

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ХУДОЖНІ ОЗНАКИ «ЖІНОЧОГО ПИСЬМА» В МАЛІЙ
ПРОЗІ ЕЛІС МАНРО (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «УТІКАЧКА»)**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0359-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Басанська Єлизавета Сергіївна

Керівник к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.
Рецензент д.ф.н., проф. Ніколова О. О.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
англійської філології

« ____ » _____ 2020 року

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

Басанської Єлизавети Сергіївни
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Художні ознаки «жіночого письма» в малій прозі Еліс Манро (на матеріалі збірки «Утікачка»)».
2. Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) к.ф.н., доц. Кравченко Я.П.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «23» квітня 2020 року № 483-с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту)
01 грудня 2020 р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
Збірка новел Е. Манро «Утікачка», дослідження художньої специфіки «жіночого письма», праці з гендерного аналізу тексту.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) поняття „жіноча проза”, «жіноче письмо» та «жіноча література»; 2) «жіноче письмо» як художньо-естетичний феномен; 3) маркери жіночої тотожності та способи їх фіксації в новелах Е. Манро; 4) значення предметної деталі в творах письменниці; 5) засоби художньої виразності в творах; 6) особливості організації оповіді в новелах збірки «Утікачка».

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.	01.08.2020	01.08.2020
Розділ 1	к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.	05.09.2020	05.09.2020
Розділ 2	к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.	15.09.2020	15.09.2020
Розділ 3	к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.	05.10.2020	05.10.2020
Висновки	к.ф.н., доц. Кравченко Я. П.	15.11.2020	15.11.2020

6. Дата видачі завдання 01.08.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

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

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

Магістрант

(підпис)

Є. С. Басанська

(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 – 57 стор., 68 джерел.

Об'єкт дослідження: риси «жіночого письма» в творах Е. Манро.

Мета роботи: визначити художні ознаки «жіночого письма» в малій прозі Еліс Манро (на матеріалі збірки «Утікачка»).

Теоретико-методологічні засади: дослідженням питань жіночої літератури займалися західноєвропейські вчені (С. Гілберт та С. Губар, Е. Сіксу, М. Рюткенен, Е. Шовалтер), серед українських (В. Агеєва, Т. Гундорова, Г. Улюра, С. Філоненко), питання гендеру вивчали (О. Вороніна, О. Забужко, О. Кісь, М. Крупка, С. Оксамитна, Х. Стельмах, Л. Таран, Л. Ірігаре), феміністичні стратегії розглядали (Е. Вокер, М. Етвуд, Н. Зборовська, С. Павличко, Д. Сміт, М. Якобус, Т. Мой).

Отримані результати:

Проаналізувавши теоретичні джерела можна сказати, що у текстах, написаних авторами-жінками, проявляються ознаки як жіночої, так і чоловічої мови, що є доказом відсутності жорсткої закономірності гендерного впливу. Не дивлячись на це, об'єктивний вплив гендерного фактору на стильові ознаки «жіночого» тексту, у збірці новел Е. Манро «Утікачка», є досить помітним, та виражається через характерний високий рівень емоційності викладу («Пристрасть» – “*Passion*”), використання великої кількості предметних деталей («Утікачка» – “*Runaway*”, «Мовчання» – “*Silence*”), наявне діалогічне та монологічне мовлення («Випадок» – “*Chance*”, «Гріхи» – “*Trespases*”), повторювання та висловлювання своїх думок вголос («Випадок» – “*Chance*”), використання пояснювальних коротких нарративів («Незабарм» – “*Soon*”, «Уловки» – “*Tricks*”, «Здібності» – “*Powers*”).

Ключові слова: *гінокритика, жіноча література, жіноче письмо, нарратив, стиль, ідентичність*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА	10
1.1 Сутність понять «жіноча проза», «жіноче письмо», «жіноча література».....	10
1.2 «Жіноче письмо» як художньо-естетичний феномен.....	15
РОЗДІЛ 2 СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ В ТВОРАХ ЗБІРКИ Е. МАНРО «УТІКАЧКА»	21
2.1 Маркери жіночої тотожності та способи їх фіксації.....	21
2.2 Значення предметної деталі в творах Е. Манро.....	25
РОЗДІЛ 3 СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА В НОВЕЛАХ Е. МАНРО	36
3.1 Засоби художньої виразності.....	36
3.2 Особливості організації оповіді в новелах збірки «Утікачка».....	41
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Сучасна художня література виразно засвідчує зміну традиційних гендерних ролей у суспільстві та провокує дискусії стосовно практик жіночої саморепрезентації.

Феміністичний рух як суспільно-політичне явище, зародився у Західній Європі XIX століття, та знайшов своє відображення у культурному, політичному, соціальному та економічному житті суспільства не обійшовши стороною й літературну традицію. Література останніх десятиліть напружено шукає шляхів вирішення проблеми саморепрезентації жінки у різних сферах – суспільно-політичній, мистецькій, літературній.

Основною метою феміністичної літературної критики є переоцінка класичного канону «великих» літературних текстів з точки зору жіночого авторства, жіночого прочитання, а також так званих «жіночих стилів письма».

Австралійський філософ Е. Гросц феміністичну літературну критику поділяє на такі складові [Grosz 1995, p. 10]:

- 1) «жіноча література» – наголос саме на статеву приналежність автора;
- 2) «жіноче прочитання» – наголос на сприймання читача;
- 3) «жіноче письмо» – наголос на стиль написання тексту;
- 4) «жіноча автобіографія» – наголос на зміст написаного.

Грунтуючись на цьому, вона виділяла три основні види тексту:

- 1) «жіночі тексти» – написані жінками-авторками;
- 2) «феміністичні тексти» – написані у стилі, що культурно позначений як «жіночий»;
- 3) «феміністські тексти» – ті, що свідомо кидають виклик методам, цілям та задачам домінуючого патріархального літературного канону.

Найбільш відомими роботами, що стосуються «жіночої літератури», «жіночого письма» та «жіночого прочитання» є роботи Е. Моерс («Літературна жінка») [Moers 1978], С. Гілберт та С. Губар («Божевільна на горищі: жінка-

письменниця та літературне уявне у XIX столітті») [Gilbert, Gubar 1979], Е. Шовалтер («Їх власна література: британські жінки-письменниці від Бронте до Лессінг») [Showalter 1980] та її збірка («Нова феміністична критика») [Showalter 1985], Т. Мой («Сексуальна/текстуальна політика: феміністична літературна теорія») [Moi 1985], М. Якобус («Жінка, що читає: есе про феміністичний критицизм») [Jacobus 1986], Л. Ірігаре («Стать, що не ідентична») [Иригарэ 2001], Е. Сіксу («Сміх медузи») [Сиксу 2001].

Серед західноєвропейських вчених, які досліджували питання жіночого письма можна виділити також С. Гілберт та С. Губар [Gilbert, Gubar 1979].

Після виникнення такого культурного явища як фемінізм, відбулися якісні зміни у світосприйнятті суспільства, що сприяло активізації жіночої прози та виділення її в окрему течію постмодерної літератури.

Серед українських дослідниць, чії праці присвячені проблемам жіночого письма, можна пригадати декількох. Н. Зборовська вважала, що метою сучасної критики має бути звільнення від усього патріархального: погляду на світ, устрою, які перешкоджали оновленню та розкриттю заборонених тем [Зборовська 1999, с. 151]. Т. Гундорова ввела таке поняття як «нова жінка» – представниця високої культури епохи Модернізму, яка вела боротьбу зі «слабким чоловіком», що жив пережитками традиціоналізму, та боявся втратити владу і увагу [Гундорова 2002, с. 119]. В. Агеєва досліджувала суть фемінного поняття, яке було недоступне чоловікам-авторам, цікавилася формуванням жіночого простору, формувала в українській літературі образи жінок, у яких поєднувалося маскулінне та фемінне: воїн, берегиня, чужинка, інтелігентка і т.д. [Агеєва 2003, с. 115] з позиції феміністичної критики досліджували проблему жіночого начала в українській культурі. С. Павличко [Павличко 2002, с. 256] порушувала нехарактерні для того часу питання, які висвітлювали проблеми агресії, насильства, замовчуваності та слабкості чоловічого начала. О. Кісь [Кісь 2003; 2005; 2013] ґрунтовно аналізувала жіночий досвід у період складних історичних потрясінь. Л. Таран [Таран 2007, с. 67] окреслила роль жінки в культурі. С. Оксамитна

[Оксамитна 2004, с. 156] крізь призму політичних та економічних чинників проаналізувала те, що очікувалося від жінки того часу.

Ряд важливих аспектів постколоніального жіночого письма аналізували Т. Гундорова [Гундорова 2013; Гундорова 1995], Н. Лебединцева [Лебединцева 2014], Г. Улюра [Улюра 2015] та ін.

На даний час, під жіночою (феміністичною) прозою розуміють художньо-естетичний феномен, який полягає у створенні письменницями таких текстів, які мають передавати особливе жіноче світосприйняття, репрезентувати і реабілітувати жіночі культурні практики [Улюра 2005, с. 115].

Розробці проблем гендерної проблематики у художніх творах присвячені наукові праці вітчизняних вчених – Л. Демської [Демська 2005], С. Павличко [Павличко 2002], Н. Зборовської [Зборовська 1996], В. Агеєвої [Агеєва 2003; Агеєва 2004], О. Забужко [Забужко 1996], С. Філоненко [Філоненко 2006], Г. Улюри [Улюра 2005] та ін.

Найвідомішими представницями західноєвропейської феміністичної літератури є канадійки Маргарет Етвуд [Этвуд 2003; Atwood 2008] та Еліс Манро, шведка Софія Елізабет Бреннер, афроамериканка Еліс Вокер [Walker 2002], канадійка Дороті Сміт [Smith 2018], американка Майя Енджелуо, латиноамериканка Габрієла Містраль та англійка Флоренс Маргарет Сміт (Стіві Сміт).

Еліс Манро – канадська письменниця, що привернула увагу до себе у 2013 році, після отримання Нобелівської премії з літератури. «*Майстер сучасного оповідання*» – таку характеристику її творчості дав постійний секретар Шведської академії наук Петер Енглунд, вручаючи цю премію [Heble 1994]. Велике дослідження біографії та її творчості було проведено Х. Блумом [Bloom 2009] та Б. Хупером [Hooper 2008]. Еліс Манро вважають однією з найвидатніших сучасних англомовних письменниць, які працюють в жанрі оповідання [Hammil 2007]. Її розповіді нагадують романи в мініатюрі, відрізняються глибиною та складністю характерів, особливою психологічністю.

О. Тарнавський говорив про неї так: *«Канадійка, яка пише коротко, сильно і страшно, як Стефанік»* [Тарнавський 2009].

А. Курков характеризує Манро так: *«Еліс Манро в основному відома як новелістка, проте до кожного оповідання вона вносить стільки ж глибини, мудрості і влучності, скільки поміщається в об'ємних романах»*.

У той же час, американська письменниця Синтія Озік та її землячка канадійка М. Етвуд [Atwood 2008], називають її «Канадський Чехов» [Ritter, Rising 2013]. Велику увагу приділено проведенню паралелей між творчістю Е. Манро та А. П. Чехова у роботах Є. М. Бутеніної [Бутеніна 2017] і А. Д. Степанова [Степанов 2014].

Чехівське начало прози Манро розкривається не тільки в окремих алюзіях, але і в об'ємності провінційного хронотопу, що включає історичну і сучасну Канаду, «мікророманної» природи її оповідань, теми сильної жінки, яка стверджує право на свободу, професійну спроможність та щастя, моменті раптового осяяння щодо сенсу буття.

Еліс Манро притаманна чехівська «техніка блоків», яку відомий шведський славіст Нільс-Ака Нільсен, аналізуючи оповідання «Архієрей» та повість «Степ», описав, як «розташування завершених сцен одна за одною без будь-якого коментарю» [Nilsson 1968].

Місткість чехівської прози призвела до численних співставлень його оповідань з творами більшої форми, що дозволило П. Вайлю та А. Генісу запропонувати термін «мікророман» [Вайль, Геніс 1991]. «Мікророманами» можна назвати й багато оповідань Еліс Манро.

На початку ХХІ ст. інтертекстуальність була настільки багатозаровою, що встановити її джерела у «чистому вигляді» частіше за все неможливо. Однак провідна для Манро тема сильної жінки, яка стверджує своє право на свободу, професійну спроможність, особисте щастя, підводить, в тому числі, до розповідей Чехова, багато з яких, як справедливо помітив Саймон Карлінський, потрібно включати в «канон жіночого визвольного руху». [Karlinsky 1973].

Як і для Чехова, Еліс Манро важливий характер деспотичної глави сімейства (батька, старшого брата, чоловіка), бунт проти якого, визначає долі молодих героїв. Наприклад, у Чехова колізія бунту розгорнута у повісті «Мого життя», а у його останньому оповіданні «Наречена» протест проти «м'якої» тиранії бабусі і нареченого приймає форму втечі. Манро надихнулася подібним сюжетом у біографії Софії Ковалевської, якій присвятила одне із кращих своїх оповідань «Занадто багато щастя» (*“Too Much Happiness”*), яке дало назву однойменній збірці 2009 року.

Мотив втечі жінки із домашнього полону структурує збірка «Утікачка» (*“Runaway”*, 2004). В оповіданні «Випадок» (*“Chance”*) у цьому мотиві важливий літературний підтекст, у тому числі російської класики. Глузд своєї провінційної героїні Джульєтт, Манро порівнює з «кульгавістю або зайвим великим пальцем» [Munro 2005, p. 46]. Виходячи з цього, А. Д. Степанов вважає, що це зіставлення алюзією на репліку Марії у «Трьох сестрах»: «У цьому місті знати три мови непотрібна розкіш. Навіть і не розкіш, а якийсь непотрібний придаток, начебто шостий палець» [Степанов 2014, с. 86]. Імовірність алюзії підтримується підкреслено літературною ідентичністю Джульєтт, іронічно акцентованою вже у її імені. Поворот, у житті героїні, яка отримала магістерський ступінь з античної філології, відбудеться в день, коли вона на поїзді вирушить до нового місця роботи, представляючи себе героїнею російського роману, на шляху до своєї долі: «Їй було байдуже, що у російському романі, ця доля виявилася б нудною, трагічною чи те й інше одразу» [Munro 2005, p. 48].

