до джейссану лише через мову і що Інший завжди бере участь.

Відмінна від концепції лібідо Фрейда, яка є лише чоловічою, Лакан каже, що існує жіноча родзинка; «Додаткова веселість», яка знаходиться «поза фалосом», – це повагу іншого» [Lacan 1999, с. 89].

Однак Лакана в цей момент звинувачують у сексизмі, оскільки він стверджує, що жінка нічого не знає про її родзинку. З іншого боку, коли Лакан стверджує, що «жінки не існує» (*La femme n'existe pas*) і «жінка не ціла» (*pas toute*), він дає зрозуміти, що він говорить про «Жінку з великою літерою Ж, що вказує на універсальність» [Lacan 1999, с.111].

Ще одна важлива концепція, з якою Лакан роздумує, – це фалос. Це одна з найбільш суперечливих концепцій Лакана, оскільки багато теоретиків, включаючи феміністок, засуджують Лакана за його фаллоцентризм. Його відома фраза «фалос – привілейований означувач» сприймається як доказ його підпорядкованості жінок [Lacan 1999, с.70]. Галлоп заявляє, що захисники Лакана приймають значення фалоса в його теоріях, але стверджують, що

значення цього терміна неправильно зрозуміло і прийнято приймати за пеніс замість нейтрального означувача.

Таким чином, в цілому фалос є означувачем всього, що може заповнити відчуття недоліку. Після того, як дитина усвідомлює Закон Отця і входить до Символьного реєстру, стаючи мовним предметом, він / вона сексуально диференціюється за своїм відношенням до фалічного означувача. Кемпбелл зазначає, що фалос діє у всіх трьох регістрах для Лакана: «У символічному порядку фалос» – це означення, для якого немає позначення; «в уявному порядку він виступає як нарцисичний об'єкт фалічного образу, який задовольняє цей недолік; а в Реалі – як справжній фалос».

Отже, придбання статевої суб'єктивності пов'язане із символічним фалосом. Відставка від ідентифікації немовляти з уявним фалосом після зустрічі із Законом Отця призводить немовля до ідентифікації з символічним фалосом після його кастрації. Різниця в цій фазі очевидна для статей: хлопчик ототожнює фалос, тоді як дівчину ототожнює з його відсутністю. У жінки немає фалоса, об'єкта бажання іншого. Фалос – це означувач означувачів, представник означення та мови. Фалос є вирішальною ознакою розподілу повноважень та влади. Він також позначає об'єкт бажання.

Хоча Лакан дає зрозуміти, що фалос – це не пеніс або клітор, привілейована роль, яку він відіграє в процесі сексуалізації – навіть якщо він не відповідає чоловічому статевому органу і його категоризації статевих відмінностей на основі чоловічості та чоловічої статі, тіло сильно заперечує проти багатьох феміністок та інших теоретиків, включаючи Дерріду.

Хоча Лакан розкритикований багатьма феміністками, істотність його теорій у феміністському русі незаперечна. Кірстен Кемпбелл [Campbell 2004], Юлія Крістева [Kristeva 1989] та Люсі Ірігерей [Irigaray 1991] стверджували, що лаканська епістемологія є феміністською союзницею через «її облік психічного реєстру сексуального гніту та звільнення». Крістева використовує лаканіанську уяву та символіку для формування власної теорії про передсимволічну сферу, яку вона називає семіотичною.

Те, як жінки бачать своє тіло і те, як вони повинні писати, вже давно викликає інтерес. Концепції, запропоновані архетипними феміністськими теоретиками, дуже узгоджуються з тими, що пов'язані з критичним фемінізмом, рухом, який розпочався у Франції приблизно на початку 1970-х років і який вихваляє жіночу різницю в письмі.

Коли в 1975 р. Елен Циксос опублікувала свою статтю «Сміх Медузи», її «розглядали як один із основоположних текстів руху, відомий як екритичний феминин, можливо, найбільш стійке дослідження натхненного потенціалу міфу для фемінізму». У своєму відомому нарисі Циксос відзначає множинність жіночності та заохочує жінок писати свої тіла та писати через свої тіла. Вона відмовляється від минулого на користь майбутнього, «темного» на користь жіночої «невичерпної» уяви. Як і архетипні феміністки, вона засуджує міфи, створені патріархальним суспільством [Cixous 1991, с.341].

Якості, які приписуються жінкам у цих міфах, протягом століть пригнічують жінок і змушують їх жити в чужих тілах:

Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her naïveté, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallogocentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a ...divine composure), hasn't accused herself of being a monster? [Cixous 1991, с.335]

Дихотомія між культурою та природою та їх асоціації з чоловіками та жінками, на які нападають феміністичні теоретики архетипів, також підриваються письменниками цього руху. Вони пропонують жінкам вийти з лінійності патріархального царства, пишучи їхні тіла і висловлюючи свої жіночі переживання, переписуючи свої ролі жінок.

Як зазначає Ірігарей, коли жінка розмовляє своїм тілом, «треба було б слухати іншим вухом, як ніби чуючи» інший сенс «завжди в процесі плетіння себе, обіймаючи себе словами, але також позбавляючись слів, щоб у них не закріпитися, застигнути» [Irigaray 1991, с.355].

Шошана Фельман у своєму знаменитому нарисі «Жінки та безумство» вказала на важливість фалоса як головного означувача та етикетки «божевільний», прикріпленої до жінок, коли вони відмовляються ідентифікуватися з патріархальними кодами, включаючи мову:

The Masculine thus turns out to be the universal equivalent of the opposition: Masculine/Feminine. It is insofar as Masculinity conditions Femininity as its universal equivalent, as what determines and measures its value, that the textual paradox can be created according to which the woman is "madness," while at the same time "madness" is the very "absence of womanhood." The woman is "madness"...since the woman is difference; but "madness" is "nonwoman" since madness is the lack of resemblance. What the narcissistic economy of the Masculine universal equivalent tries to eliminate, under the label "madness," is nothing other than feminine difference [Felman 1991, с.12].

Тому жінка визначається з точки зору фалоцентризму в традиційному дискурсі. Фалос або фалічна фігура визначає не лише її сексуальність, як стверджує Лакан, а й її ідентичність, мову та соціальне положення в суспільстві. Тому Фельман також закликає до нового дискурсу, який би дозволив жінкам відірватися від фаллоцентричного дискурсу, до якого вони поневолені:

The challenge facing the woman today is nothing less than to "re-invent" language, to re-learn how to speak: to speak not only against, but outside of the specular phallogocentric structure, to establish a discourse the status of which would no longer be defined by the phallacy of masculine meaning. An old saying would thereby be given new life: today more than ever, changing our minds-changing the mind – is a woman's prerogative [Felman 1991, с.16].

Феміністська архетипна теорія – це «міждисциплінарний погляд», який використовують юнгіанські дослідження. Він почав житись наприкінці 1970, але твори феміністських архетипних теоретиків були вперше зібрані в книзі під назвою «Феміністська архетипна теорія: Міждисциплінарні перегляди Юнгіанської думки» під редакцією Естелли Лотер та Керол Шрейер Руппрехт

у 1985 році. Лаутер і Руппрехт констатують, що вони вирішили написати цю книгу після конференції в Університеті Майамі в Огайо на тему «Творчість і несвідоме» в 1979 році, хоча вони «усвідомлювали ще в 1976 році необхідність приведення фемінізму в архетипну теорію».

Кожен нарис п'яти авторів книги вивчає аспект теорій Юнга в іншому світлі з феміністичної точки зору. Демаріс С. Вер, Анніс Пратт, Естелла Лаутер, Сильвія Брінтон Перера і Керол Шреєр Руппрехт все переглядають висунуті так чи інакше поняття архетипу Юнга, щоб озвучити необхідність і існування справжнього жіночого досвіду та його вираження через архетипи.

Однак, на відміну від традиційного юнгійського фемінізму, феміністична архетипічна теорія не пов'язана зі спробою Юнга сформулювати «грандіозну розповідь» щодо культурних та гендерних питань. Як і архетипні психологи, феміністичні теоретики архетипів розриваються з «архетипом» Юнга дуже радикально, припускаючи, що архетипи не є притаманними образами колективного несвідомого. Натомість вони вважають, що будь-який повторний психічний образ може бути архетипним образом:

Archetype is ... the tendency to form and reform images in relation to certain kinds of repeated experiences. ...The archetype may be universal, in the sense of being a tendency that is shared by women across time and cultures.... The images are transpersonal in that they partake of the history of the image, as well as the individual's subjective experiences. They are often numinous because of their cumulative energy. [Lauter 1985, c.14]

Юнг заявляє, що концепція архетипу присутня ще з Платона, а його джерелом є концепція Платона про «ейдос» або «εἶδος», які є вписаними ідеями в людську душу ще до того, як народиться. Така логоцентрична та тоталізуюча концепція, яка не залишає місця для людського досвіду, абсолютно протилежна тому, що пропонують архетипні феміністки. Як пропонує Елізабет Ковалескі-Уоллес, феміністичні теоретики архетипів заперечують проти «звичайного юнгійського погляду на аніму та анімус», розглядають архетипи як змінні культурні конструкції, а не генетично

запрограмовані абсолюти і «розглядають жінок-письменників як відображення та сприяння розвитку нових архетипів» [Kowalewski-Wallace 2009, с.287].

Метою Лаутера і Руппрехта є створення теорії, яка допоможе їм вивчити та проаналізувати закономірності, виявлені в думках та образах жінок, щоб «роз'яснити чітко жіночі проблеми, які існували протягом усієї людської історії». Застосовуючи цю теорію до широкого кола творів жінок-письменниць, вони прагнуть «розкрити набір опорних точок, які послужили б розширювальною основою для визначення жіночого досвіду».

Тому не дивно, що феміністична архетипна теорія відкидає архетип як нерухомий образ. Феміністські теоретики архетипів розглядають архетипи як змінні зображення, які не є нормативними, оскільки їх неможливо повністю проаналізувати, поки не будуть виявлені всі їх попередні, теперішні та майбутні прояви.

Їх мета висловити кілька жіночих переживань спонукає їх відійти від юнгіанської концепції «архетипу» як притаманного фіксованого образу: «У такій теорії архетип не може бути визначений як образ, зміст якого заморожений, але його слід розглядати як процес, схильність до формування та переформування образів стосовно певних видів повторних переживань» [Kowalewski-Wallace 2009, с.360].

У «Релігійному та соціальному вимірі концепції архетипу Юнга: феміністська перспектива» Вер критикує Юнга за онтологічну якість його концепції архетипу. Вона стверджує, що юнгіанські концепції аніми та жіночої статі підтверджують нижчу роль, яку патріархальне суспільство відводило жінкам, і пропонує, щоб образи, пов'язані з гендером, не розглядалися як архетипні вирази іманентних реалій, а «як внутрішні уявлення про соціально санкціоновані, але гнітючі ролі» (образи та моделі поведінки).

У своєму творі «Походження Інани: міф і терапія» Сильвія Брінтон Перера досліджує можливість сучасних письменницьких жінок висловити себе через міф про Інанну, давньосумерську богиню. У «Спільній мові снів: розмову розуму і тіла» Руппрехт згадує про необхідність змінити

патріархальну відповідність жіночості тілу і, таким чином, лише злу, і пропонує феміністичний архетипний спосіб інтерпретації, який об'єднує тіло і розум, використовуватися при тлумаченні снів.

Лаутер і Прагт, дві письменниці, дослідження яких більш пояснені і, таким чином, більше визнані щодо специфіки феміністської архетипної теорії, провели дослідження щодо численних жінок-письменниць, поетів і художниць, щоб знайти спільні зразки, присутні у їхніх творах.

У своїй книзі «Архетипні візерунки у жіночій художній літературі» Прагт вже малює рамки та функції методики, яку вона використовує при вивченні писемності жінок. Хоча вона визнає визнання Юнга, що «всебічно розвинена індивідуальна особистість повинна вийти за гендер», що дуже важливо при аналізі архетипів, вона спростовує використання Юні анімою і анімусом, або «Логос і Ерос», підкреслюючи той факт, що вони підштовхують жінок за межі, в яких їх в'язниця неповноцінну, покірну позицію і позбавляють їх думати або діяти самостійно: *Women, in Jung's schema, are either exterior containers for male projections or subordinate elements of the male personality. The feminine quality becomes a prized elixir sought and usurped by the male, to whom real, individual women are objects of use* [Lauter 1985, с.57].