Інтертекстуальність прози Еліс Манро не очевидно пов'язана з Чеховим, але центральний для письменниці образ жінки, яка не тільки мріє про наповнене життя та духовну свободу, але й робить спробу знайти їх, має витoki в молодих героїнях «Мого життя», «Нудної історії», «Нареченої». Деякі розповіді Манро по-чехівськи тяжіють до романної форми та охоплюють все життя її героїв, яким нерідко доводиться відчувати раптові чехівські осяння, щодо сенсу буття. Однак, в прозі Манро важливі не стільки окремі паралелі,

скільки спільність тематики, охоплення дійсності і несентиментальна співчутливість авторського погляду, що викликає у англомовних читачів душевний відгук та бажання називати письменницю «своїм Чеховим», стверджуючи її порівнянне значення для літератури США та Канади.

Актуальність теми дослідження зумовлюється потребою різноаспектного вивчення літературного феномена жіночого письма, доповнення уявлень про його художню своєрідність і функції.

Мета дослідження – визначити художні ознаки «жіночого письма» в малій прозі Еліс Манро (на матеріалі збірки «Утікачка»).

Поставлена мета передбачає вирішення таких **завдань**:

- визначити поняття «жіноча проза», «жіноче письмо», «жіноча література»;
- дослідити «жіноче письмо» як художньо-естетичний феномен;
- встановити маркери жіночої тотожності та способи їх фіксації в малій прозі Е. Манро;
- охарактеризувати значення предметної деталі в творах письменниці;
- визначити специфічні засоби художньої виразності, характерні для жіночого стилю Е. Манро;
- встановити особливості організації оповіді в новелах збірки «Утікачка».

Об'єктом дослідження є риси «жіночого письма» в творах Е. Манро.

Предмет дослідження – збірка новел Е. Манро «Утікачка».

Основні методи дослідження: метод гендерного аналізу, поетологічний, герменевтичного аналізу.

Наукова новизна роботи полягає у визначенні рис «жіночого письма» на матеріалі творів збірки «Утікачка» Е. Манро.

Теоретична значення роботи полягає в узагальненні феміністичних тенденцій у галузі літературознавства. Отримані результати можуть бути використані у викладанні курсу «Історія зарубіжної літератури XXI ст.», плануванні спецкурсів, семінарів і тренінгів з гендерної проблематики.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури.

Загальна кількість сторінок – 57, кількість використаних джерел – 68.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА

1.1 Сутність понять «жіноча проза», «жіноче письмо», «жіноча література»

У вивченні жіночої літератури, на думку Е. Шовалтер, суб'єктами є «історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання, психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції» [Шовалтер 1996, с. 517].

Дослідниця описувала специфіку «жіночого тексту» з точки зору диференціації ознак чотирьох теоретичних моделей: біологічної, лінгвістичної, психоаналітичної та культурної (кожна наступна включає попередню).

До біологічної відносилось визначення жіночого тексту через статеву розбіжність, головним питанням якого було насамперед те, що гендерна розбіжність є знаком, отже, мусить виражатися «у тілі її письма, а не у письмі її тіла» [Шовалтер 1996, с. 519].

Текстуальний підхід базувався на питанні, чи можуть жінки писати не репресованою мовою: «жіноча мова повинна своєю природою продовжувати працювати пристрасно, науково, поетично, політично, щоб зробити себе невразливою» [Шовалтер 1996, с. 520]. Саме така мова насамперед є поетичною.

Психоаналітичний підхід при описі жіночого тексту спирався на метафору, але тепер увага приділялася не лише тілу, а й душі: «Особливість жіночого письма залежить від душі автора та від ставлення статі до творчого процесу» [Шовалтер 1996, с. 523]. Жіночий текст за такого підходу визначався

через ідею узурпації та заміщення. Він був альтернативним, у сенсі процесів інтерпретації. Серед способів жіночого тексту виокремилася істерична мова («повернення» до метафори), мазохістська образність та меланхолія.

Культурний підхід наголошував: «Способи концептуалізації жінками свого тіла та своїх сексуальних функцій та функцій відтворення тісно пов'язані з культурним оточенням. Жіночу душу можна вивчати як продукт чи конструкцію культурних сил». «Жіноча культура формує колективний досвід, досвід, який пов'язує жінок-письменниць, долаючи час і простір» [Шовалтер 1996, с. 524].

Г. Улюра зазначала: «Жіноча література є корпусом художніх творів, написаних авторами-жінками. Отже, вона включає різні за стилем, жанром, способом типізації, впливом щодо літературного процесу, місцем у каноні тексти; їх єдиною узагальнюючою ознакою є стать біографічного автора. Специфічно жіноча тематика, на якій наполягають при описі та аналізі жіночої літератури, ґрунтується на уявленні про розбіжність у досвіді переживання статі, що має відбиватися у художньому творі» [Улюра 2015, с. 22].

Спираючись на аналіз дослідниці феміністичного-соціокультурного напрямку Г. Улюри [Улюра 2015, с. 27] категорії «жіноча література» та «жіноча проза» мають важливі відмінності:

- 1) жіноча проза є частиною жіночої літератури;
- 2) «жіноча література» – категорія описова, метаісторична, «жіноча проза» – категорія аналітична, історична;
- 3) методологічна розбіжність дослідницьких підходів жіночої літератури і жіночої прози – це різниця між реконструкцією і деконструкцією;
- 4) презентація жіночих культурних практик – факультативна ознака жіночої літератури і системна – жіночої прози; у випадку жіночої прози йдеться виключно про репрезентацію (підміну об'єкта інтерпретацією) жіночих культурних практик, а отже, внутрішній жіночий досвід має тут виключно дискурсивний характер, зокрема, не «належить» біографічному автору.

Виходячи із своїх досліджень Г. Улюра запропонувала таке визначення жіночої прози: *«Жіноча проза – це цілісний соціокультурний і художньо-естетичний феномен, зміст і завдання якого полягають у творенні жінками-прозаїками системи текстів, що ґрунтуються на відповідно маніфестованій традиції безперервного і безконфліктного розвитку жіночої літератури, мають на меті репрезентувати внутрішній жіночий досвід як досвід естетичний і легітимізувати у такий спосіб жіночі культурні практики»* [Улюра 2015, с. 30].

С. Філоненко зазначала: *««Жіночність» літературного твору визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, поданням образу жінки як протагоніста; по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні»* [Філоненко 2006, с. 13].

Варто підкреслити, що сучасна жіноча проза є складними наративними структурами, за рахунок нелінійної оповіді, гротеску, побутописання, фокалізації, романтичного способу типізації, але насамперед іронії, яка потому раціоналізується. Тобто та чи інша структура жіночого твору діє, на думку Улюри, буквально як коментар щодо репрезентацій гендера або вираження внутрішнього жіночого досвіду [Улюра 2015, с. 35].

Мета «жіночої мови» або «жіночого письма» – децентрація системи традиційних текстових значень. Фемінна модель творчості передбачає «жіночу», значною мірою «фізіологічну» модель світу: жінка занурена у себе саму, чоловічий світ існує зовні, жіночий світ – всередині. У цьому контексті інший відомий французький філософ і феміністичний теоретик Люсі Ірігаре замість традиційного «фалічного символізму» в практиках письма пропонує використовувати протилежні до нього технології «вагінального символізму». Так звана «фалічна» мова, на думку Ірігаре, ґрунтується на семантичному ефекті дієслівної форми «мати» / «не мати» та її нескінченному повторенні, у той час як протилежний до фалічного «вагінальний символізм» здатний створювати не повторення, а відмінності, як у структурі значення, так і у синтаксичній структурі. Проти символічної структури фалоса як структури

«одного», символічна структура вагіни висуває ні «одне» або «два», а «два в одному» - тобто множинність, децентрованість, дифузність, замість відносин ідентичності, втілюючи відносини тривалості, механізм дії яких не підпорядковується логічному закону несуперечності (зокрема, жінка ніколи не може дати однозначну і несуперечливу відповідь на питання, обираючи краще нескінченно доповнювати його та безперервно рухатися в уточненнях, повертаючись знову і знову до початку своєї думки і т.п.). Тут працює створена нею метафора увігнутого дзеркала або гінекологічного дзеркальця. Звичайне дзеркало чоловічого світу дивиться у зовнішній світ і відтворює зовнішній світ, гінекологічне дзеркальце дивиться у середину жінки, тому головним у «жіночому письмі» є самовідзеркалення, що встановлює сексуальну специфічність жінки-суб'єкта [Иригарэ 2001, с. 131].

Говорячи про фемінність Елен Сіксу відзначала, що це – жіноче тіло, та тілесні відносини з іншими тілами. У цьому питанні вона спиралася на концепції двох типів мови (раціональної та виразної). Тільки користуючись другим типом мови – виразною, емоційною мовою можна виявити існування «тіла»: чуттєвого утворення, що не піддається раціональному осмисленню. Чоловік завжди контролює свої імпульси та емоції, жінка ж – навпаки. Для чоловіків, писати тексти – означає користуватися завершеними формулюваннями та поняттями; для жінок – означає продовжувати ситуацію незавершеності та нескінченності у тексті. У жіночому тексті немає і не може бути ні початку, ні кінця; такий текст не піддається присвоєнню. На думку Е. Сіксу, категорії традиційної мови заважають безпосередньо сприймати навколишній світ, накладаючи на нього відбиток апіорних понять або визначень. Такому сприйняттю світу, вважає вона, може протистояти тільки наївне, не обтяжене рефлексією сприйняття, існуюче до всяких мовних категорій – сприйняття дитини або жінки. У жіночому сприйнятті світу, так само, як і в сприйнятті дитини, переважали не категорії чоловічого раціонального мислення, а екстатична («тілесна») комунікація зі світом, яка складається у першу чергу з відчуття кольору, запаху та смаку. Іншими

словами, жіноча комунікація зі світом – це комунікація фізичного тіла з фізичним світом речей [Сиксу 2001, с. 815].

В утвердженні стратегій «жіночої мови» Е. Сікс та Л. Ірігаре не зупинялися на рівні вживання слів, та опускалися на більш глибокий рівень – граматики. «Жіночий мова» схильна порушувати загальноприйнятий синтаксис. Ірігаре обґрунтовувала ідею «подвійного синтаксису» так: перший висловлює логіку раціонального мислення, другий – жіноче пригнічене несвідоме. У другому випадку мовні фігури або образи не корелюють з традиційною логікою.

Н. Зборовська у свою чергу виділяла такі основні параметри «жіночого письма» [Зборовська 2002, с. 6]:

1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що стали основою автобіографічного сюжету;

2) рефлексії особистого досвіду жінки у контексті досвіду жіночого життя;

3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості;

4) сам стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність опису подій.

У західноєвропейському та американському літературознавстві поняття «жіноче письмо» та «жіноча література» не ототожнюють через ряд причин: перше стосується феномена текстуальності, тобто суто словесної площини літературного твору, а друге – художнього твору в цілому, включаючи уявний художній світ, тобто «мікро-» і «макрообрази».

Натомість М. Рюткьонен обґрунтувала та систематизувала три групи положень, що стосувалися «жіночого письма» та «жіночого тексту» [Рюткёнен 2000, с. 5–17]:

1) фемінний стиль не залежить від статі автора і є механізмом переступу гендера;

2) фемінний стиль проявлений як викриття пригніченої жіночності, що

стає можливим завдяки повтору, іронії, грі (на рівні ефекту);

3) фемінний стиль має за відповідник маскулінний стиль і обидва реалізуються у способі читання (читаєч, як такий собі гендерний індикатор, спроможний через складну систему інтерпретацій позначити текст як жіночий або чоловічий (провідним тут вона визнає «зачитування» Ненсі Міллер [Mills 1991, р. 271–285]).

Провівши ґрунтовний аналіз, М. Рюткьонен дійшла такого висновку: *«Питання про жіноче письмо ще не вирішено, так само не розв'язана проблема, як ставитися до жіночої літератури і жіночої творчості в цілому: воно маргілізоване, проігнороване або виключене з культури взагалі?»* [Рюткёнен 2000, с. 5–17].

1.2 «Жіноче письмо» як художньо-естетичний феномен

Феміністичний рух, як суспільно-політичне явище, зародився у Західній Європі XIX століття, та знайшов своє відображення у культурному, політичному, соціальному та економічному житті суспільства, не обійшовши стороною й літературну традицію. Можна впевнено стверджувати, що саме психологія *femme modern* була одним із найбільших відкриттів для епохи *Fin de siècle*. Наявність цієї психології у творах відомих українських письменниць-протофеміністок є тому підтвердженням. Серед яких: Леся Українка, Ольга Кобилянська, Людмила Старицька, Марія Башкирцева та інші. Феномен *écriture feminine* є дуже важливим для розуміння модернізму, адже він висвітлює тонкі нюанси – особистісний жіночий досвід, проблеми «нової моралі», питання жіночої незалежності та зміну традиційних гендерних ролей.

У 1970-х роках наче відбувся своєрідний переворот у феміністичному напрямку. Увага дослідників, яка раніше була прикута до «андротекстів»,

перемістилася у сторону «гінотекстів».

У той же час, у 1985 році, в США під редакцією Елейн Шовалтер вийшла книга «Нова феміністична критика» [Showalter 1985], у якій були зібрані ставши класичними роботи з поетики фемінізму. Вона вважала, що основне завдання «жіночої літератури» це вивчення тем та жанрів літератури, яка була створена жінками; вивчення нових предметів - таких як психодинаміка жіночої креативності, лінгвістика та проблема жіночого мови, траєкторії індивідуального або колективного жіночого авторства, історія жіночої літератури та дослідження окремих письменниць і їх творів.

У своїй відомій статті «Щодо феміністичної поетики» [Showalter 1987, р. 405–409] Е. Шовалтер обґрунтувала два основні методи аналізу «жіночої літератури»:

1) «феміністична критика» – жіноче зводиться до патріархального через сексуальні коди та гендерні стереотипи чоловічо-сконструйованої літературної історії, в основі якої лежить експлуатація та маніпуляція традиційними стереотипами жіночого;

2) «гінокритика» – будує нові типи феміністичного дискурсу, незалежно від чоловічого, і відмовляється від простої адаптації чоловічих / патріархальних літературних теорій та моделей. Жінка у цьому типі дискурсу є автором тексту та виробницею текстуальних значень, що висловлюють нові моделі літературного дискурсу, які базуються на власне жіночому досвіді та переживаннях.

«Гінокритика» починається тоді, коли ми звільняємо себе від лінійної та абсолютної чоловічої літературної історії, припиняємо вписувати жінку в просвіти між лініями чоловічої літератури і замість цього фокусуємо свою увагу на новому видимому світі саме жіночої культури. Запропонований Шовалтер досить широкий термін «гінокритика», за її словами досліджував «історію, стилі, теми, жанри та структури жіночого письма, психодинаміку жіночої творчості, траєкторію особистої чи групової жіночої кар'єри та закони чи розвиток жіночої літературної традиції» [Шовалтер 1996, с. 517]. Вона,

саме як його представниця, вважала, що «жіноче письмо» як культурно-історичний феномен починається з бунту проти догматизму і традиційності, зі створення «жіночого простору» та визначення «жіночої ролі» у моделі світу – «жінка у світі чи світ у жінці» [Шовалтер 1996, с. 519]. Поява «гінокритики» безумовно стала визначною подією для феміністичного дискурсу.

Саме на основі методології «гінокритики» вона виділила три основні прийоми письма у розвитку «жіночої літератури» [Showalter 1987, p. 405–409]:

1) репрезентація «фемінного» – імітація канонів домінантної (патріархальної) літературної традиції та інтерналізація традиційних гендерних стандартів мистецтва і соціальних ролей;

2) репрезентація «феміністичного» – протест проти домінуючих (патріархальних) стандартів і цінностей культури та мови, захист міноритарних прав та цінностей, включаючи вимогу жіночої автономії;

3) репрезентація «жіночого» – як специфічної жіночої ідентичності, що відрізняється від чоловічого канону репрезентації та письма.

У 80-х і 90-х рр. феміністична критика перемістила свій фокус уваги з соціальних інвектив на жіночий світ та його внутрішню природу. На початку 80-х років, дослідниця Дейл Спендер висунула припущення про «маскулінність» мови. Цьому ж питанню присвячена її книга «Чоловік створив мову» [Spender 1990], яка вийшла того ж року. Вона вважала, що мова це зовсім не універсальний та нейтральний посередник, як гадали класицисти. Лексично й метафорично мова добре висвітлює патріархальність: практично вся лексика, що пов'язана з правничо-репресивною системою, конотаційно та інтонаційно має чоловіче забарвлення. З цією точкою зору Сара Гільберт та Сюзен Губар були категорично не згоді, та висвітлили свої думки у роботі «Сексуальна лінгвістика: стаття, мова, сексуальність» [Gilbert, Gubar 1985, p. 515–543].

Вже наприкінці 80-х років настільки продуктивна конструкція «жінка як автор тексту» викликала кілька філософських проблематизацій. За словами Торіл Мой, головною методологічною проблемою «жіночої літератури» є мета

створення особливого, жіночого літературного канону у його відмінності від чоловічого. Але ж новий канон може бути не менш репресивним, ніж старий, слідом за М. Фуко [Фуко 1997] вона попереджає та нагадує, що у теорії маргінальних практик Фуко метою було уникнення будь-якого владного домінантного канону, а не створення нового [Мої 1985, р. 78]. Жінки-авторки можуть писати чоловічі по стилю тексти, а жінки-антифеміністки можуть писати феміністичні тексти. Тому на зміну концепціям «жіночої літератури» у феміністичній літературній критиці приходять концепції «жіночого прочитання» та «жіночого письма», які використовують поняття «жіночого» не за ознакою біологічного гендерного авторства, а за критерієм різних сексуальних стилів текстуальних практик.

Х. Стельмах зазначала, що жіноча стаття авторки твору не робить її твір автоматично жіночим; тут ідеться скоріше не про реального автора, а про його образ як художню конструкцію, яка може бути проявлена у творі більше або менше й так само може нести або не нести ознаки своєї статі [Стельмах 2012, с. 327–333].

В своєму есе «(Жінка) письменник: теорія і практика» Дж. К. Оутс стверджує, що гендер детермінує творчість далеко не всіх авторок: «Є письменниці, народжені жінками, які рідко мислять себе, коли вони пишуть, як жінок; є інші письменниці, так само народжені жінками, які вірять, що їхнє письмо завжди зумовлене їхнім гендером («Я ніколи не буваю жіночнішою, ніж тоді, коли я пишу», – сказала Маргеріт Дюрас)» [Oates 1988, р. 25].

Натомість шведська вчена Х. Еріксон вважала, що жіночими можна називати твори «написані авторами-жінками, де представлена жінка як протагоніст» [Eriksson 1997, р. 15]. Проте цього зовсім не досить, аби визначити специфіку згаданого явища, адже за такого трактування під цю дефініцію підпадають й так названі «дамські романи», які не включають до «жіночої прози».

Українська дослідниця М. Крупка висловила таку обґрунтовану думку:

«Відмінною рисою жіночого письменства є зосередження уваги саме на проблемах статі» [Крупка 2000, с. 147–151].

Американські літературознавчі науковці досить часто все ж таки пропонують розрізняти поняття «феміністичне» (*feminist*) і «жіноче» (*female*) письмо: якщо перший з термінів передбачає зв'язок із політичним дискурсом, то другий апелює саме до гендерної відмінності.

Саме через такі розбіжності думок, стосовно існування специфічної «жіночої мови», французькі теоретики висунули припущення, щодо існування *écriture feminine* – «жіночого письма». Уперше цей термін був застосований дослідницею Елен Сіксу у її книзі «Сміх медузи» [Сіксу 2001]. Вона розуміла «жіноче письмо» як вільну гру значень у рамках послабленої граматичної структури: *«Неможливо визначити жіночу практику письма, і завжди буде неможливо, оскільки цю практику не можна теоретизувати, класифікувати, кодувати... вона завжди переверуватиме дискурси, регламентовані фаллоцентричною системою; вона відбувається і відбуватиметься в інших сферах, ніж ті, які підпорядковані філософсько-теоретичній диктатурі. Вона буде доступною тим, хто руйнує автоматизм, периферійним постатям, котрі не підкоряються жодному авторитету»* [Сіксу 2001, с. 799–821].

Сучасне літературознавство виокремило низку різних ознак, які підклеслюють гендерну своєрідність літературної творчості. До таких ознак можна віднести, наприклад, відкриту структуру тексту, здатність до розширення, продовження, надмірну діалогічність, синкретизм у використанні літературних жанрів (так зване «зрощення жанрів»), тенденцію до імітації усного мовлення на письмі (легкий ритм, постійне використання питань, вигуків тощо), акцентування внутрішнього мовлення героїв, потяг до натуралізму, автентичності у зображенні жіночої фізіології, деструкцію часово-просторових координат, ігнорування зовнішніх / внутрішніх меж у зображенні закритих місцевостей або, навпаки, безкраїх просторів, цінування внутрішнього часу (суб'єктивного, щоденного) протиставленого тривалості, протиставлення теперішнього майбутньому

або минулому [Гундорова 2008, с. 154].

Отже, спираючись на такі різні точки зору, можемо визначити «жіночність» літературного твору за такими критеріями:

- 1) усвідомлене жіноче авторство;
- 2) представлення образу жінки в якості протагоніста;
- 3) проблематизованість гендерної ідентичності жінки-героїні.

РОЗДІЛ 2

СПОСОБИ ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ В ТВОРАХ ЗБІРКИ Е. МАНРО «УТІКАЧКА»

2.1 Маркери жіночої тотожності та способи їх фіксації

Мова не лише здатна доносити роздуми та думки, а й відтворювати їх приналежність використовуючи гендерні відмінності. На думку феміністично спрямованих письменниць, лінгвістичний простір здатний здійснювати своє спрямування відносно представників обох статей, формулюючи «стандартизовані уявлення про моделі поведінки та риси характеру, що відповідають поняттям «жіноче» та «чоловіче» [Воронина 2001, с. 17].

Жіночі та чоловічі гендерні ролі реалізуються використовуючи мовні засоби, які сприймаються характерними для їх гендерної групи, так само, як «дві статі носять одяг, який відповідає гендерним очікуванням» [Johnson 1997, р. 19]. Аналогічно жінки та чоловіки обирають мовні засоби відповідно до «правила статі». Через це, манера мовлення або манера одягатися асоціюється з відповідним гендером.

Для «жіночого письма» є характерними наступні ознаки:

1. Жінки частіше використовують роздільне питання, питальну інтонацію у стверджувальних реченнях, модальні дієслова (*could, should, may*) та інші лексичні одиниці (*more, less, like, maybe, perhaps, possibly*), що підкреслюють їх невпевненість.

“Perhaps you do know what to do.” [Munro 2005, р.23] – «Можливо, ти знаєш, що робити».

“I shouldn’t be calling it a wake, should I?” [Munro 2005, р.61] – «Я не повинен називати це неспанням, чи не так?»

“Maybe it tastes all right, though.” [Munro 2005, р.63] – «Можливо, це

смакує добре, все-таки».

“May I say something now?” said Eileen. “May I say something to Lauren?” [Munro 2005, p.180] – «Чи можу я сказати щось зараз?» – сказала Ейлін. «Чи можу я щось сказати Лорен?»

“She’s my good helper, though. I couldn’t manage without her, could I, Elinor?” [Munro 2005, p.238] – «Однак, вона мій хороший помічник. Я не змогла би обійтися без неї, чи не так, Елінор?»

2. У своєму мовленні жінки відрізняються консервативністю, тяжіють до норми більше, ніж чоловіки, і більше притримуються правил мовленнєвого спілкування, використовують так звану «чисту» літературну мову та найуживанішу лексику, без архаїзмів та неологізмів.

3. У своєму спілкуванні чоловіки більш агресивні, а жінки більш схильні до мовленнєвої взаємодії: вони частіше намагаються запропонувати тему для розмови, але їм це вдається набагато рідше, ніж чоловікам. Адже роль жінки у суспільстві – підтримувати розмову чоловіків на задану ними тему і не намагатися висловити свою точку зору.

“No. It’s still late at night. Eileen and I want to talk to you. We’ve got something to talk to you about. It’s sort of about what you already know. Come on, now. You want your slippers?” [Munro 2005, p. 180] – «Ні. Ще пізня ніч. Ми з Айлін хочемо поговорити з тобою. Нам є про що тобі розповісти. Це приблизно те, що ти вже знаєш. Давай, зараз. Ти хочеш свої капці?»

4. Жінки менш вимогливі, аніж чоловіки, котрі роблять свій вибір на наказовому способі, у той час, коли жінки намагаються висловлювати свої прохання, використовуючи особливо модульовану інтерогативну форму речення (*Would you mind shutting the door?*) або, навіть, декларативне підрядне речення (*I wonder if you would be so kind as to shut the door*).

“Would you mind watching him while I go?” [Munro 2005, p.52] – «Чи не могли б ви поспостерігати за ним, поки я йду?»

“Would you get Don a reasonable sort of chair, dear?” [Munro 2005, p.94] – «Чи могли б ви придбати для Дона прийнятне крісло, шановний?»

“I wonder if any of them think to bring her some treat or other?”
[Munro 2005, p.229] – «Цікаво, чи хтось із них не думає принести їй якісь ласощі?»

5. За своєю природою жінки більш ввічливі, що також є частиною підтвердження стереотипу про їх жіночість та ніжність, як наслідок, вони частіше використовують такі маркери ввічливості, як *please* та *thanks*, а також речення з багаторівневою модальністю, як наприклад: *I was wondering if you could possibly just do me a small favour if you wouldn't mind.*

“Oh, just sit down a minute, I haven't had anybody to talk to since I got back. Please.” [Munro 2005, p.20] – «О, просто посидьте хвилинку, я не мала з ким поговорити з моменту повернення. Будь ласка».

“Sit down another moment, please do.” [Munro 2005, p.20] – «Присядьте ще на хвилинку, будь ласка».

“Her thanks had been sincere but already almost casual, her wave jaunty.”
[Munro 2005, p.28] – «Її подяка була щирою, але вже майже випадковою, на хвилі веселоців».

“No. No thanks. No he hasn't.” [Munro 2005, p.64] – «Ні-ні, дякую. Ні, він не казав».

“Not for me, thanks.” [Munro 2005, p.95] – «Не для мене, дякую.»

“I was wondering if you would like to go out with me sometime?”
[Munro 2005, p.129] – «Мені було цікаво, чи не хочете ви вийти колись зі мною?»

“Lemon-lime, said Lauren. Please.” [Munro 2005, p.163] – «Лимонно-лаймовий», сказала Лаура. Будь ласка».

“Please, please, let's stop doing this.” [Munro 2005, p.179] – «Будь ласка, будь ласка, припинимо це робити».