Лаутер у «Візуальних образах жінок: тестовий випадок теорії архетипів» також підкреслює неадекватність юнгіанських архетипів, таких як анімус та мати, у відображенні жіночої психіки та підтримує її заперечення шляхом ретельного аналізу візуального мистецтва жінки. Вона приходить до висновку, що обидва образи не відображають жіночу психіку адекватно і правдиво, і що є третій архетип, який вона виявила загальним у цих роботах, а саме «незалежна жінка», що бере участь у виробничих завданнях. Оскільки науково доведено, що у жінок не існує недоліків у здатності мислити, зображення анімуса слід залишити осторонь, а жіночий досвід тіла, світу та власного самоврядування слід аналізувати за допомогою архетипів у жіночих роботах: *The boundaries between self and other, upon which Western Civilization rests, are not so firm for women as for men. Precisely at this point the archetypal approach to*

images produced by women becomes crucial. For how else will we find out how women regard the body except by examining women's images? [Lauter 1985, c.87]

2.2 Характер переосмислення античного міфу романі М.Етвуд «Пенеопіада»

Беручи на озброєння формулу «міф + психологія», застосовану ще німецьким письменником Т. Манном в тетралогії «Йосип і його брати», М. Етвуд підсилює психологічне мотивування подій. Міфологічним виявляється легко зчищати лушпиння часу, під яким залишається незмінна людська натура. Гуманізується стратегія, застосована Етвуд по відношенню до міфу, вимагається визнання тієї безсумнівної істини, що людина залишається рівною самій собі в усі часи.

Що ж до природи людини – вона не стала благородніше ні на йоту [Етвуд 2006, с. 8], – підсумовує свої роздуми протагоністка, alter ego автора. Етвуд навмисно оголює процес конструювання свого варіанту міфологічної історії. Розповідь головної героїні ґрунтується на зіставленні брехливої версії про Пенелопіаду. Крім монологу цариці Итаки в романі спостерігається другий – аналітичний – план, що просвічується крізь основну розповідь, що знаходить найбільш повне втілення в розділі «Антропологічна лекція» і покликаний представити можливі (псевдо) наукові тлумачення розказаного міфу. Письменниця випереджає вчених, а також ідеологів фемінізму, яким потрапить в руки її книга, і передбачає різні способи прочитання свого роману, виявляючи при цьому їх ущербність і обмеженість.

У романі сильно пародійне начало. Саме пародія задає і композиційні, і сюжетні, і образні, і стилістичні особливості оповіді. Жіноче ім'я Пенелопи витісняє чоловіче ім'я прославленого героя, в тіні слави якого вона була змушена перебувати протягом довгих століть. Щедрим феміністським жестом

Етвуд виводить дружину грецького героя на авансцену історії, правда, не стільки історії великих подій, скільки історії приватного життя. Та й інша зрівняні в правах і переплетені настільки тісно, що неможливо зрозуміти, яка з них має більшу значимість.

За аналогією з «Одіссеєю» «Пенелопіада» повинна була стати розповіддю про мандри героїні. Однак подібне навряд чи було б можливим в патріархатному суспільстві, де жінка, прив'язана до будинку і сім'ї, була залучена в одноманітну буденну круговерть порожніх господарських турбот. Подорож, що здійснюється протагоністкою, швидше за символічне. Це, з одного боку, рух в глибини свого Я, шлях самопізнання, з іншого боку, наближення до історичних витоків, реалізація бажань, спроба встановити істину.

Злісна плітка про Пенелопу переосмислюється у Етвуд в феміністському ключі як спроба патріархатного суспільства знизити образ жінки, применшити її заслуги і тим самим реабілітувати дійсно винного чоловіка. Міф при цьому тлумачиться як засіб приховування брехні. Точно таким же чином давній переказ діє і в сфері великої історії.

Функціонування міфу як інструменту ідеологічної пропаганди – ще одна іпостась його побутування в «Пенелопіаді». Так, причиною війни в XIII-XII ст. до н. е. послужило не втеча Олени Прекрасної з царевичем Парісом – слух, мусований правителями Греції і Трої, – а політико-економічні інтереси ворогуючих сторін. Шлюб Одиссея і Пенелопи був підготовлений її дядьком Тіндареем, які намагалися повалити свого брата Ікарія та ізолювати з цією метою його дочку і її майбутніх синів – можливих претендентів на спартанський трон. В обох випадках жінки виявляються розмінною монетою у великих владних змаганнях.

Переосмислення у Етвуд піддаються образи міфологічних героїв. Агамемнон з іронією названий в романі охоронцем родинної честі [Етвуд 2006, с. 82], а його брат Менелай товстошкірим і тупим, як пробка [Етвуд 2006, с. 81]. В «Хитромудрому» Одиссеї його прониклива дружина бачить каверзника і

брехуна [Етвуд 2006, с. 14]. Виключно непрезентабельна зовнішність царя Ітаки також служить різкому зниженні його образу.

Одна з головних деталей в портреті Одиссея, постійно акцентуючим Пенелопею, – короткі криві ніжки – метафорично співвідноситься домінуючою рисою в його характері, відображеної в приказці: У брехні ноги короткі (англ. “Lies have short legs”).

Схильність героя до брехні обумовлена не стільки тягою його художницької натури до фантазування, скільки прагматичним розрахунком, спрагою слави або прагненням до власної безпеки.

У романі намічено складне й суперечливе сусідство двох світів: чоловічого і жіночого. Примітно, що не тільки психологія людини як такого не зазнала, на думку автора, істотних змін проягом століть, але і два типи поведінки відчуження – чоловічий і жіночий – залишилися тими ж, що і за часів Троянської війни. Пенелопа, глибоко уразила природу чоловіків, змушена приховувати власні думки, хитрувати і лестити своєму далекому від досконалості чоловіку, будучи повністю залежною від нього.

Пульсація тяжіння-відштовхування визначає взаємини царського подружжя. Її шлюб ґрунтується не стільки на любові, скільки на дружбі, не стільки на пристрасті, скільки на внутрішній близькості.

У мистецтві брехні Пенелопа, жіночий двійник Одиссея, навіть в чомусь перевершує чоловіка,

Пенелопа не досконала, як і її чоловік. Знижувати її образ, як це зробили деякі міфотворці давнину [Gray 2008, с. 546], так само неправомірно, як і позбавляти його всіх недоліків, властивих будь-якій людині, а отже, псувати його внутрішній світ, перетворювати його в манекен, позбавлений життєвої енергії.

Саме такий образ непорочної дружини відповідає феміністським уявленням. Пенелопа Етвуд близька по духу Одиссею, і вже це є останнім частковим виправданням.

Жінка не складає історію про легендарне минуле, а пряде свою нитку. Образ нитки, полотна, ткацтва займає особливе місце «жіночої естетики», також несучої на собі печатку феміністської ідейності [Campbell 2004, с. 271–272]. Жінка, чиє буття було історично замкнено в межах побутової повсякденності, символічно втілила досвід рукоділля в області поезії. Ткацтво то виникає в контексті непрезентабельної реальності повсякденного побуту, то проникає як метафора в мистецтво слова. Божественна іпостась ткацтва пов'язана з міфом про Мойра, в'язучи нитки людських долі. Ткацтво починає ототожнюватися з самим життям і його всебічним творенням, вбираючи в себе і зрівнюючи в правах побутову повсякденність, поетичну творчість. Пенелопа сплітає воєдино не тільки нитки покриваласавана для свого свєкра Лаерта, а й нитки свого оповідання і нитки свого життя, стаючи його господинею.

Так що вирішено – я спряду свою нитку [Етвуд 2006, с. 16], – заявляє протагоністка тут же пояснює, що інший спосіб розповісти свою історію їй просто замовлений.

Втім, і за життя з Одисеем героїня була позбавлена свободи слова: *Я тримала рот на замку, а якщо відкривала – тільки щоб вознести йому хвали* [Етвуд 2006, с. 15]. Пенелопа виявилася винною також і в загибелі служниць тому, що промовчала: чи не заступилася за них, не розказала про їх справжні ролі в історії з женихами.

Вимушена німота є синонімом поневоленого стану жінки. адже як писав ще Есхіл: Той, хто вільний від ярма, // Також і в мові вільний.

В образ жінки вплітається мотив її природної сутності: вона здатна розчинитися в світі тварин і рослин, втратити і одночасно знайти себе в ньому, щоб передати через інших живих створінь своє послання сучасним людям. Примітно, що ім'я Пенелопа походить від назви «породи качок пенелопи, які відрізняються тим, що, створивши одного разу шлюбну пару, зберігають її протягом усього життя».

Після смерті, коли героїня звільняється від подружньої залежності, її образ починає асоціюватися з іншим птахом – совою, яка символізує знайдену

мудрість, але також смерть і темряву. У сов перетворюються і дванадцять убитих служниць.

Гірка іронія полягає в тому, що мудрість виявляється невимовною: птах – істота безсловесна. Коли мертва цариця закликає живим не наслідувати її, лунає лише совиний цвірк. Образ героїні, здатної злитися із всесвітом, – в деякій мірі пародійна данина традиційним патріархатним маркуванням уявленням про жінку, що живе не так зарозумілим інтелектом, відчужує окрему особистість від навколишнього світу, скільки почуттям причетності йому.

Трагедія героїнь Етвуд полягає не тільки в їх жертвній ролі в історії, але і в їх нездатності озвучити її живою людською мовою після смерті. В образній, не позбавленій пародійності формі письменниці ставить хвилюючу феміністок проблему чоловічого домінування у всіх сферах культури: в історіографії та літературі, в мистецтві і в суспільно-політичному житті.

Пенелопу і служниць зближує єдність жіночої долі в патріархатному світі. З іншого боку, явна феміністська спрямованість в тлумаченні стародавнього переказу не може заступити ширшої тенденції загальної демократизації бачення міфу і відображеної в ньому історії. Етвуд висуває і художньо переконливо доводить їх «низову» версію, яка передбачає дегероїзації минулого, звернення до долі тих, хто програв, до яких слід віднести всіх експлуатованих: жінок, рабів, полонених. Автор відступає від канонічної ролі хору, наділяючи його правом діяти нарівні з царственими особами, судити і навіть карати свого вбивцю Одиссея: в фіналі служниці, так і не домоглися покарання злочинця законним шляхом, закликають на допомогу Ерінній, богиню відплати.

В поданні хору пародійний початок. Це не той величний голос, яким хор був наділений в древніх трагедіях, але голос простолюду. Саме тому даний спосіб позбавляється значної частки традиційно властивець йому семантики, і стаючи подобою вокального ансамблю, який в нехитрій розважальній формі на зниженій розмовній мові з використанням народних інструментів (чечітки,

свистульки і т. п.) роз'яснює глядачеві те, що відбувається, створюючи таким чином «низову» версію міфу. Хор перебуває в безпосередній близькості до стихії народного гумору і, в кінцевому рахунку, виконує функцію підриву основ патріархальної дійсності, художньо узаконеної в міфі. Безсумнівна аллюзійна автотекстуальна спрямованість образу служниць в «Пенелопіаді».

Отже, в запозичену у давньогрецького оповіді структуру письменниця вкладає сучасний зміст, несе на собі виразну печать феміністської ідейності, що знаходить втілення і в виборі головних героїв-бунтівників проти чоловічого світопорядку жінок, і в зниженні образу славного воїна Одиссея, і в іронічному висміюванні міфологічних історій, зтягнутих патиною ідеології. Мета письменниці-феміністки Етвуд здається цілком очевидною: романістка прагне прояснити істину, що спростовує канонічну інтерпретацію подій виправдати жінку, яка невинно постраждала в історії. Однак погляд Етвуд на проблему протистояння статей відрізняється більшою широтою, неупередженістю і незашореністю завдяки гуманістичній позиції, яку відстоює письменниця. Пародія в романі має переосмислення міфу в романі М. Етвуд «Пенелопіада»: вона спрямована як проти патріархатної оповіді, так і проти його односторонніх наукових трактувань, а також проти феміністських теорій, яким також загрожує небезпека перетворення в міф. Багатовекторна пародія, що виконує функції не тільки осміяння, а й самоосміяння, укладає в собі можливість звільнення від будь-яких проявів помилкового догматичного мислення. Перечитування міфу в «Пенелопіаді» М. Етвуд обертається переосмисленням ідеологізованих концепцій, в тому числі і феміністських, в прокрустове ложе яких не вписується складна і суперечлива дійсність.