“Now it's time. Do me a favor. Please do.” [Munro 2005, p.226] – «Зараз настав час. Зроби мені послугу. Будь ласка».

“Please don't be mad at me for saying this....Please do not worry about me.”
[Munro 2005, p.233–234] – «Будь ласка, не сердься на мене за те, що я це

сказала... Будь ласка, не турбуйся про мене».

6. Що стосується тем для обговорення, для жінок характерними є плітки, секрети інших людей, обговорення особистого життя, зовнішності чи спільних знайомих.

“Penelope has had such a wonderful opportunity in her life to meet interesting people – goodness, she hasn’t needed to meet interesting people, she’s grown up with an interesting person, you’re her mother – but you know, sometimes there’s a dimension that is missing, grownup children feel that they’ve missed out on something...”

“Oh yes,” says Juliet. “I know that grown-up children can have all sorts of complaints.” [Munro 2005, p.104–105]

«У своєму житті Пенелопе мала таку чудову можливість познайомитися з цікавими людьми - господи, їй не потрібно було зустрічатися з цікавими людьми, вона виросла з цікавою людиною, ти - її мати, - але ти знаєш, іноді існує такий аспект, якого бракує, дорослі діти відчувають, що щось пропустили...»

«О так», каже Джульєтта. «Я знаю, що дорослі діти можуть мати всілякі скарги».

“No. They didn’t. I know they didn’t. Lauren was on the verge of telling about what happened when Eileen was pregnant, but she held back because Harry had made so much of its being a secret. She was superstitious about breaking a promise, though she had noticed that adults often didn’t mind breaking theirs.” [Munro 2005, p. 167] – «Ні. Вони цього не зробили. Я точно знаю, що вони цього не зробили. Лорен була на межі розповісти про те, що сталося, коли Ейлін була вагітна, але вона стрималася, бо Гаррі так багато зробив задля збереження цього секрету. Вона була забобонною і вважала, що порушити обіцянку – не до добра, хоча помітила, що дорослі часто не проти їх порушити».

Отже, жінки обирають ту манеру спілкування, яку вважають характерною для жінок, чоловіки ж, у свою чергу, намагаються спілкуватися

такою мовою, що притаманна саме чоловічій статі. Обидві статі намагаються уникати нетипової для них мовленнєвої поведінки.

2.2 Значення предметної деталі в творах Е. Манро

Аналізуючи твори чоловіків та жінок, можна сказати, що саме жінки приділяють більше уваги деталізованому опису будь-чого: зовнішності персонажів, інтер'єру, ландшафту, місцю події, обстановці, самій події.

Аналіз жіночих творів показав, що важливими деталями опису зовнішності є *face, eyes, head, voice* та *hands*. Також жінки-авторки звертають увагу на такі дрібні деталі зовнішності, як *dimples, smile, mouth* та навіть *accent*.

“His chin was rounded, dimpled, pugnacious.” [Munro 2005, p.59] – «Підборіддя у нього було округлене, з ямочкою, задиркувате».

“His lips are pale, the whites of his eyes shining.” [Munro 2005, p.71] – «У нього бліді губи, сяючі білки очей».

“She had a broad fresh face, a smile both roguish and tender, and what Juliet supposed must be called twinkling eyes.” [Munro 2005, p. 103] – «У неї було широке свіже обличчя, посмішка одночасно негідна і ніжна, і те, що припускала Джульєтта, треба назвати мерехтливими очима».

“Even, in Maury’s case, a dimple.” [Munro 2005, p.132] – «Навіть, у випадку Морі, ямочка».

“He had a high pale forehead, a crest of tight curly grayblack hair, bright gray eyes, a wide thin-lipped mouth that seemed to curl in on some vigorous impatience, or appetite, or pain.” [Munro 2005, p. 141–142] – «У нього був високий блідий лоб, гребінь туго кучерявого сіро-чорного волосся, яскраво-сірі очі, широкий тонкогубий рот, який, здавалося, згортався якоюсь енергійною нетерплячістю, або апетитом, або болем».

Для опису жіночих персонажів жінки частіше підбирають позитивні

прикметники не тільки у зовнішності, а й для опису характеру жінки.

“...usually resembling them in the way the women would be eager and witty and the men quieter, slower, tolerant.” [Munro 2005, p.132] – «...зазвичай нагадують їх у тому, що жінки були б охочими та дотепними, а чоловіки більш тихими, повільними, терплячими».

“That was probably the result of going out in any weather without taking thought of her complexion, and like her figure, like her mien, it showed her independence.” [Munro 2005, p. 132] – «Це, мабуть, було результатом того, що за будь-якої погоди, вона ходила пішки, не замислюючись ні про колір обличчя, ні про фігуру, ні про гавайські плаття, це демонструвало її незалежність».

Дуже деталізований опис зовнішності та зовнішнього вигляду, з використанням прикметників на позначення кольору, опис дрібних деталей, моментів з минулого героїв, який провокує на бурхливий розвиток фантазії та представлення зовнішності у голові читача, яскраво представлені у цих уривках:

“Sylvia looked up, surprised by the watery sunlight that had come out – or possibly surprised by the shadow of Carla, bare-legged, barearmed, on top of a ladder, her resolute face crowned with a frizz of dandelion hair that was too short for the braid.” [Munro 2005, p. 18] – «Сільвія підняла очі, її здивувало водянисте сонячне проміння, що вийшло – або, можливо, здивувала тінь Карли, яка босоніж, балансувала на вершині драбини, її рішуче обличчя, увінчане кучерявим волоссям кульбаби, яке було занадто коротким для коси».

“Sylvia looked directly at the girl, something that up to now she had not quite been able to do, and saw that her eyes were full of tears, her face blotchy – in fact it looked grubby – and that she seemed bloated with distress.” [Munro 2005, p.22] – «Сільвія подивилася прямо на дівчину, чогось, що до цього часу вона ще не зовсім могла зробити, і побачила, що її очі були сповнені сліз, обличчя вкрилося плямами - насправді це виглядало неприємно - вона здавалася роздутою від лиха».

“He was both a handsome man and a silly-looking man. Tall, lean, well built, but with a slouch that seemed artificial. A contrived, selfconscious air of menace. A lock of dark hair falling over his forehead, a vain little moustache, eyes that appeared both hopeful and mocking, a boyish smile perpetually on the verge of a sulk.” [Munro 2005, p. 33] – «Він був і красенем, і трохи дурним на вигляд. Високий, худорлявий, добре складений, але з якоюсь неприродньою сутулістю. Від нього віяло, несвідомою загрозою. Пасмо темного волосся спадало йому на чоло, франтівські вуса, очі, які здавались і надійними, і насмішливими, хлоп'яча посмішка на межі роздратування».

“She was a tall girl, fair-skinned and fine-boned, with light-brown hair that even when sprayed did not retain a bouffant style. She had the look of an alert schoolgirl. Head held high, a neat rounded chin, wide thin-lipped mouth, snub nose, bright eyes, and a forehead that was often flushed with effort or appreciation.” [Munro 2005, p.45] – “Це була висока, світлошкіра і худа дівчина, зі світлокаштановим волоссям, яке навіть при обприскуванні не зберігало витонченого стилю. Вона мала вигляд настороженої школярки. Високо піднята голова, акуратне округле підборіддя, широкі вуста з тонкими губами, кирпатий ніс, яскраві очі, та лоб, який часто червонів від напруги чи радості».

“He was a man perhaps in his fifties, with strands of bright goldenbrown hair plastered across his scalp. (It couldn't be dyed, could it, who would dye such a scanty crop of hair?) His eyebrows darker, reddish, peaked and bushy. The skin of his face all rather lumpy, thickened like the surface of sour milk” [Munro 2005, p. 47] – «Це був чоловік, можливо років п'ятдесяти, з пасмами яскраво-золотисто-коричневого волосся, наклеєними на шкіру голови. (Його не можна було фарбувати, чи не так, хто пофарбує такий мізерний шматочок волосся?). Брови його темніші, рудуваті, гострі та густі. Шкіра обличчя вся досить грудка, потовщена, як поверхня кислого молока».

“His hair was dark and curly with some gray at the sides, his forehead wide and weathered, his shoulders strong and a little stooped. He was hardly any taller than she was. His eyes were wide set, dark, and eager but also wary. His chin was

rounded, dimpled, pugnacious.” [Munro 2005, p.59] – “Волосся у нього було темне і кучеряве, по боках трохи сивини, лоб широкий і обвітрений, плечі міцні та трохи сутулі. Ростом був майже з неї. Очі його були темні та жадібні, розташовані широко, але також насторожені. Підборіддя у нього було округлене, з ямочкою, задиркувате».

“Then she figured it out – Sara was wearing a black linen skirt down to her calves and a matching jacket. The jacket’s collar and cuffs were of a shiny limegreen cloth with black polka dots. A turban of the same green material covered her hair. She must have made the outfit herself, or got some dressmaker to make it for her. Its colors were unkind to her skin, which looked as if fine chalk dust had settled over it. Juliet was wearing a black minidress”. [Munro 2005, p. 72-73] – «Потім вона зрозуміла – Сара була одягнена в чорну лляну спідницю до литок і відповідну куртку. Комір і манжети куртки були з блискучої вапняно-зеленої тканини з чорними крапками в горошок. Тюрбан із того ж зеленого матеріалу покривав її волосся. Вона, мабуть, сама зробила вбрання або завела якусь кравчиню для її виготовлення. Її кольори були не пасували до її шкіри, яка виглядала так, ніби над нею осів дрібний крейдяний пил. Джульєтта була у чорній міні-сукні».

“She was not as tall as Juliet – who was tall – but she was broader in the shoulders and hips, with strong arms and a stubborn chin. She had thick, springy black hair, pulled back from her face into a stubby ponytail, thick and rather hostile black eyebrows, and the sort of skin that browns easily. Her eyes were green or blue, a light surprising color against this skin, and hard to look into, being deep set.” [Munro 2005, p.74] – «Вона була не така висока, як Джульєтта - яка була високою, - але вона була ширша в плечах і стегнах, з міцними руками і вольовим підборіддям. У неї було густе пружне чорне волосся, відтягнуте від обличчя в тупий хвіст, густі і досить ворожі чорні брови, та шкіра, яка легко підрум'янюється. На фоні смуглої шкіри помітно виділялися світлі очі - чи зелені чи блакитні, на стільки глибоко розташовані, що важко було у них заглянути».

“She let her hair grow out. During the years that it had been dyed red it had

lost the vigor of its natural brown – it was a silvery brown now, fine and wavy. She was reminded of her mother, Sara. Sara’s soft, fair, flyaway hair, going gray and then white” [Munro 2005, p. 119] – «Вона відростила волосся. За ті роки, коли вона фарбувалася у рудий колір, вони втратили глибину свого природнього коричневого – зараз вони русі з сивиною, тонкі та хвилясті. Майже нагадували її матір Сару. М’яке, світле волосся Сару, що летить, стало сивим, а потім білим». – тільки жінки-авторки здатні приділити таку величезну увагу настільки детальному опису волосся.

“Maury always dragged cushions onto the rug and sat there. Gretchen, who never dressed for dinner in anything but jeans or army pants, usually sat cross-legged in a wide chair. Both she and Maury were big and broad-shouldered, with something of their mother’s good looks – her wavy caramel-colored hair, and warm hazel eyes. Even, in Maury’s case, a dimple. Cute, the other waitresses called Maury. They whistled softly. Hubba hubba. Mrs. Travers, however, was barely five feet tall, and under her bright muumuus she seemed not fat but sturdily plump, like a child who hasn’t stretched up yet. And the shine, the intentness, of her eyes, the gaiety always ready to break out, had not or could not be imitated or inherited. No more than the rough red, almost a rash, on her cheeks. That was probably the result of going out in any weather without taking thought of her complexion, and like her figure, like her muumuus, it showed her independence.” [Munro 2005, p.132] – «Морі завжди влаштовувався на подушках, які тягнув на килим та сидів там. Гретчен, яка ніколи не одягалася на вечерю ні в що, крім джинсів чи армійських штанив, зазвичай сиділа, схрестивши ноги в широкому кріслі. І вона, і Морі були великими і широкоплечими, обидва успадкувавши красу своєї матері – хвилястим волоссям карамельного кольору та теплими горіховими очима. Навіть, у випадку Морі, ямочки на щоках. Симпатичні, інші офіціантки зателефонували Морі. Вони тихо свистіли. “Hubba hubba”. Однак місіс Треверс була ледве п’ять футів зростом, і під своїм яскравим гавайським платтям, вона здавалася не товстою, а досить пухкою, як дитина, яка ще не витягнулася. А блиск та веселість її очей, які завжди готова спалахнути, не

можливо було перейняти чи успадковувати. Як і глибокий, майже схожий на лихоманку рум'янець на щоках. Це, мабуть, було результатом того, що за будь-якої погоди, вона ходила пішки, не замислюючись ні про колір обличчя, ні про фігуру, ні про гавайські плаття, це демонструвало її незалежність».

“Joanne was now thirty years old, Robin twenty-six. Joanne had a childish body, a narrow chest, a long sallow face, and straight, fine, brown hair. She never tried to pretend she was anything but an unlucky person, stunted halfway between childhood and female maturity. Stunted, crippled in a way, by severe and persisting asthma from childhood on. You didn't expect a person who looked like that, a person who couldn't step outside in winter or be left alone at night, to have such a devastating way of catching on to other, more fortunate people's foolishness. Or to have such a fund of contempt.” [Munro 2005, p. 184–185] – «Джоанні зараз було тридцять років, Робіну двадцять шість. У Джоанні було дитяче тіло, вузька грудна клітина, довге жовтувате обличчя і пряме, тонке, каштанове волосся. Вона ніколи не намагалася приховати, що вона була якоюсь іншою, але не нещасною людиною, застрягла на півдорозі між дитинством та жіночою зрілістю. Скута, понівечена певним чином, важкою та постійною астмою з дитинства. Ви не очікували, що людина, яка так виглядає, яка не може вийти на вулицю взимку або залишиться одна вночі, матиме такий руйнівний спосіб схопити дурість інших, більш щасливих людей. Або мати такий невичерпний запас зневаги».