Етвуд широко використовує міфи, архетипи та казки як у своїй прозі, так і в поезії. На думку Етвуд, міфи – це «історії, а традиційні міфи означають історії, які часто повторюються. Цей термін не стосується лише грецьких міфів. Казки Грімма – це настільки ж міф, як і все інше».

Етвуд часто використовує у своїх роботах архетипи подорожі героїні до самопізнання та відродження; висловити іншими словами, «пошуки героя» та

«індивідуальність» за юнгійською аналогією, намагаючись висловити переживання жінок, які якось втратили почуття своєї приналежності та справжню природу. Ідентичність, як жінка, так і як колонізована присутність, – поняття, яке неодноразово проблематизується у творах Етвуд. Народившись у постколоніальній країні батька-ентомолога та матері-дієтолога, Маргарет Етвуд використовує у своїх роботах усілякі матеріали, які дозволяють простежити її досвід до соціальних, історичних, культурних та природних аспектів її «ідентичності».

Її знайомство з канадською пустелею можна виявити в її використанні природи та зображень тварин у своїх віршах та романах. Ці зображення також відіграють важливу роль у пошуках героїні Етвуд та її відродженні. Природа або / і архетип матері-природи є можливим способом повернення до себе і використовується як підривна дихотомія культури / природи. Таким чином, ідентифікація з природою чи тваринами пропонується як альтернатива сучасній патріархальній культурі, яка забруднена людьми в найгіршому ступені.

Ще одне поняття, яке Етвуд проблематизує, – це віктимність. Це питання, як і багато інших у порядку денному Етвуд, розглядається на різних рівнях. У своїх творах Етвуд ставить під сумнів національну та жіночу віктимізацію. Про свій роман «Поверхня» вона говорить:

What I'm really against in that book is the great Canadian victim complex. If you define yourself as innocent nothing is ever your fault – it is always somebody else doing it to you, and until you stop defining yourself as a victim that will always be true.... And that is not only the Canadian stance towards the world, but the usual female one. Look what a mess I am and it's all their fault.

Жертвенне положення жінок та канадців – це не те, що слід сприймати для Етвуд, для якої «кожен міф – версія правди». Переписуючи міфи, можна створити нові простори існування та виживання. Так, в інтерв'ю Етвуд заявляє: «Я не вірю, що люди повинні позбавити себе всіх своїх міфологій, тому що я

думаю, певним чином, вона кожному потрібна. Це лише питання про те, щоб отримати ту людину, яка є зручною і не руйнує».

У цьому дослідженні «Пенелопіада» Етвуд буде уважно вивчена, оскільки цей текст пропонує підривне читання міфів та закликає до плюралістичних версій істини. Тим часом його зміст дозволяє детальніше розглянути різні проблеми та травми, від яких страждають жінки, досвід, який вони переживають, та рішення (якщо такі є), які вони придумують. Архетипом в романі є жертва, виживання, природа, особистість, походження, батьківські ускладнення, міф про матір-природу в колишньому, і міф про Одиссея разом із Троянською війною та Оленою в другому.

«Пенелопіада» – це переказ міфу «Одіссея» з точки зору Пенелопи, дружини Одиссея та двоюрідної сестри Олени. Він переказує історію Пенелопи, яка залишилася одна, щоб виховати свого сина Телемаха в двадцять років відсутності Одиссея: десять років в Трої, що борються за повернення Олени, і десять років на шляху додому, сповнені пригод, небезпек і задоволень. Роман озвучує реальні переживання Пенелопи, що стоїть за офіційним міфом: як їй вдалося правити палацом, як вижила, не одружившись ні з одним із ста двадцяти Сюдюків і як вона страждала як жінка та мати.

Пенелопіада – це напад на суспільство та літературу, які через міфи підпорядковують жінок як добродесних, домашніх істот, які не вміють стверджувати себе. Працюючи з дванадцятьма служницями Пенелопи, яких забили Одиссей і Телемах за свою «невірність», як хор, Етвуд ще раз проблематизує віктимність і патріархальне насильство. Роман також є нападом на походження, оскільки він пропонує альтернативні розповіді до великого міфу як з боку Пенелопи, так і з приводу версій хору історії. Більше того, коментарі Пенелопи щодо її досвіду з підземного світу в її беззмістовному стані та аналогій, які вона робить між перебігом речей у давнину та в сучасному світі, дозволяють Етвуд змусити Пенелопу розповісти свою альтернативну історію як із землі мертвих, так і з тисяч років тому сьогоdnішній аудиторії. Таким чином Етвуд намагається зрозуміти, що, як

кажуть служниці в «Пенелопіаді», «дорогі ревізори правди, рідко впевнені», і що жіночий досвід не може бути озвучений міфом, створеним чоловіками, які створюють міфи.

Роман Маргарет Етвуд буде проаналізований у цьому дослідженні у світлі всіх цих теорій жінок про жінок, архетипів та міфічних елементів. У центрі уваги буде спроба письменниці висловити досвід жінки та пошук вираження їхніх тіл, ідентичностей та психіки через переписування міфів. У наступній главі буде розглянуто питання про те, як Етвуд кидає виклик традиційним міфам та архетипам з точки зору її нападу на походження, лінійність, тимчасовість та причинність у своєму романі. Допит Бога або богів та релігійних систем також є в центрі уваги цієї письменниці, оскільки вона є основним тоталізуючим дискурсом, який підпорядковували жінки протягом століть.

Роман підриває поняття походження та замінює його на оригінальне, роблячи акцент на досвіді, а не на початку чи кінці. Пенелопа Етвуд намагається повернути свою суб'єктивність та ідентичність в розпал її боротьби за виживання в патріархальному суспільстві, де жінки – це не що інше, як об'єкти бажань. Ця жінка намагається створити третій простір, щоб існувати таким, яким вона є.

У третьому розділі головним чином будуть обговорені спроби Етвуд запропонувати альтернативні місця існування для жінок через її написання та переписування міфів. Можливі пропозиції, які вона висунула щодо елементів, будуть розглянуті з посиланнями на феміністичну архетипну теорію, критичну фемініну та постфеміністичні ідеї. Альтернативне використання мови, циркулярність та аморфне письмо, а також зв'язки з тілом та природою матимуть важливе значення, тоді як наративні стратегії, що використовують різні види зображень, будуть вивчатися з точки зору їхнього відношення до мови та тіла на тлі постмодерністські та постфеміністичні теорії.

Пошук та аналіз поширених архетипів та міфів у жіночій художній літературі та переписування міфів з жіночої точки зору може прокласти шлях

для озвучення жінок своїм досвідом та позбавлення від штучних та неприродних маркерів ідентичності, до яких приєдналося патріархальне суспільство їх. Розшифровка робочих механізмів західної гносеології, а також підрип двійкових файлів, які складають основу більшості міфів та архетипів, через озвучення жіночих персонажів у романі Етвуд, показують, що справжній досвід жінки сильно відрізняється від і, як правило, протилежні тим, про які розповідають у міфах.

РОЗДІЛ 3

ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОГО БУТТЯ, МІФОЛОГІЧНО ПЕРЕОСМИСЛЕНІ В РОМАНІ М. ЕТВУД

3.1 Проблема становлення жіночої особистості

У літературі, сюжет – відображення динаміки дійсності в формі дії, яка розгортається у творі (Літературна енциклопедія, 1929–1939). Таким чином, створений письменником сюжет через приватні долі може розкривати типові і істотні процеси в житті людей будь-якого періоду, яскраво відбиваючи стан суспільства. Згідно з визначенням Короткої літературної енциклопедії, «Літературний герой – образ людини в літературі». Однак у критиці зустрічається і обмеження, коли це поняття відноситься до тих дійових осіб, які показані найбільш повно, багатогранно, і грають більш важливу роль для ідеї твору. На основі цього ми розглянемо становлення особистості героїні роману «Пенелопіада» в ході розвитку сюжетної лінії.

У своїй передмові до цього роману Маргарет Етвуд сама дає великий коментар про його сюжетну основу, основні образи і теми. Історія повернення Одиссея додому відома нам ще з часів античності здебільшого з «Одіссеї» Гомера, проте, стверджує Етвуд, це не єдина версія древнього міфу. У роботі над романом вона вивчала матеріали, що стосуються дитинства, юності і заміжжя Пенелопи з бажанням відповісти на наступне питання: що призвело до повішення дванадцяти служниць і в чому були справжні мотиви Пенелопи.

Письменниця стверджує, що для неї в «Одіссеї» було занадто багато нестиковок, і в своєму романі вона спробувала розставити всі крапки над «і». Оповідання відкривається в царстві мертвих, вже після смерті Пенелопи, тому в цьому романі також присутня ретроспекція. Пенелопа готова розповісти свою версію подій, що сталися багато століть назад:

Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little storymaking. I owe it to myself [Atwood 2005, с.22].

Вона є в цьому романі і головною героїнею, і основним оповідачем, тому глави від імені Пенелопи містять не тільки безпосередньо розповідь, але і її коментарі та переосмислення подій далекого минулого.

Отже, сюжет роману пов'язаний із становленням самої Пенелопи, і Маргарет Етвуд, розповідаючи про її життя, починає з дитинства своєї героїні. Вона була обділена батьківською любов'ю: її мати, няяда, цуралася її, а батько, король Спарти, наказав втопити її в море ще в дитинстві. І, незважаючи на те, що він каюся у своєму вчинку, в дитинстві Пенелопа добре засвоїла урок про те, що в житті їй доведеться покладатися тільки на свої сили:

I was a child who learned early the virtues – of such they are – of selfsufficiency. I knew that I would have to look out for myself in the world. I could hardly count on family support [Atwood 2005, с.25].

Ще одна важлива риса у відносинах Пенелопи з її сім'єю – це протистояння з її двоюрідною сестрою, Оленою, відомої в давньогрецькій міфології як Олена Прекрасна. Маргарет Етвуд показує суперництво двох сестер і порівнює їх протягом усього роману. Пенелопа розповідає про неї з неприязню і навіть із заздрістю:

I was famous, yes – ask anyone – but for some reason they did not want to see me, whereas my cousin Helen was much in demand ... Of course she was very beautiful [Atwood 2005, с.34]

Красі Олени протиставляється неабиякий і навіть винятковий для свого часу розум Пенелопи:

I was nothing special to look at. I was smart, though: considering the times, very smart [Atwood 2005, с.35].

Дотепність Пенелопи – якість, відома і з міфологічних джерел, і в «Пенелопіаді» Етвуд розкриває її на безлічі прикладів. Пенелопа дає докладні і вдумливі міркування про своє життя в традиціях того часу, одна з яких –

шлюби за розрахунком. Будучи дочкою короля, вона розуміє і приймає своє становище – становище жінки, безсилою проти старих традицій, основна роль якої зводиться до ролі дружини і матері. Вона іронічно пояснює цінність синів і дочок в аристократичних сім'ях. За її словами, сини – це, перш за все, воїни і спадкоємці:

If you had an enemy it was best to kill his sons, even if those sons were babies. Otherwise they would grow up and hunt you down [Atwood 2005, с.28]

Дочки ж сприймалися виключно як матері майбутніх онуків:

If you had daughters instead of sons, you needed to get them bred as soon as possible so you could have grandsons. The more sword-wielders and spear-throwers you could count on from within your family the better [Atwood 2005, с.29]

Саме дієслово *to breed* означає «вирощувати, розводити, розмножуватися» і відноситься скоріше до рослин і тварин, але тут Пенелопа вживає його по відносінам до жінок як щось природне. Вустами Пенелопи Маргарет Етвуд очевидно висловлює і феміністську точку зору вже свого часу, вказуючи на ігнорування особистості жінки і відведення їй лише функції матері. Знеособлення відбувається і у випадку з шлюбом Пенелопи й Одиссея – вона порівнює себе з шматком м'яса, що, за її словами, був дуже цінною винагородою:

I was handed over to Odysseus, like a package of meat. A package of meat in a wrapping of gold, mind you [Atwood 2005, с.33].

Але на своєму весіллі Пенелопа отримує дуже важливу порада від своєї матері, що вплинула на її становлення – наяда порівнює її з водою, яка не може зупинити когось, як стіна, однак, врешті-решт, ніщо не може протистояти їй .

Water is patient ... Remember you are half water. If you can not go through an obstacle, go around it. Water does [Atwood 2005, с.34].

В цьому розділі Пенелопа ніяк не коментує слова матері, але вона призводить їх повністю, і мудрість Пенелопи в прийнятті подальших рішень,

безсумнівно, можна з ними співвіднести. Незважаючи на те, що цей шлюб був шлюбом за розрахунком, його можна назвати щасливим – Одісей опинився благородним і добрим чоловіком, розвіяв її страх шлюбного ложе, а також був розумним співрозмовником, історії якого вона слухала з великим інтересом. Пенелопа дійсно полюбила його, і, крім того, Одісей позначив новий етап в її житті – створення своєї сім'ї, окремої від батьків, і вона поклала на це великі надії:

I did not feel like staying ... I had not been very happy there, and I longed to begin a new life [Atwood 2005, с.36]

Втім, спілкування з Одисеем і, пізніше, народження сина стали чи не єдиною радістю Пенелопи на Ітаці на тлі неповаги родичів і ще однієї жінки в житті Одиссея – його старої няні Евріклеї. Все це змушувало Пенелопу знову відчувати себе дуже самотньо, тепер уже в новому будинку:

I felt like a prize horse on parade ... I had no friend of my own age and station ... I stayed in our room a lot – the room I shared with Odysseus [Atwood 2005, с.44]

Троянська війна дуже сильно змінила життя молодої дружини на чужині: відправлення Одиссея на війну змусило Пенелопу навчитися управляти державою на правах королеви. У цей час над нею нависає ще одна загроза – женихи, які прагнуть одружитися на молодій королеві і заволодіти скарбами Ітаки на тлі чуток про смерть Одиссея. Пенелопа змушена терпіти щоденні посягання на палац і образи за її спиною.

У своїй боротьбі з настирливими женихами Пенелопа згадує пораду матері – Маргарет Етвуд не випадково повторює її знову – і всіма силами намагається протистояти їх натиску, застосовуючи різні прийоми в очікуванні свого чоловіка. Її витівка з саваном, який вона плела днем і розплітала вночі, відома і з міфології.

Весь цей час Пенелопа знаходилась під тиском сотні чоловіків, які нехтували її бажаннями, і яким вона змушена була протистояти самотужки. Одним з таких чоловіків, хоч і з добрих спонукань, став її син Телемах, який

взявся відстоювати честь батька і кинувся на його пошуки. Як і будь-яка мати, Пенелопа хвилюється за свого вже дорослого сина, який тепер йде проти її волі:

Once they're taller than you are, you have only your moral authority: a weak weapon at best [Atwood 2005, с.74].

Так, перед нею постає ще одна проблема в особі непокірного сина, і цьому вона також змушена протистояти самотужки. Втім, Телемах проявляє до матері належну любов і повагу: розповідаючи про ненависну Пенелопі сестру Олену, він применшує її красу, тільки щоб розвеселити свою матір, і Пенелопа дуже зворушена його чуйністю і добротою:

I knew he was lying, but was touched that he was lying for my sake [Atwood 2005, с.76].

Довгоочікуване повернення Одиссея в романі Етвуд дає нове трактування: її Пенелопа з самого початку впізнає чоловіка, але навмисно підлаштовує всі випробування, немов спектакль. Пройшовши шлях від юної дівчини, чужої на цьому острові, через роки Пенелопа постає справжньою королевою і господинею положення. І останнім ударом долі стає безжальна кара її вірних дванадцяти служниць, які за її вказівкою стежили за женихами, піддаючись величезному ризику.

3.2 Множинність «Істини» в «Пенелопіаді»

Now that I'm dead I know everything. This is what I wished would happen, but like so many of my wishes it failed to come true [Atwood 2005, с.19].

Перше речення Пенелопіади відкривається появою Пенелопи з підземного світу, землі мертвої людини, з іншого боку річки Стікс для доступу до істини та знань, а друге речення є запереченням першого, що оголошує неможливість абсолютного знання чи істини як такої.

Пенелопа, дружина Одиссея, дочка спартанського царя Ікара, кузина Олени Трої та мати Телемаха, розповідає свою історію в «Пенелопіаді» з її точки зору; історія, заснована на тому, що залишається з іншого боку монети, коли всі ці маркери ідентичності віднімаються. Будучи альтернативною версією великого міфу «Одиссеї», роман є онтологічною атакою на походження, оскільки руйнує поняття простої істини. Звіт про дванадцять служниць Пенелопи, які були вбиті Телемахом за наказом Одиссея, множить не тільки в Одиссеї, але й в Пенелопії. Розмноження міфу не тільки зводить нанівець уявлення про просту істину чи походження, але й заперечує чоловічий виклад історії чи пам'яті.

Причина, чому вона не задавала питань про його «недобросовісність», полягає в тому, що вона «хотіла щасливих закінчень у ті часи»: «А щасливі закінчення найкраще досягти, якщо правильні двері будуть заблоковані та лягати спати під час скатів».

Незважаючи на витривалість Пенелопи та виняткові зусилля, міф був зовсім іншим, ніж її досвід: вони повернули її до історії, яку вона не любила чути. Більше того, офіційний опис подій використовується як приклад для формування та пристосування інших жінок до ролей, які їм не підходять:

Hadn't I been faithful? Hadn't I waited, and waited, and waited, despite the temptation – almost the compulsion – to do otherwise? And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all suffering as I had been? That was the line they took, the singers, the yarnspINNERS. Don't follow my example, I wanted to scream in your ears –yes, yours! But when I try to scream, I sound like an owl [Atwood 2005, с.20].

Тому гнітючі та обмежувальні якості міфу підкреслюються Етвуд як спроба Пенелопи попередити сьгоднішніх читачів із потойбічного світу. Особистий виклад Пенелопи на відміну від офіційної версії міфу підкреслює важливість міфів як середовища, що організовує поведінку та ролі людей навколо них.

Оскільки є різні версії однієї і тієї ж історії, існує багато різних початків. У цей момент Етвуд робить посилання на міфи взагалі щодо їх предмета про походження життя чи початок світу, і стверджує, що як немає однієї фіксованої істини, не існує одного початку; жоден трансцендентний не означає, що закінчуються інші означувачі. Можливість багатьох початків відповідає відповідно до постструктуралістичної ідеї вільної гри ознаменувачів, з можливістю численних значень та різних оригінальних слідів, а не оригіналу; як зазначає Куллер: «Походження є не походженням».

Можливість кінців багаторазова, як і можливість початку. Розмовляючи з землі мертвих людей, Пенелопа заявляє, що вони можуть самі відродитися і спробувати свої шанси в іншому житті, за умови, що вони питимуть з Вод Забуття і витирають все, що є в їхніх спогадах. Додаючи: «Така теорія; але, як і всі теорії, це лише теорія» [Етвуд 2006, с.186], Хільде Стейлс вважає, що Пенелопа «ставить під сумнів логотипи або традиційну інтерпретацію міфології, зокрема теорії ритуального походження міфу» [Staels 2009, с.33].

Батьківська неоднозначність у «Пенелопіаді» також руйнує визначеність та центральність походження. Стверджується, що прекрасна Олена Трої, родичка Пенелопи, «вийшла з яйця, будучи дочкою Зевса, який згвалтував матір у вигляді лебедя». З іншого боку, могутній дід Одиссея, фігура хитріша, стверджував, що бог Гермес, бог злодіїв, брехунів і шахраїв – його батько. Інші чутки говорять, що Антіклея, мати Одиссея була спокушена Сизифом, який, як кажуть, «двічі обманув смерть», і що хитрий Сизиф був справжнім батьком Одиссея. Пенелопа приходять до висновку, що основні якості її чоловіка слизькість, лисивість і хитрість не були несподіваними, коли ці чутки були розглянуті: «Одіссею мав хитрі і недобросовісні чоловіки на двох головних гілках свого родинного дерева».

Різниця між розповідями Олени та Одиссея про викрадення Геленою Тесеєм та його товаришем Перітєм, коли їй було дванадцять років, – це ще один приклад у «Пенелопіаді», що відображає текстуальність великих міфів. Не тільки «офіційна версія» історії суперечить тому, що насправді сталося,

але й переживання різних персон суперечать один одному. У розповіді Одиссея про викрадення Олени йдеться про те, що Тесеї не звалтував Олену, «або так було сказано», тому що вона була лише дитиною, тоді як, за словами Олени, обидва чоловіки були настільки переповнені її божественною красою, що «вони непритомніли кожного разу, коли дивилися на неї, і ледве могли підійти досить близько, щоб обхопити коліна і попросити пробачення за їх зухвалість» [Етвуд 2006, с.70].

Різні плітки та звинувачення щодо Пенелопи та її стосунків із Суюторами – один із найвидатніших прикладів текстуальності історії. Пенелопа стверджує, що ці чутки про неї є «абсолютно неправдивими» і дає «раціональні» пояснення для кожного плітки. Одне з «наклепницьких пліток, яке пройшло кругообіг протягом останніх двох-трьох тисяч років», – це її сексуальне поводження з Амфіномом, найввічливішим вихователем. Пенелопа приймає її спорідненість з ним і заявляє, що вона приймала дорогі подарунки від Уборців, оскільки вони їли маєток Одиссея. Ще одна чутка говорить, що вона займалася сексом з усіма Шлюбами, закінчивши народження Великого Бога Пана. Ще одна чутка пояснює причину, по якій Антіклея нічого не сказала своєму синові Одиссею про Шлюбів, коли він розмовляв з нею на Острові мертвих, бо вона була б зобов'язана пояснити невірність Пенелопи у випадку згадки про Улюдників.

Інші стверджували, що причина, за якою Одиссей маскувався, була через недовіру до його дружини, і це також було причиною того, що він віддав перевагу отримати допомогу від Евріклеї замість Пенелопи, коли він убив Убожників і Покоївок. Пенелопа каже, що її замкнули, бо Одиссей знав, наскільки вона емоційна і лагідна, і він не хотів піддавати її небезпекам.

Деякі люди також стверджували, що причина, чому Пенелопа тримала нахабних служниць під дахом могутнього Одиссея, полягає в тому, що вона також блукала, як вони. Останнє твердження лежить в основі роману, оскільки повішення дванадцяти служниць залишається питанням як в «Одіссей», так і в «Пенелопіаді». У введенні «Пенелопіади» Етвуд заявляє:

The maids form a chanting and singing Chorus which focuses on two questions that must pose themselves after any close reading of The Odyssey: what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to? The story as told in The Odyssey doesn't hold water: there are too many inconsistencies. I've always been haunted by the hanged maids; and, in The Penelopiad, so is Penelope herself. [Atwood 2005, c.6]

Розповідь Пенелопи в цій історії визнає повішення покоївок як свою провину і пояснює, що вона використовувала покоївок для збору інформації про Шлюбів. Однак вона стверджує, що не мала для них ніякої шкоди і стверджує, що любила їх як «сестер» і що ці дванадцять покоївок були для неї дуже цінними, коли вона їх виховувала. Саме вони допомагали їй ткати та плести плащаницю більше трьох років. Вона сказала їм, щоб «повісити навколо Уборців і шпигувати за ними, використовуючи будь-яке захоплююче мистецтво, яке вони могли б винайти».

Незважаючи на те, що вони були зґвалтовані, Пенелопа сказала їм, що це один із способів служіння своєму господареві. Вона нікому цього не розповідала, тому ніхто, крім Пенелопи, не знав, що вони говорять про «грубі та неповажні речі» про неї та Телемаха, і звертаються до Судистів за наказом Пенелопи. Коли їх повісили, Пенелопа спала – вона звинувачує Евріклею в тому, що вона дала заспокійливий напій, і коли дізналася про забій, вона нічого не могла сказати, як це змусить Одиссея теж підозрювати її.