“When she steps off the elevator to visit the third and top floor of the hospital, she is wearing a long black coat, gray wool skirt, and a lilac-gray silk blouse. Her thick, straight, charcoal-gray hair is cut shoulder-length, and she has tiny diamonds in her ears.” [Munro 2005, p. 202] – «Коли вона виходить із ліфта, щоб відвідати третій та останній поверх лікарні, вона одягнена у довге чорне пальто, сіру вовняну спідницю та шовкову блузово-сіру кофточку. Її густе пряме вугільно-сіре волосся стрижене довжиною до плечей, а у вухах крихітні діаманти».

“She is wearing the yellow satin ankle-length skirt, and the black bolero, with

the black shawl patterned with roses, the fringe half a yard long. Her costumes are her own idea, and they are neither original nor becoming. Her skin is rouged now, but dull. Her hair is pinned and sprayed, its rough curls flattened into a black helmet. Her eyelids are purple and her eyebrows lifted and blackened. Crow's wings. The eyelids pressed down heavily, like punishment, over her faded eyes. In fact her whole self seems to be weighted down by the clothes and the hair and the makeup."

[Munro 2005, p. 257] – «На ній жовта атласна спідниця довжиною до щиколотки, чорне болеро з чорною хусткою з малюнком троянд довжиною в пів ярду. Її костюми – це її власна ідея, і вони не є ні оригінальними, ні зі смаком. Її шкіра зараз рум'яна, але тьмяна. Її волосся закріплене та розпорошене, грубі локони сплющені в чорний шолом. Її повіки фіолетові, а брови підняті і почорнілі. Крила ворона. Повіки важко, як покарання, притискали її вицвілі очі. Насправді все, здається, обтяжене одягом, зачіскою та макіяжем».

Деталізований опис пейзажів та місцевості, неначе «телепортує» читача у самісіньке місце подій, малюючи в уяві яскраву картинку:

"All this term she as been living amongst the lawns and gardens of Kerrisdale, with the north shore mountains coming into view like a stage curtain whenever the weather cleared. The grounds of the school were sheltered and civilized, enclosed by a stone wall, with something in bloom at every season of the year. And the grounds of the houses around it were the same. Such trim abundance – rhododendrons, holly, laurel, and wisteria. But before you get even so far as Horseshoe Bay, real forest, not park forest, closes in. And from then on – water and rocks, dark trees, hanging moss. Occasionally a trail of smoke from some damp and battered-looking little house, with a yard full of firewood, lumber and tires, cars and parts of cars, broken or usable bikes, toys, all the things that have to sit outside when people are lacking garages or basements." [Munro 2005, p. 43] – «Весь цей семестр вона жила серед газонів та садів Керрісдейла, при цьому, північні берегові гори виглядали як сценічна завіса, щоразу, коли прояснилася погода. Територія школи була захищена і цивілізована, огорожена кам'яною стіною,

де щось цвіло кожної пору року. І територія будинків навколо нього була однаковою. Такого рясного ряду – рододендрони, падуб, лавр та гліцинія. Але перед тим, як дійти навіть до такої затоки як Підкова, починається справжній ліс, а не парковий ліс. І відтоді – вода та скелі, темні дерева, висячий мох. Іноді слід диму від якогось вологого та пошарпаного на вигляд маленького будиночка з двором, повним дров, пиломатеріалів та шин, автомобілів та частин автомобілів, зламаних або придатних до використання велосипедів, іграшок, все те, що доводиться зберігати на вулиці, якщо у людей бракує гаражів чи підвалів».

“Rocks, trees, water, snow. These things, constantly rearranged, made up the scene six months ago, outside the train window on a morning between Christmas and New Year’s. The rocks were large, sometimes jutting out, sometimes smoothed like boulders, dark gray or quite black. The trees were mostly evergreens, pine or spruce or cedar. The spruce trees – black spruce – had what looked like little extra trees, miniatures of themselves, stuck right on top. The trees that were not evergreens were spindly and bare – they might be poplar or tamarack or alder. Some of them had spotty trunks. Snow sat in thick caps on top of the rocks and was plastered to the windward side of the trees. It lay in a soft smooth cover over the surface of many big or small frozen lakes. Water was free of ice only in an occasional fast-flowing, dark and narrow stream.” [Munro 2005, p.44] – «Скелі, дерева, вода, сніг. Півроку тому, одного прекрасного ранку, між Різдом та Новим Роком, вони склали ландшафт, який мерехтів за вікном поїзду. Скелі були великі, іноді з гострими виступами, іноді гладенькі, як валуни, темно-сірі або зовсім чорні. Дерев в основному були вічнозеленими: сосни, ялини, кедри. Ялини – чорні ялини – виглядали так, начебто зверху них розташувалися їх маленькі копії. Дерев, які не були вічнозеленими рослинами, були веретеновими та голими – це могли бути тополі, чи тамарак, чи вільха. Деякі з них мали плямисті стовбури. Сніг товстими шапками розташувався на вершинах скель, і був приліплений до навітряної сторони дерев. Він лежав гладкою, м’якою ковдрою над поверхнею багатьох великих чи малих замерзлих річок. Вода не була

покрита кригою лише там, де течія була надто швидкоплинною, у темних та вузьких струмках».

“Nothing is much to her liking on this coast. The trees are too large and crowded together and do not have any personality of their own – they simply make a forest. The mountains are too grand and implausible and the islands that float upon the waters of the Strait of Georgia are too persistently picturesque. This house, with its big spaces and slanted ceilings and unfinished wood, is stark and selfconscious.” [Munro 2005, p. 68] – «На цьому узбережжі їй нічого не подобається. Дерева занадто великі і скупчені між собою, і вони не мають власного обличчя – вони просто створюють ліс. Гори занадто великі і неправдоподібні, а острови, що плывуть над водами протоки Джорджії, занадто настирно мальовничі. Цей будинок із великими просторами, косими стелями та необробленим деревом є суворим та сором'язливим».

Деталізований опис навколишньої атмосфери, що відбувалася у певний момент розповіді:

“The sun was shining, as it had been for some time. When they sat at lunch it had made the wineglasses sparkle. No rain had fallen since early morning. There was enough of a wind blowing to lift the roadside grass, the flowering weeds, out of their drenched clumps. Summer clouds, not rain clouds, were scudding across the sky. The whole countryside was changing, shaking itself loose, into the true brightness of a July day. And as they sped along she was able to see not much trace at all of the recent past – no big puddles in the fields, showing where the seed had washed out, no miserable spindly cornstalks or lodged grain.” [Munro 2005, p. 29] – «Сонце світило, вже якийсь час. Коли вони сіли за стіл обідати, від нього виблискували бокали. З самого ранку доща не було і видно. Віяв такий вітер, що його було досить, аби підняти придорожню траву, квітучий бур'ян зі своїх залитих грудочок. Літні хмари, а не дощові хмари, мчали по небу. Вся сільська місцевість змінювалася, розхитуючись, до справжньої яскравості липневого дня. І коли вони мчали, вона змогла побачити не так вже й багато недавнього минулого - ні великих калюж на полях, що показують, де насіння вимилося,

жодних жалюгідних вершечків кукурудзи чи стеблів зерна».

“They were in the screen porch of the dark-green clapboard house on Isaac Street. Willard Greig, who lived next door, was playing rummy at the card table with Robin’s sister, Joanne. Robin was sitting on the couch, frowning at a magazine. The smell of nicotiana fought with a smell of ketchup simmering in some kitchen along the street.” [Munro 2005, p. 184] – «Вони сиділи на веранді темно-зеленого будинку, який був обшитий вагонкою, на Ісаак-стріт. Віллард Гріг, який мешкав по сусідству, грав у ремі за картковим столом разом із сестрою Робіна – Джоанною. Робін сидів на дивані, насупившись гортав журнал. Запах ароматного тютюну боровся із запахом кетчупу, що кипів на кухні одного із сусідніх будинків».

“While they were sitting in the room above his shop there had been a distance, and she had never feared – and never hoped – that the distance would be altered by any brusque or clumsy or sly movement of his. On the few occasions when this had happened with other men she had felt embarrassed for them. Now of necessity she and this man walked fairly close to each other and if they met someone their arms might brush together. Or he would move slightly behind her to get out of the way and his arm or chest knocked for a second against her back. These possibilities, and the knowledge that the people they met must see them as a couple, set up something like a hum, a tension, across her shoulders and down that one arm.” [Munro 2005, p. 194] – «Поки вони сиділи в кімнаті над його магазином, між ними була відстань, і вона ніколи не боялася – і не сподівалася – що відстань зміниться будь-яким його грубим, незграбним чи хитрим рухом. У тих небагатьох випадках, коли це траплялося з іншими чоловіками, вона відчувала за них ніяковість. Тепер із необхідністю вони з цим чоловіком ходили досить близько один до одного, і якщо вони зустріли когось, їх руки могли б доторкнутися. Або він трохи рухався позаду неї, щоб зійти з дороги, і його рука чи груди на секунду доторкнулися до її спини. Від таких можливостей та розуміння того, що люди, яких вони зустрічали, розглядати їх як закохану пару, створювали щось на зразок гулу, напруги на її плечах та на одній руці, що була ближче до

нього».

Досить відвертий деталізований опис жіночих незручностей, пов'язаний із суто жіночими проблемами природнього походження:

“She picked up her case and hurried along to the Ladies. Monthly bleeding was the bane of her life. It had even, on occasion, interfered with the writing of important three-hour examinations, because you couldn’t leave the room for reinforcements. Flushed, crampy, feeling a little dizzy and sick, she sank down on the toilet bowl, removed her soaked pad and wrapped it in toilet paper and put it in the receptacle provided. When she stood up she attached the fresh pad from her bag. She saw that the water and urine in the bowl was crimson with her blood. She put her hand on the flush button, then noticed in front of her eyes the warning not to flush the toilet while the train was standing still.” [Munro 2005, p. 51–52] – «Вона взяла свій нессер та поспішила до дамської кімнати. Щомісячна кровотеча була тяжким випробуванням її життя. Це навіть іноді заважало писати важливих тригодинні іспити, бо не можна залишити приміщення та йти по своїх справах. Почервоніла, відчуюча сильний спазм, трохи запаморочення та нездужання, вона опустила на унітаз, вийняла змочену прокладку, обернула її туалетним папером і поклала у відповідний смітник. Коли вона підвелася, вона прикріпила свіжу прокладку, яку дістала з нессера. Вона побачила, що вода та сеча в чаші малиново кольору від її крові. Вона поклала руку на кнопку змиву, а потім помітила перед очима попередження не змивати унітаз, поки поїзд стоїть на місці».

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ ЖІНОЧОГО ПИСЬМА В НОВЕЛАХ

Е. МАНРО

3.1 Засоби художньої виразності

Перше, що привертає увагу у стилі Е. Манро – це стиль оповіді. Не можна сказати, що новели Манро рясніють досить великою кількістю метафор або яскравих епітетів. Навпаки, оповідь часто здається надмірно простою, а іноді навіть створюється враження, що автор розповідає історію наче «на ходу», що знаходить негайне відображення у синтаксичній побудові наративу. У зв'язку із цим, можна говорити про ряд синтаксичних особливостей, які формують у більшій мірі її авторський стиль викладу.

Прийнято вважати, що жінки є надто емоційними, як у житті, так і у літературі. Жіноча манера письма яскравий тому приклад. Жіноча література сповнена художніми засобами, які здатні передавати ті чи інші переживання, внутрішній стан героїні або персонажа, його думки.

Також для жінок-авторок характерним є використання великої кількості порівнянь, метафор, іронії, гіперболи та багатьох інших інструментів художньої виразності.

Метафора:

“*watery sunlight*” [Munro 2005, p.18] – «водянисте сонячне проміння»

“*making a silly gargoylelike face*” [Munro 2005, p.18] – «зробивши безглузде горгульне обличчя»

“*...she had a murderous needle somewhere in her lungs...*” [Munro 2005, p. 40] – «...у неї десь у легенях була вбивча голка...»

“*dry golden days of fall*” [Munro 2005, p. 40] – «сухі золоті дні осені»

“*bright golden-brown hair*” [Munro 2005, p. 47] – «яскраво золотисто-

каштанове волосся»

“warm hazel eyes” [Munro 2005, p.132] – «теплі, горіхові очі»

“bearded priests in gold vestments” [Munro 2005, p. 198] – «бородаті священики в золотому одязі»

Гіпербола:

“She feels as if a sack of cement has been poured into her and quickly hardened.” [Munro 2005, p. 117] – «Вона відчуває, ніби в неї залили мішок цементу, який швидко застиг».

“I’ll die,” said Robin, on an evening years ago. I’ll die if they don’t have that dress ready.” [Munro 2005, p.184] – «Я помру», – сказала Робін якось ввечері. «Я помру, якщо це плаття у них не буде готове». – приклад жіночої драматичності.

Порівняння:

“...a puddle like a lake” [Munro 2005, p.9] – «...калюжа наче озеро»

“provocative as a kitten” [Munro 2005, p.12] – «зухвалий, як кошеня»

“...this laughter running all through her like a playful stream.” [Munro 2005, p.18] – «...цей сміх пробігав по ній – наче грайливий потік»

“she was quick as a bird” [Munro 2005, p.19] – «вона була швидкою, як птах»

“Nevertheless, Sylvia saw it as a bright blossom, its petals spreading inside her with tumultuous heat, like a menopausal flash.” [Munro 2005, p.19] – «Тим не менше, Сільвія розглядала це як яскраве цвітіння, його пелюстки розтікалися всередині неї бурхливим теплом, немов спалах менопаузи». – приклад досить фемінного порівняння.