У пролозі, який висловив Меланто цитуються чутки про сексуальну поведінку Пенелопи:

There is another story.

Or several, as befits the goddess Rumour,

Who's sometimes is in a good, or else bad, in humour.

Word has it that Penelope the Prissy

Was – not when it came to sex – no shrinking sissy! [Atwood 2005, c.9]

Потім вони пропонують читачеві заглянути за завісу і представити Пенелопу, почувши від Евріклеї, що її чоловік повернувся і визнає, що вона вже впізнала його, переживаючи гнів Одиссея за її невірність:

*And now, dear Nurse, the fat is in the fire
He'll chop me up for tending my desire!
While he was pleasuring every nymph and beauty,
Did he think I'd do nothing but my duty?
While every girl and goddess he was praising,
Did he assume I'd dry up like a raisin?* [Atwood 2005, с.86]

Ефект від представлення Пенелопи як похотливої, невірної дружини подвоюється представленням Евріклеї, старої відданої служниці Одиссея, як співучасниці Пенелопи. Поки Пенелопа відсилає Амфінома зі схованих сходів, вона наказує Евріклеї одягнути її. На запитання Пенелопи про те, хто з покоївок знав про її невірність, Евріклея відповідає:

*Only the twelve, my lady, who assisted,
Know that the Suitors you have not resisted.
They smuggled lovers in and out all night;
They drew the drapes, and then they held the light.
They're privy to your every lawless thrill
They must be silenced, or the beans they'll spill!* [Atwood 2005, с.91]

Пенелопа просить Евріклею врятувати її та честь Одиссея, повідомляючи Одиссею дванадцять служниць як «не годиться бути рабами, що роблять такого Господа!» А потім оголошує свій остаточний мотив:

*And I in fame a model wife shall rest
All husbands will look on, and think him blessed!
But haste – the Suitors come to do their wooing,
And I, for my part, must begin boo-hooing!* [Atwood 2005, с.91]

Рахунок дванадцяти служниць відображає Пенелопу не лише як жінку-бажання, але й жінку-тактику: вона свідомо помститься своєму чоловікові, відплативши йому на тих же підставах і поклавши вину на своїх служниць,

щоб досягти її власного виживання та наслідків слава як міф про добродісну дружину.

Різні розповіді про події у Пенелопіаді підкреслюють текстуальність історії та показують, як будуються міфи. Важливість рахунку дванадцяти покоївок полягає в тому, що вона розкриває, що не тільки чоловіки, які створюють міфи, створюють міфи в часі, але також існує можливість для жінок створювати міфи відповідно до свого порядку денного, як у випадку з Пенелопею, яка свідомо обманула людство під її чесною маскою дружини.

Більше того, різні розповіді міфу не лише проблематизують поняття «правди», але й показують, як стверджує Шеннон Карпентер Коллінз, наскільки підривна закономірність у відносинах між офіційними та неофіційними записами міфів. Карпентер Коллінз стверджує, що хоча немає різниці між офіційним міфом про Одиссея та його власним викладом історії, що робить його насправді цілком приземленим, розповідь Пенелопи про події, які не відповідають ні офіційному твердженню, ні пліткам про них, займає «третя позиція», яку вона стверджує, не була сформульована: різниця між її написанням і наклепом на неї стає міфічною, оскільки «зачати та нести Великого Бога навряд чи є роботою середньостатистичної жінки».

3.3 Боги та «не» справедливості у «Пенелопіаді»

Проблематизація Бога – це ще одна атака на логотипи, оскільки Бог є одним із головних означувачів західної епістемології, розміщеної в центрі. Вер у Феміністській архетипній теорії стверджує, що так само, як релігійні, психологічні, наукові та багато інших інститутів, які були створені людьми у потребі принципів впорядкування, які забезпечують ці інститути, стали контролювати та обмежувати поведінку та мислення людини, юнгіанські «архетипні образи колективного несвідомого, соціальні структури, інститути

та ролі також стають однаковими». Вер відкидає онтологізуючий характер юнгіанських архетипів та міфологічну мову юнгіанських мов, розміщуючи архетипи в межах «священної та космічної системи відліку». Юнгіанська теорія, на думку Вера, плутає теологію та несвідоме, і численний характер архетипів наближається до концепції Рудольфа Отто «нумізності», яка пов'язана з досвідом Бога, святого, релігійного. Хоча основна теологічна позиція Юнга оголошує християнське сприйняття всемогутнього Бога помилковим, Вер вважає, що в своєму теоретичному поясненні архетипу Бога, присутнього в людській психіці, він не міг розмежовувати психологічну та теологічну сфери. Таким чином, колективне несвідоме служить «легітимним соціально побудованим ролям для жінок» [Wehr 1985, с.25].

Ірігерей також стверджує, що нинішня символічна рамка на Заході не лише пов'язує маскуліність із божественним, але й представляє маскуліність як ідеальну міру всіх людських прагнень, легітимізуючи привілей для чоловіків у культурній практиці та соціальній політиці над жіночими бажаннями. У Етиці сексуальних розбіжностей Ірігарай зазначає: «Стать бога, опікунка кожного предмета і кожного дискурсу, завжди є чоловічою та батьківською на заході». Релігійні інститути, Бог або боги, як і будь-який авторитетний патріархальний організаційний принцип, становлять небезпеку для жінок щодо їхньої справжньої жіночності, як соціально, так і психологічно: акцент у західних віросповідальних системах «все ще має тенденцію до того, щоб вірити в єдиного трансцендентного і чоловіче божественне буття як творець і підтримка людського життя всередині та поза земним існуванням та відповідної інституційної структури; тобто християнська церква» [Irigaray 1991, с.404]. І Ворнер, і Етвуд проблематизують ці центральні образи і ставлять під сумнів їхню побудованість у своїх романах, підкреслюючи силу, приписану чоловікові-Богові, який позиціонує жінок відповідно до його іміджу і обмежує жіночий досвід як неприродний, нікчемний або ірраціональний.

Ставлення Пенелопи до богів у «Пенелопіаді» є досить іронічним і підричним. Хоча стародавні греки не вірили у своїх богів так, як це зробили люди з часу появи монотеїстичних релігій, техніка Етвуд використовує у своєму романі, в якому вона підходить та коментує міфічні події з чутливістю 21 століття, робить ставлення Пенелопи досить деконструктивним. Коли Пенелопа особливо розповідає про їжу та м'ясо, вона згадує перемогу Прометея над Зевсом та зауважує: *«Тільки ідіот був би обманутий мішком з поганими частинами корів, замаскованим на гарні, а Зевса обдурили; що свідчить про те, що боги не завжди були такими розумними, як вони хотіли, щоб ми вірили»* [Етвуд 2006, с.39]. Вона також заявляє, що сумнівалася в їхньому існуванні раніше, коли вона була жива, але не могла вимовити це, оскільки боялася покарання. Однак вона може сказати, що зараз у неї на думці, оскільки вона має привілейовану перспективу бути мертвою.

Ці зауваження мають важливе значення з кількох причин. Перш за все, Пенелопа звертає увагу на фальшиву божественність богів, що демонструє дурість Зевса, якого легко обманули. Потім вона підкреслює той факт, що перебільшення повноважень богів – це навмисне практикується кампанія з обмеження меж чоловіків і особливо жінок. Потім вона відкрито заявляє, що оскільки вона померла і побачила потойбічний світ, і що мала піти пізніше, вона може говорити про себе, не боячись покарання богів. У цей момент Пенелопа також переступає гендерні межі, накладені їй патріархальним суспільством, і формулює себе без будь-якої цензури. Тому божественні сили богів не тільки пародіюються, але й показуються як елемент порядку денного в логоцентричній системі. Більше того, про їхнє неіснування чи нефункціональність свідчить Пенелопа, яка вже розмовляє з підземного світу, де має бути покараний.

Відсутність справедливості у диспозиціях богів та їх схильність заохочувати та підтримувати несправедливість, щоб легітимізувати їх насильницьку поведінку, також представлені у «Пенелопіаді» наприкінці

роману, де дві вистави служниць як хору даються як «Антропологічна Лекція» та «Судовий процес Одиссея як знятий на діви».

У «Лекції з антропології» дванадцять служниць Пенелопи обговорюють різні теорії, які приписуються їх висінню. Етвуд, грайливо використовуючи теорії Джеймса Фрейзера та Леві Стросса, не лише зупиняється на понятті справедливості та тому, як будь-який ритуально-політеїстичний чи ні – може використовуватися як прикриття несправедливості, але також показує, що патріархат завжди вважав законним теорія для виправдання своїх дій. Покоївки спочатку беруть Ісуса за орієнтир, уподібнюючись дванадцяти апостолам Христовим, або дванадцяти дням Різдва.

Потім підкреслюючи схожість між собою та дванадцятьма дівами Артеміди, вони обговорюють можливість бути жертвою ритуалу родючості монгорода. Конотації в цьому зауваженні до теорії міфо-ритуалістів нагадують «Золоту струнку» Джеймса Фрейзера. У цьому Джеймс Фрейзер, який розглядає цикл вегетації як причину жорстоких ритуалів і міфу як те, що ритуал діє, стверджує, що бог у міфах був богом вегетації, функція ритуалів полягала в тому, щоб урожаї зростали і король був фігурою для втілення бога рослинності. Нагадуючи про теорію міфу Джеймса Фрейзера, Стейлс стверджує, що Етвуд «атакує впливову теорію міфів-ритуалістів Фрейзера серед міфопоетичних критиків, таких як Джессі Вестон та Нортроп Фрай».

Коли покоївки іронічно розмірковують про ймовірність ймовірного «повалення матрилінеального культу місяця, що приїжджає групою узурпуючих патріархальних варварів, що обожнюють батька-бога», вони заявляють, що, хоча сучасні освічені розуми не бажають щоб прийняти таку можливість, такі дії зґвалтування та вбивства, як виявлено, відбулися в «навколо Середземного моря». Сатиризуючи недостатність теорій у поясненні зґвалтування та вбивства жінок у міфах, покоївки таким чином закінчують свою лекцію, кажучи освіченим розумам не хвилюватися, оскільки вони не «справжні дівчата, справжня плоть і кров, справжній біль, справжня несправедливість».

Хоча Етвуд дозволяє своєму Одиссею втекти з кров'ю служниць за допомогою богині Афіни, вона в кінці роману дає зрозуміти, що боги і богині не допомагають. Дванадцять покоївок наклали свій відбиток на свідомість Одиссея, ніколи не даючи йому спокою, завжди змушуючи його відроджуватися: *«Тепер ви не можете позбутися нас, куди б ви не поїхали: у своєму житті чи загробному житті чи будь-якому іншому вашого іншого життя ... Ми тут, щоб служити вам правильно. Ми ніколи не залишимо вас, ми будемо дотримуватися вас, як ваша тінь, м'яка і невблаганна, як клей. Симпатичні покоївки, всі підряд».* [Етвуд 2006, с.74]

3.4 Наративні стратегії у романі «Пенелопіада»

Кожного разу, коли ми читаємо роман, новелу, вірш чи академічний нарис, ми дивимось на форму оповіді. Мистецтво оповіді викликає багато уваги. Вибір теми недостатній. Автор також повинен обрати, як донести тему до читача. За мить ми опрацюємо три типи розповіді: перша особа, друга особа та третя особа. Кожен служить своєму призначенню. Але, перш ніж ми почнемо, важливо розрізнити розповідь та оповідання. Два терміни часто взаємозамінні, але вони не означають абсолютно одне і те ж. Оповідання – це історія. Автор переказує низку подій, що відбулися. Це ми багато бачимо в розповідних нарисах. Розповідь, однак, є актом розповіді історії. Розповідь – це як зв'язок автора з читачами. Наративна стратегія – це використання певних наративних прийомів і практик для досягнення певної мети. Прийнятий підхід та намічена мета, що передбачають певні компетентності (творчі, референтні та сприйнятливі), характеризують автора художнього тексту. Однак категорія наративних стратегій також може бути використана для аналізу нехудожніх оповідальних дискурсів, де різниця між автором біографії та автором, що мається на увазі, зазвичай не має значення.

Кожна розповідь – це висловлювання і, отже, комунікативний акт. Відповідно до «риторичного трикутника Арістотеля», хтось розповідає комусь про щось. Таким чином, теорія оповіді належить до області загальної теорії спілкування; отже, оповідні стратегії містять певний клас комунікативних стратегій культури. Наративні стратегії часто зводяться до техніки письменника. Однак поняття стратегії, взятого з військової науки, правильно описує переваги оратора, які спрямовують його творчу поведінку після того, як він робить стратегічний вибір і визначає кінцевий результат, на відміну від різних тактичних дій. Застосовуючи до наративної практики, це фундаментальне відмінність уникає ототожнення автора з оповідачем. Стратегічна позиція автора забезпечує єдність комунікативної мети, до якої веде дискурс оповідача (іноді декількох оповідачів). Ця позиція може бути або однорідною по відношенню до позиції предмета, що розповідає, або віддаленою і навіть іронічною по відношенню до нього. Метою розмови чи письма є взаємодія свідомостей у комунікаційній події: хорова гармонія чи провокуючий дисонанс, монологічне домінування чи діалогічне узгодження. Різниця в комунікативних цілях породжує різноманітні стратегії. Стратегічний вибір робить автор біографії (сценарій). Усвідомлено працюючи з тактичними засобами написання розповіді, однак він не завжди адекватно розмірковує над наративною стратегією власного тексту. Будь-яка комунікативна стратегія, зокрема розповідь, що є «активною позицією мовця в об'єктивній та смисловій сфері» [Дружинин 2009, с.37], не може бути зведена до «волевої промови мовця», оскільки суб'єктивний момент, коли продукується висловлювання, нероздільно. в поєднанні з його об'єктивною та смисловою стороною, обмежуючи та пов'язуючи її із ситуацією мовленнєвого спілкування. «Стратегічний вибір не виникає безпосередньо із світогляду чи переважання інтересів, властивих тому чи іншому мовленнєвому предмету» [Дружинин 2009, с.42]. Скоріш, вони складаються «на основі позиції, яку займає суб'єкт щодо домену об'єктів» (там само) та стосовно адресата чи кола адресатів. Ця «ситуація» може бути і зазвичай пов'язана з автором, що

мається на увазі. Останнє може розглядатися як комплекс компетенцій дискурсу, які є віртуальною за своєю природою, але вони більш-менш послідовно і успішно реалізуються автором біографії.

Таким чином, наративна стратегія – це конфігурація трьох аспектів одного висловлювання, які впливають один на одного: 1) модальність розповіді (риторична компетентність суб'єкта мовлення); 2) наративна картина світу (сфера предметів, які представляють інтерес розповіді); 3) розповідна інтрига (аспект сюжету, який співвідносить історію з очікуванням одержувача). Ці три аспекти співвідносяться з трьома аспектами будь-якого висловлювання як комунікативної події.

Риторична модальність мовленнєвої поведінки оповідача визначає, що таке «свідок і суддя» подій, що складається з подій за Бахтіном, яким є оповідач. Категорія модальності пов'язана з категоріями фокалізації перспективи, але вона не тотожна їм. Пояснюючи термін «фокалізація», посилається на ступінь обізнаності оповідача та ступінь обмеження його знань. Однак оповідач не завжди представляє знання: наприклад, середньовічні християнські оповідачі керувалися священним переконанням і прагнули ігнорувати або трансформувати емпіричні факти. Ланцюг подій (розповідь) можна переказати у модальності а) нейтрального знання, б) особистої думки оповідача, в) авторитетного переконання, що не потребує схвалення, або г) у модальності розуміння, яка не є суб'єктивною (наприклад, думка), але також не є нейтральною або об'єктивною і може бути охарактеризована як інтер'єктивна (обмін спільним розумінням між суб'єктами) [Бахтин 1975, с.98].

Як і звичайний математичний простір, наративна картина світу «гарантує можливу змістовну єдність можливих суджень» про те, що Бахтін називає «подією буття». Інтер'єктивний «топос угоди», необхідний для розуміння тексту, обмежує широту світогляду певним концептуальним горизонтом і створює віртуальний простір, в якому свідомість спілкується в думці адресата. Розвиваючи концепцію Перельмана та Ольбрехта-Титеки про

«риторичні картини світу», ми можемо виділити чотири структури досвіду, основні для наративної практики, що відповідають чотирьом способам розповіді: 1) прецедентна картина світу (типова для міфів та казок), яка не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі: подія – це «завжди факт, який має місце, хоч і не мав би бути»; він може встановити прецедент для переслідування фактів такого ж роду; 2) імперативна картина світу (типу притчі), яка передбачає безперечну аксіологічну систему світового порядку, в якій персонаж завжди має свободу вибору, хоча цей вибір об'єктивно оцінюється з точки зору добра і зла; подія складається з виконання або невиконання обов'язку, дотримання морального закону світу або порушення його; 3) епізодична картина світу (типу анекдоту), в якій персонажу, що існує в потоці можливих ситуацій, надається свобода самопрезентації, кожен з яких претендує на статус подієвості через свою унікальність. Тут подія – це будь-яка зміна статичної сюжетної ситуації, яка є життєво важливою для персонажа, але не для світового порядку; 4) імовірнісна картина світу (заснована на синергетиці), зосереджена на точках роздвоєння, в яких історія «роздвоюється».

Такі точки є наслідком нестабільного стану вигаданого світу, що вимагає змін, які, однак, можуть відрізнятись від повідомлених у історія, що означає, що історія могла розгорнутися по-іншому. Тут «подія – це те, що можна було б зробити інакше». У той же час наративні «часові схеми» можуть бути лише численними віртуальними перспективами, які розгортаються в серці розповіді у напрямку можливого, але не визначеного горизонту. Напруженість такого роду ґрунтується на відповідальності персонажа за вибір одного з можливих напрямків подальшого життєвого шляху; однак, порівняно з імперативною стратегією, розгортання ланцюга подій неможливо оцінити однозначно, оскільки воно корелює не з нормою буття, а з її таємницею. Місце, яке адресату автор стратегічно відводиться автором, визначається наративною інтригою, тобто розповідним інтересом сюжету, «людським, підпальним» способом розуміння того, що відбувається.

Він пов'язує початок історії з її кінцем і базується на нашій здатності простежити ланцюжок оповіданих подій. Розуміється як напруга в ланцюжку подій, що збуджує та реалізує певні читацькі очікування, інтрига – це конфігурація епізодів, що стосуються читача та передбачають знайомство з традицією оповіді.

Інтрига в розумінні Рікюра цього терміна є аналогом «ув'язнення» Уайта і пов'язана з категорією «сюжет». аспект сюжету, який стосується сприйнятливих намірів читача. Коли співвідноситься з мотивами оповіді та картинами світу, основні модифікації наративної інтриги можна згрупувати таким чином: 1) ретроспективна інтрига реалізації відбувається в казці або в міфічному оповіданні з попередньою картиною світу, пов'язаною в модальності знання, кінець якої вже відомий; Інтерес до оповіді при отриманні є результатом нюансів деталізації та тканини мовлення; 2) розповідь із імперативною картиною світу, що передбачає модальність переконання, поєднується з дидактичною інтригою необхідності; оповідний інтерес зосереджений на позитивному чи негативному результаті послідовності подій; 3) епізодична картина світу оповідань у модальності думки мотивує інтригу пригод; рецептивний намір полягає в парадоксальному очікуванні читачем несподіваних подій, які, мабуть, відбудуться в подібних сюжетах; 4) евристична інтрига викриття неясного породжується імовірнісною картиною світу оповідань у модальності розуміння.

Виявлення та аналіз механізму породження комунікативної єдності тексту вимагає широкого спектру наратологічних понять. Основні комплекси характеристик дискурсу, що лежать в основі певної комунікативної мети, включають вищезазначені стратегії хорової гармонії, монологічного домінування, діалогічного розбрату та діалогічного узгодження. У той же час творчі, референтні та сприйнятливі характеристики кожної із стратегій обумовлюють одна одну і відкидають чужі характеристики інших стратегій.

Таким чином, раніше оповідні практики, аж до часів літературної класики 19 століття, є моностратегічними, і єдність наративної стратегії забезпечується її унікальністю для даного тексту. Навпаки, нетрадиційні наративні практики 20 та 21 століть характеризуються тенденцією до полістратегічних симбіоз та еkleктичної єдності оповідного акту. Єдність зберігається завдяки домінуванню одного з комплексів наративної характеристики (тобто комплексів наративної модальності, наративної картини світу та оповідної інтриги). У літературі 20 століття виникають нові теорії та галузі науки, а саме: естетика, інтертекстуальність, методики літератури, неориторика, тощо.

Ці теорії були спрямовані на художній дискурс, який уособлює у собі систему з авторсько-читацьким кодом, метатекстовим потенціалом та інше. Наратив постає одним із центральних об'єктів літературознавчих пошуків. Наратив орієнтований на манеру розповіді автора щодо подій у творі. Саме у зв'язку з цим нараторологія зосереджує на собі увагу. У 60-х роках 20 століття вперше було звернено до наративності, як до нової науки у літературознавстві. На рівні з попередніми літературознавчими традиціями, це було помітно відмінно.

Під словом «стратегія» мається на увазі вихідний принцип діяльності автора, що підлягає вибору з боку діяча. З 1930-х рр. термін «стратегія» в західній філології став застосовуватися до літературної творчості. Стратегія позначала авторське намір, метод, техніку письма. Стратегія може означати або ставлення автора до його темі і предмету, або його метод або техніку [Дружинин 2009, с.65]. Поняття стратегії не тільки характеризує техніку письменника, а й використовується для осмислення загальних аспектів художньої комунікації.

Термін «наративна стратегія роману» вперше запропонував Ж. Суваж. У. Бут, в свою чергу, в ході аналізу наратора різних типів вказав на способи «експлікації наративної стратегії». П. Рікер, розмірковуючи про способи «інтегруючого динамізму» в наративі, говорив про здатності оповідання

«виражати свій об'єкт за допомогою наративних стратегій, що породжують оригінальні цілісні освіти». Сучасні вчені часто застосовують цей термін. Але в більшості випадків він використовується для вказівки на своєрідність конкретного тексту. Дж. Вільямс вживає термін «стратегія», кажучи про проектуванні читача наратором.

За визначенням В. Шміда, наратор – адресант фіктивної наративної комунікації. Поняття є досить широким, його ототожнюють з розповідачем чи оповідачем. Наратор констатується в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови. В. Шмід визначив основні риси наратора: всезнання та всюдисушість, здатність проникнути у найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації. За визначенням М. Легкого, наратор – мовно-стилістичний епіцентр викладу. Наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості. Наративну стратегію визначають як специфічний гносеологічний тип, вона уолоблює у собі знання автора, виявляє репрезентацію кожного наступного етапу дій. Наративна стратегія має свою техніку. Це елементи відокремлювання тексту, планування його наративного типу. Точки зору автора виконують важливі функції в ідеологічній наративній стратегії. Римар Н. Ю. відокремив такі основні складові техніки наративних стратегій: Комунікативна стратегія, подієва стратегія, часова стратегія, фікціональна стратегія, естетична стратегія, метанаративна стратегія.

Художній простір прози Маргарет Етвуд – це масштабне поле експериментування, творчої інтеракції з активним читачем, продуктивної співпраці, що відбувається за допомогою наратора. Маргарет Етвуд, канадська письменниця, представник літератури постмодернізму вводить у художній простір оповідну інстанцію, яка є відправною точкою ідеї та сюжету роману. У «Пенелопіаді» М. Етвуд реконструює відому історію Гомера про Одисея, проте обирає інший ракурс зображення відомого сюжету. Головні події описуються з погляду жінки, оповідачем стає Пенелопа –

дружина Одисея, яка викладає власну версію античної історії. У художньому тексті наратор рідко дотримується однієї часової форми, різні сегменти наративу, залежно від інтенцій автора, зображуються у минулому, теперішньому чи майбутньому часі.

Найчастіше повісткування у романі «Пенелопіада» ведеться у формі минулого часу, що є найбільш поширеним способом розповіді про минулі події. Вставні конструкції ж подаються у теперішньому часі, як зазначає І. Бехта, що теперішній наративний час – це спосіб зробити минулі події сучасними, наратор «дозволяє собі бачити події», які для нього є минулим, ніби вони відбуваються знову.