“He thought families were like a poison in your blood.” [Munro 2005, p.26-27] – «Він вважав, що сім'ї - це як отрута у вашій крові». – використане порівняння, яскравий приклад типових жіночих думок стосовно чоловіків.

“...they would sing all the way home like crazy hillbillies.” [Munro 2005, p. 30] – «...вони співали б всю дорогу додому, як божевільні

горці».

“Her tongue moved like a wad of wool.” [Munro 2005, p.33] – «Її язик рухався, наче шматок вовни».

“...a hotel, which looks as a pub” [Munro 2005, p.43] – «...готель, наче паб»

“...a modern school or hospital – ...as a shed” [Munro 2005, p.44] – «...сучасна школа чи госпіталь – ...як сарай»

“...bending over me like a stork.” [Munro 2005, p.94] – «...нахиляючись наді мною, як лелека».

Ще одне, що притаманне жінкам та жіночим творам, це декількаразове повторення думок, їх нескінченний потік, що нав’язливо звучить у них у голові, пригадування почутих чи прочитаних фраз із життєвих моментів, можливі озвучення їх роздумів у монологіях:

“She set herself to thinking about Toronto, the first steps ahead. The taxi, the house she had never seen, the strange bed she would sleep in alone. Looking in the phone book tomorrow for the addresses of riding stables, then getting to wherever they were, asking for a job.” [Munro 2005, p. 31] – «Вона налаштувалась на роздуми про Торонто, перші кроки вперед. Таксі, будинок, якого вона ніколи не бачила, дивне ліжко, в якому вона буде спати одна. Завтра шукати у телефонній книзі адреси верхових стайнь, потім добиратися туди, де вони були, просити роботу». – яскравий приклад нескінченного потоку жіночих думок, що йдуть одна за одною у голові героїні.

“She would be lost. What would be the point of getting into a taxi and giving the new address, of getting up in the morning and brushing her teeth and going into the world? Why should she get a job, put food in her mouth, be carried by public transportation from place to place?” [Munro 2005, p. 31-32] – «Вона б загубилася. Який сенс сідати у таксі і давати водію нову адресу, вставати вранці, чистити зуби і кудись йти? Навіщо влаштовуватися на роботу, класти їжу до рота, їздити на громадському транспорті з місця на місце?»

“I often think of you

I often think of you.” [Munro 2005, p.44]

«Я часто думаю про вас

Я часто думаю про вас».

“*Maybe phone him? And say what?*” [Munro 2005, p.44] – «Можливо зателефонувати йому? І що сказати?» – приклад озвучування своїх думок уголос, через риторичні запитання.

“*Odd choices were simply easier for men, most of whom would find women glad to marry them. Not so the other way around.*” [Munro 2005, p. 45] – «Дивний вибір був просто простішим для чоловіків, більшість з яких знайшли б жінок, які раді вийти заміж за них. Але не навпаки». – жіночі роздуми стосовно чоловічого буття.

Переживання глибоких почуттів всередині себе, демонстративний показ своїх емоцій, істерик та страждань є характерними проявами жіночої слабкості:

“*She didn't do anything to avoid Sylvia's look. She drew her lips tight over her teeth and shut her eyes and rocked back and forth as if in a soundless howl, and then, shockingly, she did howl. She howled and wept and gulped for air and tears ran down her cheeks and snot out of her nostrils and she began to look around wildly for something to wipe with. Sylvia ran and got handfuls of Kleenex.*”

[Munro 2005, p. 22] – «Вона нічого не робила, щоб уникнути погляду Сільвії. Вона стиснула губи над зубами, заплющила очі й гойдалася туди-сюди, ніби в беззвучному витті, а потім, шокуюче вила. Вона вила, плакала, ковтала повітря, і сльози стікали по її щоках і соплях з ніздрів, вона почала дико роздивлятися навколо, у пошуках чогось, чим можна витертися. Сільвія побігла і взяла жмені Kleenex».

“*Some of them cried about their marks, but that was often tactical, a brief unconvincing bit of whimpering. The more infrequent, real waterworks would turn out to have something to do with a love affair, or their parents, or a pregnancy.*”

[Munro 2005, p. 22] – «Деякі з них плакали через свої оцінки, але частіше а все, це був тактичний хід, коротке непереконаливе скигління. Більш рідкісні,

справжні проливні сльози виявляться як-небудь пов'язаними із любовними стосунками, батьками чи вагітністю». – демонстрація надмірної плаксивості жінок, іноді несправжньої та показової.

“Then something happened that was as sudden and unbidden as her tears. Her mouth began to twitch. Unholy laughter was rising.” [Munro 2005, p. 57] – «Потім сталося щось таке несподіване і заборонене, як її сльози. Її рот почав смикатися. Піднімався нечестивий сміх». – намагання героїні приховати свої емоції.

“He was not surprised that she should object, make a fuss, even weep (though a woman like Christa would never have done that), but that she should really be damaged, that she should consider herself bereft of all that had sustained her – and for something that had happened twelve years ago – this he could not understand.” [Munro 2005, p. 111] – «Він не був здивований, що вона могла зчинити протест, підняти галас, навіть заплакати (хоча така жінка, як Кріста, ніколи б цього не зробила), але чому це її так зруйнувало, що вона вважати себе позбавленою всього, що її підтримувало – через таку дрібницю, що сталася дванадцять років тому – цього він не міг зрозуміти». – так один з героїв оповідання “Silence” описував сприймання та емоційність жіночої натури.

“So this is grief. She feels as if a sack of cement has been poured into her and quickly hardened. She can barely move. Getting onto the bus, getting off the bus, walking half a block to her building (why is she living here?), is like climbing a cliff. And now she must hide this from Penelope.” [Munro 2005, p. 117] – «Ось що таке скорбота. Вона відчуває, ніби в неї залили мішок цементу, який швидко застиг. Вона ледве рухається. Сісти в автобус, вийти з автобуса, пройти півкварталу до своєї будівлі (чому вона тут живе?) – все одно, що піднятися на скелю. І тепер вона повинна приховати це від Пенелопи». – гіперболізований опис почуттів, які відчуває жінка всередині.

“And here she was, weeping. She had managed to hold it back along the street, but on the path by the river, she was weeping.” [Munro 2005, p. 202] – «І ось вона тут заплакала. Їй вдалося стримати сльози, доки вона йшла вздовж вулиці,

але на стежці біля річки вона розплакалася».

“Shame, terrible shame, was what she felt. A more confident, a more experienced, woman would have felt anger and walked away in a fine fury. Piss on him. Robin had heard a woman at work talk about a man who had abandoned her. You can’t trust anything in trousers. That woman had acted as if she was not surprised. And deep down, Robin now was not surprised, either, but the blame was for herself.” [Munro 2005, p. 202] – «Сором, страшний сором – це те, що вона відчувала. Більш впевнена у собі та досвідченіша жінка відчула б гнів і відійшла б у прекрасній люті. Плювати на нього. Робін чула, як одна знайома жінка на роботі говорила про чоловіка, який кинув її. Чоловікам не можна довіряти. Ця жінка поводитись так, ніби не дивувалася. І в глибині душі Робін тепер теж не була здивована, але винна у цьому була сама».

3.2 Особливості організації оповіді в новелах збірки «Утікачка»

Критик американської газети “The Boston Globe” зазначав: «Кожне оповідання у збірці «Утікачка» має такий насичений сюжет, що його вистачило б на цілий роман. Її жінки – справжні героїні... Вони надовго залишаються у пам’яті читачів» [Манро 2017, с. 6].

У “New York Times” писали: «Ніхто з нині живих авторів не вміє так переконливо писати про розвиток кохання, як Еліс Манро. Вона, без сумніву, один із стовпів сучасного короткого оповідання, а її чехівський реалізм, глибоке розуміння психології та вміння відчувати емоційну сторону домашнього побуту залишили незгладимий слід у сучасній літературі» [Манро 2017, с. 6].

«Утікачка» (“Runaway”) – одна з останніх збірок Е. Манро. У ній вона послуговується раніше широко апробованими принципами своєї творчості: «регіональною ідентичністю», тобто вірність проблемам та життєвим колізіям

канадської провінції, повернення у «законсервоване» минуле, увага до внутрішнього життя героїнь, які переживають душевну драму, психологічні функції пейзажу та ін.

Еліс Манро – аторка коротких оповідань, на два-три десятки сторінок. Вона ніколи не працювала з великою формою, тільки з новелою. Манро-оповідачка йде герою назустріч, бачить і знає, що його очікує в пункті призначення, але туди, звідки герой прийшов, потрапить лише наприкінці. Майже усі її тексти написані з перспективи «все вже сталось», але в момент, коли подія досі триває [Улюра 2020, с. 331].

На початку розповіді «Утікачка», наприклад, перше речення “*Carla heard the car coming before it topped the little rise in the road...*” [Munro 2005, p. 8] – «Карла почула, як машина під’їжджала до того, як вона перевищила невеликий підйом дороги...» [Манро 2017, с. 11] – якраз вказує на таку перспективу. Тому фінальна фраза цієї новели «Не піддаватися спокусі» [Манро 2017, с. 54] – “*held out against the temptation*” [Munro 2005, p. 41] – звучить, як добра порада утриматися від передбачень, поки не побачиш самої події і всіх її наслідків, або вирішиш їх взагалі не бачити.

Манро завжди описує шалені драми так, наче складає список покупок у супермаркет. Емоційна скупість її прози вже увійшла в легенди. Найулюбленіше її слово – «холодний». Вона може вживати його по п’ять разів на сторінку у будь-кому оповіданні, хоча прикметники вона не любить у принципі («холодний чай», «холодна вечеря», «прохолодна погода», «холодний вітер», «холодний тамбур», «холодні долоні», «холодні води»). І це не тільки через те, що клімат в Онтаріо не такий аж м’який, а в лінолеуму не аж така добра теплопровідність [Улюра 2020, с. 332].

Назва збірки і розповідь, що її відкриває, має символічний сенс, який демонструє настільки характерний для Манро рух у межах звуженого простору і спробу вирватися за його межі. У сімейному житті Карли і Кларка не все гаразд, що опосередковано підтверджує зникнення («втеча») кізоньки Флори, яка «зрадила» неврівноваженому, скандальному Кларку і «стала якось

більше тягнутися до Карли, і від цієї нової прихильності раптом стала набагато розумнішою...» [Манро 2017, с. 17]: *“At first she had been Clark’s pet entirely, following him everywhere, dancing for his attention. She was quick and graceful and provocative as a kitten, and her resemblance to a guileless girl in love had made them both laugh. But as she grew older she seemed to attach herself to Carla, and in this attachment she was suddenly much wiser, less skittish – she seemed capable, instead, of a subdued and ironic sort of humor.”* [Munro 2005, p. 12] – «Спочатку вона цілком була улюбленцем Кларка, усюди йшла за ним, танцюючи для його уваги. Вона була швидкою, граціозною та зухвалою, як кошеня, і її схожість із безглуздою закоханою дівчиною розсмішила обох. Але, дорослішаючи, вона, здавалося, прив'язувалась до Карли, і в цій прихильності вона раптом стала набагато мудрішою, менш хитрою – натомість придбала щось накинталт пом'якшеного та іронічного гумору». *“Still no sign of Flora? she said, as she pulled off her barn boots. Clark had posted a Lost Goat notice on the Web.”* [Munro 2005, p. 12] – «Все ще немає жодних звісток від Флори? – сказала вона, зтягуюючи чоботи. Кларк опублікував повідомлення про «Загублену козу» у Мережі».

Сама Карла – двічі «утікачка»: перша втечу вона зробила з рідної домівки, закохавшись у Карла, який бачився їй «архітектором їх нового майбутнього»: *“She saw him as the architect of the life ahead of them, herself as captive, her submission both proper and exquisite.”* [Munro 2005, p. 30] – «Вона бачила його архітектором життя, яке на них чекало, де їй відводилася справедлива та вишукана роль полонянки». На «архітектора» у Карла не вистачило сил і терпіння: він – генератор «безглузвих ідей», але швидко втрачає інтерес до розпочатої справи, дратується через невдачі, замість спілкування з дружиною воліє розмовляти з комп'ютером, у той час, як Карла тягнеться до всього живого, і улюбленим місцем для неї стає стайня, де вона розмовляє з кіньми, і вони, на відміну від чоловіка, слухають і розуміють її. *“She did this when it was raining outside and Clark’s mood weighted down all their inside space, and he did not want to pay attention to anything but the computer*

screen. But the best thing to do then was to invent or remember some job to do in the barn. The horses would not look at her when she was unhappy, but Flora, who was never tied up, would come and rub against her, and look up with an expression that was not quite sympathy – it was more like comradely mockery – in her shimmering yellow-green eyes.” [Munro 2005, p. 12] – «Вона робила це, коли надворі йшов дощ, і настрої Кларка обтяжував увесь їхній внутрішній простір, і він не хотів звертати уваги ні на що, окрім екрану комп'ютера. Але найкраще, що тоді потрібно було зробити, це вигадати чи згадати про якусь роботу, яку потрібно зробити у стайні. Коні не будуть дивитись на неї, коли вона буде нещасною, але Флора, яка ніколи не була прив'язана, підійде і потереться об неї, і підніме погляд із виразом, який був не зовсім співчутливим – це було більше схоже на товариську насмішку – у мерехтінні її жовто-зелених очей».