Наративна стратегія роману «Пенелопіада» містить у собі риторичну модальність мовленнєвої поведінки, а саме через те, що розповідь іде від Пенелопи, від першої особи. Пенелопа тут і свідок, і суддя подій. Фокалізація подій у творі посиляється на ступінь обізнаності автора та читача. Роман М. Етвуд посиляється на міф про Одисея. Тому у цьому тексті дуже багато посилянь на міф Гомера. Читач повинен вже знати і розуміти чому події у творі зображені саме так. Ланцюг подій можна переказати у модальності особистої думки оповідача. У творі ми зустрічаємо прецедентну картину світу, яка є типова для міфів і не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі. Подія – це завжди факт, який має місце. Пенелопа зображена саме у тому місці та у той самий час, як і була зображена Гомером. Але наратор переосмислює події того часу, дає іншу інтерпретацію вже відомих усім подій. Не змінюється місце, час. Оповідання про переконання є суб'єктивним у романі. Оповідач не лише є свідком, але й чітко оцінює, що відбувається. Зближення декількох точок зору в історії, що належать оповідачеві та персонажу, встановлює модальність розуміння. Цей роман поглиблює сенс пов'язаної історії, але не несе відміток абсолютної правдивості.

У романі «Пенелопіада» ми зустрічаємо дві лінії наративу: Пенелопа та її служниці. Останні представлені у ролі хору, як і було прийнято у античні

часи. Але цікавим аспектом є те, що хор служниць є також наратором у цьому романі. Вони розповідають історію від свого народження до часу їх вбивства.

Тому у романі переплітаються дві лінії наративної стратегії, навіть ідуть паралельно одна одній, доповнюючи картину світу та подій того часу. Отже, термін «нарративна стратегія роману» вперше запропонував Ж. Суваж. У. Бут, в свою чергу, в ході аналізу наратора різних типів вказав на способи «експлікації нарративної стратегії». П. Рікер, розмірковуючи про способи «інтегруючого динамізму» в наративі, говорив про здатності оповідання виражати свій об'єкт за допомогою нарративних стратегій. Сучасні вчені часто застосовують цей термін. Але в більшості випадків він використовується для вказівки на своєрідність конкретного тексту. В.І. Тюпа формулює ознаки чотирьох базових нарративних стратегій, що виникають в історії культури. Первісна протонаративна стратегія конституюється модальністю знання, прецедентною картиною світу і «ретроспективною інтригою здійснення», характерною для казкового або міфогенної оповіді.

Наступна нарративна стратегія характеризується імперативною картиною світу, яка передбачає моноцентричний порядок, модальністю авторитарного переконання, дидактичної інтригою повинності. Третя нарративна стратегія пов'язана з модальністю приватного думки, анекдотичного типу, картиною світу, авантюрної інтригою пригоди. Четверта нарративна стратегія передбачає модальність «інтерсуб'єктивного розуміння», «вірогідну» картину світу, «евристичну інтригу ідентичності», яка породжується зустрічається в літературі нового часу.

Ланцюг подій можна переказати у модальності особистої думки оповідача. У творі ми зустрічаємо прецедентну картину світу, яка є типова для міфів і не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі. Подія – це завжди факт, який має місце.

Оповідання ведеться від імені Пенелопи і хору служниць, які були страчені Одисеєм по поверненню на Ітаку після його мандрів. Вони звертаються до спогадів, що дозволяє простежити весь життєвий шлях

Пенелопи з дитинства у доросле життя. Створюючи свій міф, письменниця показує нам персонажа Пенелопи в динаміці, відходячи від уявлень про Пенелопу як про «квінтесенцію вірної дружини, жінки, відомої своїм розумом і постійністю». І для цього вона мала дати голос самій Пенелопі, дати їй можливість розповісти свою історію. Протягом оповіді Пенелопа часто порівнює себе з іншою відомою жінкою античної міфології – Оленою Троянською, своєю двоюрідною сестрою:

I was not a maneater, I was not a Siren, I was not like cousin Helen [Atwood 2005, с.63]

М. Етвуд показує відмінність світогляду цих героїнь: Олена могла здобути владу завдяки своїй красі, Пенелопа ж користувалася своїм розумом і хитрістю, щоб зрівнятися з чоловіками, які намагалися контролювати її життя. Через ставлення Пенелопи до інших жінок в романі можна зробити висновок про те, що єдиний спосіб для жінки отримати владу – і, в кінцевому підсумку, вижити – це отримати підтримку чоловіків, які володіють владою. Наприклад, вона знає, яку позицію треба зайняти в розмовах з чоловіком, щоб догодити йому – і захоплено слухає історії Одісея:

I think this is what he valued most in me: my ability to appreciate his stories. It's an underrated talent in women [Atwood 2005, с.37].

Становлення Пенелопи в цьому романі – це історія виживання, і для того, щоб подолати всі труднощі до повернення чоловіка додому, їй доводиться використовувати свій гострий розум, а також мати терпіння і, найголовніше, віддано чекати. Однак звільнитися від своєї ролі вірної дружини у неї не вийде, і за виживання їй доведеться заплатити головами повішених служниць, яких вона використовувала, щоб шпигувати за женихами. Вона робить свій вибір – і залишається в союзі з чоловіками, інакше вона ризикувала б втратити свій статус, і, разом з ним, владу. І стає винна у вбивстві разом зі своїм чоловіком. У «Пенелопіаді» М. Етвуд показує приклад іншої героїні – героїні, яка не виходить за рамки відведених в

суспільстві ролей, але точно так само описує її психологічне становлення і дорослішання, набуття цінностей.

«Пенелопіада», таким чином, є романом становлення, що показує життєвий шлях жінки з дитинства в юність і в доросле життя. М. Етвуд вдається показати, з якими труднощами доводиться стикатися її сучасницям в Канаді, і робить вона це крізь призму жіночого світовідчуття, говорячи про проблеми статусу жінки, які піднімали феміністки «другої хвилі», і які хвилюють саму письменницю.

ВИСНОВКИ

Міфи, як інші елементи, що належать до усної чи писемної літератури, протягом століть перебували під контролем патріархату. Хоча первісне значення «міфу» було похідне від мови, воно було змінене на ірраціональний дискурс. Міфи є вираженням символів та кодів, які представляють соціальну, історичну та політичну програму культури. З одного боку, міфи забезпечують дослідників цінною інформацією про те, як жили люди в минулому: що цінували, чого боялися, як відзначали певні події та / або чому вони відрізнялися від сучасних цивілізацій. З іншого боку, вони репрезентують домінуючий дискурс і механізми контролю, зокрема йдеться про характер стосунків чоловіків і жінок: що ми повинні знати, чого боятися, як поводитися в певних обставинах.

Серед дослідників, які зосереджувались та досліджували міфи та їх походження, функції та теми, особливе значення мають ті, що підкреслюють їх символічну природу, оскільки вони також підкреслюють життєвий зв'язок міфів та мови, а отже, несвідоме. Феміністські теоретики архетипів, які погоджуються, що архетипні образи можуть виявити закономірність повторних переживань, відкидають архетипи як фіксовану ідентичність колективного несвідомого, стверджуючи, що будь-який повторюваний образ може бути архетипом. Поряд із французькими феміністами, які виступають за критичний фемінізм та підкреслюють бінарність та ієрархізацію у західній гносеології, феміністські теоретики архетипів заперечують проти підпорядкованого та умиротвореного становища жінки в цих міфах та архетипах. Аналіз міфологічних образів у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада» засвідчує, що існує можливість переписати міфи та архетипи, щоб озвучити справжній жіночий досвід.

Метою цього дослідження було встановлення міфологічних трансформацій у художньому тексті. Письменниця використовує міфологічні елементи і переписує жіночий досвід, який, як правило, суперечить тому, що написали чи розповіли чоловіки-міфотворці. Підкреслюючи обмеження, утиски та ієрархізацію, яку практикує патріархат щодо жінок, вона створює альтернативну модель. Проблематизуючи центр та його замітники, вона намагається скасувати дихотомії, які використовувались для структури не лише жіночого розуму, але і тіла.

Роман був проаналізований щодо проблематизації певних понять, таких як походження, історія, лінійність, телеологія, релігійні догми та образи. Етвуд демонструє, що офіційна історія – лише чергова версія багатьох історій і навмисно структурована таким чином, щоб контролювати, формувати та замовчувати жінок відповідно до потреб та бажань чоловіків. Критикуючи походження, письменниця демонструє нестійкі підстави, на яких розміщений міф про походження, а також міф про істину та про дім. У «Пенелопіаді» Етвуд багаторазово розмножує міф про Одиссея, підриває роль Пенелопи як

доброчесної і відданої дружини, ставить під сумнів міф про священний дім, перетворюючи його на дім обману, похоті та розправи, ставить під сумнів міф про справедливість, окрім міфу про богів та їх ефективність, оцінює події минулого з чутливістю двадцять першого століття.

Мова та тіло є основними проблемами щодо здатності чи неможливості жінки висловлювати свої переживання. Мова проблематизована Етвуд, оскільки її патріархатна якість заважає жінкам утверджуватися в символічному порядку. Позбавлення жінки мови є актуальною темою письменниці, підкреслюючи, що мовчання жінок не спричинене їх незнанням, плутаниною чи підпорядкуванням, як стверджував патріархат. Дискомфорт у символіці подається письменницею, використовуючи елементи, що посиляються на уявний порядок, такі як пісні, кольори, зображення води, тварин, природи. Дихотомії між розумом / тілом і культурою / природою також проблематизовані в романі Етвуд, в яких ці матеріали або підриваються, або стираються, використовуючи більш тілесну мову. Письменниця підриває бінарне, пов'язуючи культуру з насильством, забрудненням та вбивствами, а природу – з жіночістю, течією та багатогранністю.

М. Етвуд демонструє власний досвід міфотворчості у романі. Вона переписала жіночий досвід, який обмежився посадою, пов'язаною з чоловіком, таким як дружина, мати, сестра, дочка, або визначеним чоловіками, такими як сновиди, відьма, повія чи істеричка. Вона розшифрувала патріархальні механізми роботи західної гносеології шляхом проблематизації центральних понять. Вона вилучила ці уявлення з центру, щоб показати їхню сконструйованість та лицемірство. Вона відкинула юнгіанську теорію архетипів як фіксованих спільних образів у колективному несвідомому, зображаючи жінку з її здатністю та потребою допускати відмінності, множинність, неоднозначності поведінки. Всупереч божественним постатям, архетипним матерям, чи злим богиням, героїня Етвуд – це сильна жінка, яка слухає своє тіло, переписує жіночий досвід.

Вона виживає в найгірших ситуаціях, зберігаючи свій досвід, щоб перетворити сумну історію жінки на щасливу і перспективну не лише для себе, але і для тих, хто надихається нею.

Письменниця спростовує міф про жінку-жертву. Її героїня ніколи не відмовляється від спроб. Одним зі свідчень цього у творі є новий образ незалежної жінки, яка не сумує за своєю колонізацією чоловіками, суспільством чи за його історією. Етвуд, усвідомлюючи тенденцію постструктуралістів ставити під сумнів наслідки як причини, проблематизує міф про потерпілу жінку та розглядає це як причину постійного підпорядкування жінок. Створюючи цей новий образ незалежної жінки, Етвуд відкрила простір для жіночого тілесного досвіду, озвучила неназваних, приглушених та колонізованих. Маргарет Етвуд досягає тілесного письма, озвучуючи жіночий досвід як через написання, так і через свого жіночого персонажа, який пише і переписує себе.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/84/1/783188.pdf> (дата звернення: 17.07.2020).
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. URL: <http://teatrlib.ru/Library/Bahtin/esthetic/> (дата звернення: 27.05.2020).
3. Бовуар С. Второй пол. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Bovuar/ (дата звернення: 17.07.2020).