Друга втеча Карли – це її спроба піти від чоловіка. Останньою краплею в їхніх стосунках стала нав'язлива ідея чоловіка зірвати грошовий куш з Сільвії Джеймісон, вдови поета Джеймісон, який у минулому, нібито примушував Карлу до інтимних стосунків. Але необхідність після стількох років подружнього життя «навчитися жити серед орди чужинців» лякає Карлу, і вона повертається до Кларка, якого «протверезіла» можливість втратити дружину. «Якби ти пішла, в мені б нічого не залишилося» – зізнається Кларк. “*Come here, he said. When I read your note, it was just like I went hollow inside. It's true. If you ever went away, I'd feel like I didn't have anything left in me.*” [Munro 2005, p. 38] – «Іди сюди, – сказав він. Коли я прочитав твою записку, це було так само, ніби всередині все обірвалося. Правда. Якщо ти колись підеш, я відчую, що в мені нічого не залишилось». Спогади про минуле: про початок їх з Кларком любові, коли все було наповнене світлом і щастям – і церква, у якій вони зустрілися, і холод осіннього ранку, і пісенька, яку вона муркотала собі під ніс, і руки Кларка на кермі «колимаги», забирала їх в нове життя, перетворюють навколишній світ: “*Birds were everywhere. Red-winged blackbirds, robins, a pair of doves that sang at daybreak. Lots of crows, and gulls*

on reconnoitering missions from the lake, and big turkey vultures that sat in the branches of a dead oak about half a mile away, at the edge of the woods.” [Munro 2005, p. 38] – «Птахи були скрізь. Червонокрилі дрозди, малинівки, пара горлиць, які співали на світанку. З озера на розвідку прилітало багато гав та чайок, та великі грифи індичиок, які сиділи у гілках мертвого дуба, приблизно за півмилі від цього, на узліссі». Ще одним підтвердженням новознайдені гармонії стає народжене у тумані марення: “...an unearthly sort of animal, pure white, hell-bent, something like a giant unicorn...” [Munro 2005, p. 35] – «...міфічна тварина, чисто-біле, диявольське, схоже на переростка-єдинорога...» – марево кізоньки Флори, її «повернення».

Назви інших оповідань збірки підтверджують зосередженість Манро на багатому і суперечливому внутрішньому житті її героїнь: «Пристрасть» (“*Passion*”), «Гріхи» (“*Trespases*”), «Уловки» (“*Tricks*”), «Здібності» (“*Powers*”). Героїням Манро не властива статичність, вони завжди знаходяться у постійному пошуку, у русі. Грейс, героїня оповідання «Пристрасть», біжить від запрограмованого «щастя» з майбутнім чоловіком Морі. “*But that wasn’t what had been meant for them at all. That was child’s play, compared to how she knew him, how far she’d seen into him, now.*” [Munro 2005, p. 151] – «Але для них двох зовсім не це було визначено долею. Це була дитяча гра, у порівнянні із тим, як вона його знала, та якглибоко вона бачила його зараз». «Спалах», «спристрасть» до вільного від умовностей Нілу допомагає Грейс повернутися до самої себе. “*What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was.*” [Munro 2005, p. 151] – «Те, що вона побачила, було остаточним. Неначе вона опинилася на краю рівної темної водойми, яка линула у нескінченність. Холодна, рівна вода. Дивлячись на таку темну, холодну рівну воду, вона розуміла, що далі нічого немає».

Прагнення будь-якою ціною вирватися з буднів, прорватися у «чужий світ» дає надію на щастя, але може обернутися і трагічним фіналом. Героїні оповідання «Уловки» Робін «чужий світ» відкриває серб Деніел. Робін

знаходить у ньому споріднену душу: та ж любов до книг, до музики, до театру. Деніел призначає Робін зустріч через рік – «якщо збережуться почуття». Час та простір не заважали Робін повністю віддаватися своїй любові: “*She had something now to carry around with her all the time. She was aware of a shine on herself, on her body, on her voice and all her doings. It made her walk differently and smile for no reason and treat the patients with uncommon tenderness.*” [Munro 2005, p. 198] – «Тепер їй було що носити з собою весь час. З нею завжди було особливе сяяння, на її тілі, у її голосі та у всіх її вчинках. Це змусило її ходити по-іншому і без будь-якої причини посміхатися, а до пацієнтів ставитися з незвичною ніжністю». Обіцяна через рік зустріч не відбулася: з дому вийшов Деніел та зачинив перед Робін двері. Тільки через багато років вона дізналася, як жорстоко посміялася над нею доля: чоловіком, який перед нею зачинив двері, виявився глухонімий брат-близнюк Деніела:

“Outrageous.

Brothers.

Twins.

Robin wants to set this piece of paper in front of someone, some authority.

This is ridiculous. This I do not accept.

Nevertheless.

Shakespeare should have prepared her. Twins are often the reason for mix-ups and disasters in Shakespeare. A means to an end, those tricks are supposed to be.”

[Munro 2005, p. 207–208]

«Неймовірно.

Брати.

Близнюки.

Робін хоче показати цей папірець ще комусь, комусь, хто є авторитетом.

Це смішно. Це я не приймаю.

Тим не менше.

Шекспір повинен був її підготувати. Близнюки часто є причиною непорозумінь та катастроф у Шекспірі. Засіб для досягнення цілі, ось що таке ці уловки».

Таким чином, одна з найбільш затребуваних у Манро сюжетних ліній – пробудження до нового життя через любов – «проходження через пекло» – символічна смерть – воскресіння – знаходить своє втілення як в цьому, так і в інших оповіданнях збірки «Утікачка».

Психологічному переходу героїнь збірки «Утікачка» з минулого у сьогодення, розширення просторових та часових меж допомагає хронотоп дороги, представлений у різних варіантах: у всіх оповіданнях – це автомобіль, в основному «старенька колимага», на якій їздять мешканці канадської провінції; автобус, паром, потяг – західного зразка, з «панорамними вагонами», з яких зручно оглядати околиці:

*“The wraparound view from **the observation car**, at the back of the train, seemed less satisfying to her than the view from the sleeping-car window.”* [Munro 2005, p. 48] – «Вид із **панорамного вагону**, що знаходився у задній частині поїзда, здавався їй менш приємним, ніж вид із вікна спального вагона».

*“There were only two other people sitting in **the observation car**.”* [Munro 2005, p. 49] – «У **вагоні з панорамним видом** сиділи лише двоє інших людей».

Спроба зв'язати людський час зі всесвітом вводить в ранг «закону вічності» такі поняття, як зустріч, розлука, любов, доля, смерть.

Іноді особливості стилю авторки неможливо передати через не зовсім вдалий переклад. У перекладі О. Петрової (збірки «Утікачка»), на жаль, часто зустрічаються кальковані з англійської мови слова і словосполучення, наприклад:

- «на озерному вітрі» – “*a wind along the shore*” [Munro 2005, p. 127] («вітер вздовж берега»);
- «сильний долинний акцент» – “*strong Ottawa Valley accent*” [Munro 2005, p. 130] («акцент типовий для долини Оттави»);
- «півтораповерховий будинок» – “*one-and-a-half-story house*” [Munro 2005, p. 222] («півтора будинка»).

Занадто канцелярськими здаються такі фрази, як:

- «вони становили ландшафт» – “*these things, constantly rearranged, made up the scene...*” [Munro 2005, p. 44] (про скелі, дерева, води);
- «її зустрічала вакханалія підкреслень» – “*she seemed to have had an orgy of underlining*” Munro 2005, [p. 55];
- «ця ознака подовження днів» – “*this sign of the lengthening days*” [Munro 2005, p. 116];
- «зміна в ставленні до місця» – “*some shift concerning where home was*” [Munro 2005, p. 99].

О. Петрову іноді підводить почуття міри у перекладі ідіом та фразеологічних зворотів, що призводить до втрати стилю самої письменниці – в оповіданні фраза «дірка в голові» – “*I had a hole in my head*” [Munro 2005, p. 239], у перекладі – «але він трохи з'їхав з катушок» – “*but he's gone a bit round the bend*” [Munro 2005, p. 238] явно дисонує з лексикою усієї розповіді.

Однією із найбільш помітних особливостей стилю викладу Е. Манро є розрив синтаксичних конструкцій, які вона постійно підкріплює вставленими пояснювальними елементами, аби читач, який тут скоріше схожий на слухача, не втратив лінії того, що викладолся, і «одночасно» формував своє враження про персонажа або подію, що описується. Найчастіше використання великої кількості таких вставок пов'язана із тим, що автор вводить нового персонажа, або для того, щоб у ситуації із декількома діючими персонажами, читач легко міг переносити свою увагу з одного діючого героя на іншого, за допомогою таких «нагадувань» автора. Ці пояснюючі елементи, можуть носити як номінативний характер, дублюючи підмет, так і можуть бути повноцінною предикативною конструкцією:

“*Clark had tried – **for him** – to be placating.*” [Munro 2005, p. 10] – «Кларк намагався – **як міг** – примиритися».

“*In the first dream Flora had walked right up to the bed with a red apple in her mouth, but in the second dream – **last night** – she had run away when she saw*

Carla coming.” [Munro 2005, p. 11] – «У першому сні Флора підійшла до ліжка з червоним яблуком у роті, але у другому сні – **вчора ввечері** – вона втекла, побачивши, як приходить Карла».

“*She led Carla to a barbed-wire barricade of the kind that might belong on some battlefield, and then she – **Flora** – slipped through it, hurt leg and all, just slithered through like a white eel and disappeared.*” [Munro 2005, p. 11] – «Вона провела Карлу до колючого дроту, який міг би лежати на якомусь полі бою, а потім вона – **Флора** – проскочила крізь нього, поранила ногу і все, просто прослизнула, як білий вугор, і зникла».

“*He talked about them with growing excitement and then – **she wasn't sure why** – he dropped them.*” [Munro 2005, p. 15] – «Він говорив про них із зростаючим хвилюванням, а потім – **вона не була впевнена чому** – припинив».

“*She lifted her head and managed the long-drawn-out, vibrating whistle that was her signal – **Clark's too** – for Flora.*” [Munro 2005, p. 17] – «Вона підняла голову і змогла впоратися із затяжним вібруючим свистом, який був її сигналом – **як і Кларка також** - для Флори».

“*At least Flora's leaving was not on account of anything that she – **Carla** – had done wrong.*” [Munro 2005, p. 17] – «Принаймні, відхід Флори відбувся не через те, що вона – **Карла** – зробила неправильно».

„*She decided that all of these kind words – **genuine or perfunctory, the tributes and regrets** – could go the way of the sheepskins and the crackers.*” [Munro 2005, p. 18] – «Вона вирішила, що всі ці добрі слова – **справжні чи корисні, всі визнання та почуття жалю** – можна відправити шляхом до овчини та сухарів».

“*The next thing she knew she was on a bus somewhere – **in Greece?** – with a lot of people she did not know, and the engine of the bus was making an alarming knocking sound.*” [Munro 2005, p. 28] – «Наступне, що вона знала, що була в автобусі десь – **у Греції?** – багатьох людей вона не знала, і двигун автобуса видавав тривожний стукіт».

“*While she was running away from him – **now** – Clark still kept his place in*

*her life. But when she was finished running away, when she just went on, what would she put in his place? What else – **who else** – could ever be so vivid a challenge?”* [Munro 2005, p. 31] – «Поки вона втікала від нього – **зараз** – Кларк все ще зберігав своє місце в її житті. Але коли вона закінчила тікати, коли вона просто пішла далі, що б вона поставила на його місце? Що ще – **хто ще** – може стати таким яскравим викликом?»

*“Older men – **in real life** – seemed to her to be slightly unsavory.”* [Munro 2005, p. 59] – «Старші чоловіки – **у реальному житті** – здавалися їй трохи відштовхуючими».

*“They ate dinner together – **each drinking a glass of wine** – and then went up to the observation car, where they sat in the dark, all by themselves.”* [Munro 2005, p. 59] – «Вони вечеряли разом – **кожен випив склянку вина** – а потім піднялися у панорамний вагон, де сиділи у темряві, самі по собі».

У деяких випадках цей пояснювальний елемент може бути навантажений і функцією повторення:

*“No, thinking it the afternoon when their **scheme** – **his scheme** – was put in motion, eager to know how far she had got with it.”* [Munro 2005, p. 29] – «Hi, думаючи, що це вдень, коли їхня **схема** – **його схема** – була запущена, прагнучи дізнатися, як гарно вона спрацює».

*“Summer **clouds**, not rain **clouds**, were scudding across the sky.”* [Munro 2005, p. 29] – «Літні **хмари**, а не дощові **хмари**, мчали по небу».

*“It was while she was still seeing Christa’s brother **Gary** – his name was **Gary Lamb** – that she ran into Heather, on a downtown street in Vancouver.”* [Munro 2005, p. 121] – «Саме тоді, коли вона все ще бачилася з братом Крісти **Гері** – його звали **Гері** Лемб – вона зіткнулася з Хізер на вулиці в центрі Ванкувера».

*“His name was **Daniel**. Danilo. But **Daniel** here.”* [Munro 2005, p. 194] – «Його звали **Деніел**. Данило. Але тут – **Деніел**».

Наведені нижче приклади використання коротких наративів, задля детальнішого пояснення читачеві ходу подій, короткої передісторії чи власної

думки оповідача являють собою лише незначну частину великої кількості подібних явищ, які можна неодноразово зустріти у кожній новелі Е. Манро:

“From the barn door – but far enough inside that she could not readily be seen – she watched the road Mrs. Jamieson would have to drive by on, her place being half a mile farther along the road than Clark and Carla’s.” [Munro 2005, p. 8] – «З дверей сараю, – але всередині досить далеко, щоб її не легко було помітити – вона спостерігала за дорогою, якою їхала б місіс Джеймісон, її місце було на півмилі далі вздовж дороги, ніж у Кларка та Карли».