4. Де Гуж О. Декларация прав женщины и гражданки. URL:http://read.newlibrary.ru/read/olimpija_de_guzh/page0/deklaracija_prav_zhenshiny_i_g_razhdanki.html (дата звернения: 23.06.2020).
5. Дружинин В. Н. Психология. Учебник для гуманитарных вузов. URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/drugin/ (дата звернения: 13.08.2020).
6. Костикова А. А. Гендерная философия и феминизм: история и теория. URL: http://www.gendercent.ryazan.ru/kostikova_a.html (дата звернения: 18.07.2020).
7. Милль Дж. С. О подчинении женщины. СПб. : Рипол Классик, 1896. 303 с.
8. Николаева А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново : ЛИСТОС, 2011. 255 с.
9. Хьюстон М., Штрёбе В. Введение в социальную психологию. М. : ЮнитиДана, 2004. 622 с.
10. Ackerman R. *The Myth and Ritual School*. New York : Routledge, 2002. 252 p.
11. Anderson P. S. *Feminism and Philosophy. The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London : Routledge, 2006. P. 117–124.
12. Asch S. *Opinions and Social Pressure* // *Scientific American*. URL: <http://www.columbia.edu/cu/psychology/terrace/w1001/readings/asch.pdf> (дата звернения: 23.08.2020).
13. Black C. *Rise To Greatness: The History Of Canada From The Vikings To The Present*. Toronto : McClelland & Stewart, 2014. 1120 p.
14. Campbell K. *Jacques Lacan and Feminist Epistemology: Transformations: Thinking Through Feminism*. London : Routledge, 2004. 224 p.
15. Carpenter C. Sh. *Setting the Stories Straight: A Reading of Margaret Atwood's The Penelopiad*. URL: https://www.researchgate.net/publication/327755505_Reading_the_Penelopiad_through_Irigaray (дата звернения: 15.05.2020).

16. Cixous H. The Laugh of the Medusa. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey : Rutgers, 1991. P. 334–349.
17. Davey F. Margaret Atwood: A Feminist Poetics. Vancouver : Talonbooks, 1984. 178 p.
18. Derrida J. Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences. *Modern Literary Theory: A Reader*. Eds. New York : Arnold, 1996. P. 176–191.
19. Doty W. G. Mythography: The Study of Myths and Rituals. Alabama : Alabama, 2000. 600 p.
20. Elam D. Feminism and Deconstruction. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge : Cambridge, 2001. P. 207–215.
21. Evans D. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London : Routledge, 1996. 265 p.
22. Evans J. Feminist Theory Today: An Introduction To SecondWave Feminism. Thousand Oaks : Sage Publications, 2009. 192 p.
23. Freedman E. B. No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women. New York : Ballantine Books, 2003. 464 p.
24. Friedan B. The Feminine Mystique. New York : W.W. Norton & Company, 1963. 368 p.
25. Felman Sh. Women and Madness. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey : Rutgers, 1991. P. 6–19.
26. Féral J. Antigone or the Irony of the Tribe. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=HIXxDwAAQBAJ&pg=PT68&lpg=PT68&dq=F%C3%A9ral+J.+Antigone+or+the+Irony+of+the+Tribe> (дата звернення: 27.08.2020).
27. Frankenberry N. Feminist Philosophy of Religion. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-religion/> (дата звернення: 03.09.2020).
28. Freud S. The Basic Writings of Sigmund Freud. New York: The Modern Library, 1938. 973 p.
29. Gallop J. Reading Lacan. New York : Cornell, 1996. 200 p.

30. Gamble S. A-Z of Key Themes and Major Figures. London : Routledge, 2006. 389 p.
31. Gray F. Jung, Irigaray, Individuation: Philosophy, Analytical Psychology, and the Question of the Feminine. London : Routledge, 2008. 188 p.
32. Humm M. Border Traffic: Strategies of Contemporary Women Writers. Manchester : Manchester, 1991. 256 p.
33. Hanisch C. The Personal is Political URL: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (дата звернення: 28.09.2020).
34. Hooks B. Feminist Theory: From Margin to Center. Boston : South End Press, 2000. 182 p.
35. Ingersoll E. G. Margaret Atwood: Conversations. Princeton : Ontario Review, 1990. 272 p.
36. Irigaray L. Another Cause – Castration. New Jersey : Rutgers, 1991. 404 p.
37. Jasper A. Feminism and Religion. London : Routledge, 2006. 132 p.
38. Jones A. R. Writing the Body. New Jersey : Rutgers, 1991. 370 p.
39. Jung C.G. Aspects of the Feminine. London : Routledge, 1986. 200 p.
40. Knellwolf C. The History of Feminist Criticism. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge : Cambridge, 2001. P. 193–205.
41. Kowalewski-Wallace E. Encyclopaedia of Feminist Literary Theory. London : Taylor & Francis Routledge, 2009. 480 p.
42. Kristeva J. Black Sun: Depression and Melancholia. New York : Columbia, 1989. 300 p.
43. Kristeva J. In the Beginning Was Love: Psychoanalysis and Faith. New York : Columbia, 1989. 63 p.
44. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York : Columbia, 1980. 305 p.
45. Kristeva J. Woman Can Never Be Defined. *New French Feminisms: An Anthology*. Amherst : Massachusetts, 1980. P. 137–141.
46. Lacan J. On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge. New York : Norton, 1999. 160 p.

47. Lauter E., Rupprecht C. Sch. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*. Knoxville : Tennessee, 1985. 281 p.
48. Lauter E. Visual Images by Women: A Test Case for the Theory of Archetypes. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*. Knoxville : Tennessee, 1985. P. 46–92.
49. Lavine A. J. Settling at Beer-lahai-roi. *Daughters of Abraham: Feminist Thought in Judaism, Christianity, and Islam*. Florida : Florida, 2010. P. 12–34.
50. Levi-Strauss C. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston : Beacon, 1969. 541 p.
51. Li C. The Colours of Fiction: From Indigo/Blue to Maroon/Black. URL: [https://www.semanticscholar.org/paper/The-Colours-of-Fiction%3A-From-Indigo%2FBlue-to-\(A-of-\)-Li/03529eb03d1e9e94c58ebac504935a46053e0b69](https://www.semanticscholar.org/paper/The-Colours-of-Fiction%3A-From-Indigo%2FBlue-to-(A-of-)-Li/03529eb03d1e9e94c58ebac504935a46053e0b69) (дата звернення: 30.06.2020).
52. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. New York : Longman, 1989. P. 421–432.
53. Murray J. Questioning the Triple Goddess: Myth and Meaning in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. *Margaret Atwood: Essays on Her Works*. Toronto : Guernica, 2008. P. 148–172.
54. McConnaughy C. M. *The Woman Suffrage Movement in America: A Reassessment*. Cambridge : Cambridge University Press, 2015. 290 p.
55. Millet K. Sexual Politics. URL: <https://www.marxists.org/subject/women/authors/millett/kate/sexualpolitics.html> (дата звернення: 17.08.2020).
56. Norton M. B., Alexander R. M. *Major Problems in American Women's History*. Lexington : Cengage Learning, 1996. 592 p.
57. Orbach S. *Fat Is a Feminist Issue*. New York : Arrow Books, 2006. 382 p.
58. Parliament of Canada. Women's right to vote in Canada URL: <http://www.parl.gc.ca/> (дата звернення: 15.05.2020).

59. Perrera S. B. The Descent of Inanna: Myth and Therapy. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*. Knoxville : Tennessee, 1985. P. 137–186.
60. Pratt A. Archetypal Patterns in Women's Fiction. Indiana : Bloomington, 1981. 212 p.
61. Rupprecht C. Sch. The Common Language of Women's Dreams: Colloquy of Mind and Body. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*. Tennessee : Knoxville, 1985. P. 187–219.
62. Segal R. A. Theorizing about Myth. Massachusetts : Amherst, 1999. 216 p.
63. Showalter E. Towards a Feminist Poetics. *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*. London : McMillan, 1988. P. 268–272.
64. Smith B. Greece. *The Feminist Companion to Mythology*. London : Pandora, 1992. P. 65–101.
65. Staels H. The Penelopiad and Weight: Contemporary Parodic and burlesque Transformations of Classical Myths. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Penelopiad-and-Weight%3A-Contemporary-Parodic-and-Staels/48312138c8c8af49ebb8bae1367727e163ea4298> (дата звернення: 27.05.2020).
66. Stein K. F. Margaret Atwood Revisited. New York : Twayne, 1999. 176 p.
67. Suzuki M. Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad. URL: <http://muse.jhu.edu/> (дата звернення: 29.05.2020).
68. Stanton E. C. A History of Woman Suffrage. URL: <http://www.gutenberg.org/files/28020/28020h/28020h.htm> (дата звернення: 19.07.2020).
69. Tavaana. Martin Luther King, Jr; Fighting for equal rights in America. URL: <https://tavaana.org/en/content/martinlutherkingjrfightingequalrightsamerica0> (дата звернення: 17.08.2020).

70. Friedan B. Who Ignited Cause in Feminine Mystique. URL: http://www.nytimes.com/2006/02/05/national/05friedan.html?pagewanted=all&_r=0 (дата звернення: 26.06.2020).
71. Tolan F. Margaret Atwood: Feminism and Fiction. New York : Rodopi, 2007. 322 p.
72. Turner D. Contemporary Writers British Council. URL: <http://www.contemporarywriters.com/authors/> (дата звернення: 18.06.2020).
73. Warner M. Imagining a Democratic Culture. Manchester Papers. London : Charter 88, 1991. 4 p.
74. Vernant J. P. Myth and Society in Ancient Greece. Sussex : Harvester, 1980. 280 p.
75. Wagner U. Review of Feminism and Archetypal Theory. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1525/jung.1.1986.6.3.21> (дата звернення: 07.09.2020).
76. Wehr D. S. Religious and Social Dimensions of Jung's Concept of the Archetype: A Feminist Perspective. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*. Knoxville: Tennessee, 1985. P. 23–45.
77. West M. Three Plays by Mae West: Sex, The Drag, The Pleasure Man. New York : Routledge. 1997. 252 p.
78. Wollstonecraft M. A Vindication of the Rights of Woman. URL: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3420> (дата звернення: 21.06.2020).

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

79. Словарь литературоведческих терминов. URL: http://literary_criticism.academic.ru/315/%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F (дата звернення: 19.05.2020).

80. ABBYY Lingvo. URL: <http://www.lingvoonline.ru/ru/Translate/deru/bildung> (дата звернення: 19.05.2020).

81. Collins Dictionary. URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bildungsroman> (дата звернення: 30.07.2020).

82. Gale Encyclopedia of U.S. Economic History. URL: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G23406400761.html> (дата звернення: 27.07.2020).

83. The Canadian Encyclopedia. Women's Suffrage. URL: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/womenssuffrage/> (дата звернення: 06.08.2020).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

84. Atwood M. The Penelopiad. London : Faber and Faber, 2005. 97 p.
85. Этвуд М. Пенелопида. Москва : Открытый мир, 2006. 192 с.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the feminist interpretation of myth in the Margaret Atwood's novel "The Penelopiad".

The main aim of the paper consists in researching the ways of feminist interpretation of myth in the novel "The Penelopiad" by M. Atwood. It determined the accomplishment of such objectives as:

- characterize the myth as an object of feminist criticism;
- establish the nature of the reinterpretation of the ancient myth in the novel by M. Atwood "Penelopiada";
- identify the problems of women's life, reinterpreted in the work of M. Atwood.

The myth of a woman, created by M. Atwood in the novel "The Penelopiad", is a statement of the type of woman who seeks to revive herself by overcoming traditional patriarchal stereotypes. Creating her version of the myth, the writer opens the space for women's experience - both physical and spiritual. Emphasizing patriarchal limitations, oppression, and hierarchy, she proposes an alternative model, attempting to abolish traditional dichotomies that have been used to define not only the female mind but also the body. In the novel, Atwood repeatedly multiplies the myth of Odysseus, undermines his authority, denies Penelope's role as a virtuous and devoted wife, questions the myth of the sacred house and the justice of the gods, and evaluates the events of the past with the sensitivity of the twenty-first century.

Key-words: *hynocriticism, myth, mythology, archetype, feminist interpretation, patriarchy, colonial discourse*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Ларікова Ірина Олександрівна, студент(ка) 2 курсу, форми навчання заочної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 філологія, освітньо-професійна програма Мова та література (англійська), адреса електронної пошти irina.larikova1518@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Феміністична інтерпретація міфу в романі М. Етвуд «Пенелопіада»» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____