“Mrs. Jamieson turned her head once, quickly – she had all she could do maneuvering her car through the ruts and puddles the rain had made in the gravel – but she didn’t lift a hand off the wheel to wave, she didn’t spot Carla.” [Munro 2005, p. 8] – «Місіс Джеймісон одного разу швидко повернула голову – вона мала все, що магла, маневруючи своєю машиною через колії та калюжі, які дощ зробив у ґравії – але вона не підняла руки з колеса, щоб помахати, пляма Карла».

“(Her refusal a necessity, but also perhaps strangely, slightly disappointing, to Clark.)” [Munro 2005, p.17] – «(Її відмови рахувалися як «самі собою», але, як не дивно, злегка розчаровували Кларка)».

“(There was no accumulation of papers and notebooks to be attended to, as you might have expected with a writer, no unfinished work or scribbled drafts. He had told her, months before, that he had pitched everything. And no regrets.)” [Munro 2005, p.18] – «(Не було накопичення паперів та зошитів, які б їй довелося розбирати, як ви могли б очікувати від письменника, жодної незавершеної роботи чи окреслених чернеток. За декілька місяців до того, він сказав їй, що все зіпсував. І ні про що не шкодує)».

“Last spring she went out once and picked him a small bunch of dog’s-tooth violets, but he looked at them – as he sometimes looked at her – with mere exhaustion, disavowal.” [Munro 2005, p. 28] – «Минулої весни вона одного разу вийшла і збрала йому невеликий пучок собачих фіалок, але він подивився на

них – як він іноді дивився на неї – з простим виснаженням і зневагою».

Then the vision exploded. Out of the fog, and out of the magnifying light (now seen to be that of a car travelling along this back road, probably in search of a place to park) out of this appeared a white goat.” [Munro 2005, p.35] – «Потім примара вибухнула. Із туману, зі світла, що діяло як збільшувальне скло (тепер зрозуміло, що цей автомобіль, який їде по пүтивній дорозі, мабуть, у пошуках місця для паркування) звідти з’явилася біла кізочка».

“Juanita has a cabin in the woods, she is a fearless outdoor sort of woman (quite different from the real Juanita, who is seldom out of high heels).” [Munro 2005, p.44] – «У Хуаніти є каюта в лісі, вона безстрашна невтомна туристка (на відміну від справжньої Хуаніти, яка завжди ходить на підборах)».

“(This ignored the fact that he, and particularly Juliet’s mother, did not fit in so very well themselves, and were not miserable. Perhaps he doubted Juliet could be so lucky.)” [Munro 2005, p.46] – «(Це суперечить тому факту, що він, і особливо мати Джульєтти, були не зовсім такими, як усі, і не були жалюгідними. Можливо, він сумнівався, що Джульєтті може так пощастити.)».

“(Actually she did tell it, a few years later, to a woman named Christa, a woman whose name she did not yet know.)” [Munro 2005, p.54] – «(Насправді, декілька років потому, вона дійсно розповіла це одній жінці на ім’я Христина, яку ще не знала)».

“(Such women never want your help. They can tell what you’re like.)” [Munro 2005, p.63] – «(Такі жінки ніколи не хочуть вашої допомоги. Вони тебе бачать наскрізь)».

“She wants to hide somewhere (she says later, “I could have crawled under the table”, but of course she does not think of doing anything so ridiculous).” [Munro 2005, p. 69] – «Вона хоче десь сховатися (пізніше вона буде розказувати, «я готова була залізти під стіл», але, звичайно, вона не думала робити щось накигалт такого)». – уточнення подій, які відбулися

пізніше.

“He had thought it somehow right to take the chance that she would do so – to test fate, maybe – but when Ailo phoned to say that the girl had not gone he was startled by the joy he felt.” [Munro 2005, p. 70] – «Він вважав якимось правильним ризикнути, що вона зробить це – **можливо, щоб перевірити долю** – але коли Айло зателефонувала, щоб сказати, що дівчина не поїхала, він був здивований радістю, яку відчував».

*“Within this curve a small man (**drawn to a larger scale, however, than the buildings**) walks along purposefully with a scythe on his shoulder, and a woman, drawn to the same scale, seems to wait for him.”* [Munro 2005, p.71] – «У межах цієї кривої маленький чоловік (**проте намальовано у більшому масштабі, ніж будівлі**) цілеспрямовано йде з косою на плечі, і жінка, намальована у такому ж масштабі, здається, чекає на нього». – детальне уточнення авторки.

*“Juliet had an idea that people might always have looked her mother’s way when she laughed or talked, but in the old days it would have been a spurt of merriment they noticed, something girlish and attractive (**though not everybody would have liked that either, they would have said she was always trying to get attention**).”* [Munro 2005, p.73] – «Джульєтта не уявляла, чому люди завжди дивилися на її матір, коли вона сміялася чи розмовляла, але, за старих часів, це було б сплеском веселощів, яке вони помічали, чимось дівочим і привабливим (**котрі не всім би теж сподобались би, вони сказали б, що вона завжди намагалася привернути увагу**)».

*“The real audience consisted of broken or simply banished furniture, old trunks, an immensely heavy buffalo coat, the purple martin house (**a present from long-ago students of Sam’s, which had failed to attract any purple martins**), the German helmet supposed to have been brought home by Sam’s father from the First World War, and an unintentionally comic amateur painting of the Empress of Ireland sinking in the Gulf of St. Lawrence, with matchstick figures flying off in all directions.”* [Munro 2005, p. 78] – «Справжня аудиторія складалася зі зламаних

або просто непотрібних меблів, старих кофр, надзвичайно важкого буйволиного пальто, фіолетового будинку для шпаків (**подарунок давніх студентів Сема, котрим не зумів заволодіти жоден шпак**) німецького шолома, який був привезений додому батьком Сема з Першої світової війни та ненавмисно комічною аматорською картиною *Емпресс оф Айрленд*, яка тоне в затоці Святого Лаврентія, з фігурками сірників, що розлітаються на всі боки». – уточнення важливих для розуміння контексту деталей.

“(Had he always said upstreet? Sara and Juliet said uptown.)” [Munro 2005, p.82] – «(Він і раніше завжди говорив «по вулиці»? Сара та Джульєтта говорили «по місту»)». – передача власних сумніви авторки.

“(Old friends, at that stage in life, meaning somebody you had not seen for half a year.)” [Munro 2005, p. 108] – «(Старі друзі, на тому етапі життя, тобто хтось, кого ви не бачили півроку)». – уточнення, що саме малося на увазі.

“(But still a long time ago, said Eric.)” [Munro 2005, p.110] – «(Але ще дуже давно, сказав Ерік)». – показ різного сприйняття між чоловіком та жінкою.

“(Eric’s disastrous description, his ill-judged attempt to minimize things)” [Munro 2005, p.110] – «(Катастрофічний опис Еріка, його непродумана спроба мінімізувати речі)». – уточнення авторки, щодо чоловічого пом’якшеного відношення до зради.

“(Since more or less giving up on her classical studies, she was reading widely, and nowadays everything she read seemed to have to do with adultery.)” [Munro 2005, p.111] – «(Оскільки більш-менш відмовившись від класичного навчання, вона читала все підряд, і зараз все, що вона читала, здавалося, пов’язане з подружньою зрадою)». – уточнення, щодо її світосприйняття.

“(Maury did think this, and was stricken with respect for her, almost with reverence.)” [Munro 2005, p.129] – «(Морі справді думала про це і була вражена повагою до неї, майже з пошаною)». – опис думок, що відбувалися у голові Морі.

“(He would have known she was poor not just because of the job she was working at but because of her strong Ottawa Valley accent, of which she was as yet unaware.)” [Munro 2005, p.130] – «(Про її бідність він судив не тільки по професії, але й через сильний акцент, що притаманний долині Оттави, про який вона ще не знала)». – роздуми героя, які він не озвучував.

“(There was no fuss about doing the dishes and cleaning up the kitchen – a woman Mrs. Travers called “my friend the able Mrs. Abel” would come in the morning.)” [Munro 2005, p.132] – «(Не було суєти з приводу миття посуду та прибирання кухні – жінка, яку місис Треверс називала «моя подруга, здатна місис Абель», приходила вранці)». – деталі опису життєвої ситуації.

“(Grace has been an engaging talker for so long now that she sometimes gets sick of herself, and it’s hard for her to remember how novel these dinner conversations once seemed to her. Where she came from, most of the lively conversation took the form of dirty jokes, which of course her aunt and uncle did not go in for. On the rare occasions when they had company, there was praise of and apology for the food, discussion of the weather, and a fervent wish for the meal to be finished as soon as possible.)” [Munro 2005, p.133] – «(Грейс вже так довго стала цікавою співрозмовницею, що вже іноді сама собі набридає, і тепер їй важко згадати, що ж такого примітного було у тих застільних бесідах. У тому оточенні, у якому вона виросла, більша частина жвавої розмови мала форму брудних жартів, до яких, звичайно, не опускалися її тітка та дядько. У рідкісних випадках, коли вони мали компанію, лунали похвали та вибачення за їжу, обговорення погоди та палке бажання, щоб трапеза була закінчена якнайшвидше)».

“(As a nurse? Are you kidding?)” [Munro 2005, p.166] – «(Як медсестра? Ви жартуєте?)» – озвучування саркастичних думок автора.

“(Hence the Montenegrins’ reputation for dignity, bellicosity, and aversion to work, which last is a standing Yugoslav joke.)” [Munro 2005, p.197] – «(Звідси і репутація чорногорців щодо гідності, войовничості та відрази до роботи; у Югославії останній аспект є постійним жартом)». – авторське уточнення

вищезазначеного.

*“But if her powers have really come back to her (**this is what he thinks, with a return of his nearly forgotten, fascinated regard for her**) if she is as she used to be, isn't it possible that she could know what was in such papers without ever laying her eyes on them?”* [Munro 2005, p. 259] – *«Але якщо її сили справді повернулися до неї (**саме так він думає, повернувшись до своєї майже забутої, захопленої поваги до неї**) якщо вона стала такою, якою була раніше, хіба не можливо, що вона сама зрозуміє, що було у таких паперах, ніколи не дивлячись на них?»*

ВИСНОВКИ

В цілому, жіноча література являє собою складний культурний феномен, який об'єднує жінку-творця та жінку-читача, а також репрезентує жіночу картину світу. Сучасна жіноча література відображає нові уявлення про соціальні ролі жінки, а також панівні суспільні стереотипи про стосунки чоловіка і жінки, створюючи при цьому свого роду «побутову поетику», прикрашаючи повсякденність і визначаючи той ідеал (часто вельми примітивний), відсутність якого гостро відчувається в суспільстві.

Поєднання у творі гендерно маркованих «текстів в тексті», представлених «жіночими» і «чоловічими» субтекстами, є поширеним конструктивним прийомом жіночої літератури XXI століття. «Гендерна інтертекстуальність» жіночої прози відображає загальні тенденції сучасної постмодерної культури.

Під визаченням «жіноча проза» розуміють цілісний соціокультурний і художньо-естетичний феномен, зміст і завдання якого полягають у творенні жінками-прозаїками системи текстів, що ґрунтуються на відповідно маніфестованій традиції безперервного і безконфліктного розвитку жіночої літератури, мають на меті репрезентувати внутрішній жіночий досвід як досвід естетичний і легітимізувати у такий спосіб жіночі культурні практики.

Проаналізувавши теоретичні джерела можна сказати, що у текстах, написаних авторами-жінками, проявляються ознаки як жіночої, так і чоловічої мови. Це свідчить про те, що відмінності між чоловічим та жіночим мовлення не носять абсолютного характеру і не мають жорсткої закономірності, як це уявлялося на ранньому етапі вивчення гендерного фактора у мові.

Представники сучасної французької жіночої літератури наочно спростовують твердження про перманентну присутність гендеру в тексті, змушують переглянути традиційний прямолінійний підхід феміністичної лінгвістики до інтерпретації відмінностей чоловічого та жіночого мовлення.

Подібні відмінності не проявляють себе у художньому тексті з постійною інтенсивністю: автор-жінка користується не тільки спочатку властивими їй мовними засобами, але може легко переходити на інший мовний код і вживати традиційно «чоловічі» мовні засоби для вирішення певної художнього завдання.

Проведене дослідження свідчить, що при аналізі сучасної «жіночої» літератури необхідно враховувати нові особливості реалізації гендерної ідентичності, коли письменник не обмежується рамками свого власного стилю, а звертається до стилю письма представників обох статей – і чоловічого і жіночого. Гендерна стилізація використовується в більшості випадків заради чужого, соціально певного голосу, що є способом художнього втілення авторської концепції.

Здійснивши аналіз новел збірки Е. Манро «Утікачка», можна зробити висновок, що об'єктивний вплив гендерного фактора на стильові ознаки «жіночого» тексту, виражається через характерний високий рівень емоційності викладу, використання великої кількості предметних деталей, ділогічне та монологічне мовлення, повторювання та висловлювання своїх думок вголос, використання пояснювальних коротких наративів. Також можна сказати, що жінки-авторки відрізняються консервативністю у текстах, більше тяжіють до норми притримуючись правил мовленнєвого спілкування, використовують так звану «чисту» лексику, без архаїзмів та неологізмів. Ще можна зауважити, що жінки є більш ввічливими, що підтверджує стереотип про їх жіночність та ніжність, вони частіше використовують маркери ввічливості, а при висловлюванні своїх прохачь використовують інтерогативну форму речиння, чи навіть декларативне підрядне речення. Досить часто жінки здатні сумніватися у своїх висловлювання та думках, отже можуть використовувати питальну інтонацію у стверджувальних реченнях, модальні дієслова та інші лексичні одиниці, які підкреслюють їх невпевненність. Що стосується тем для обговорення, то для жінок є

характерними плітки, секрети інших людей, обговорення особистого життя, зовнішності чи спільних знайомих.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Гендерна літературна теорія і критика : Основи теорії гендеру : навч. посіб. К. : К.І.С., 2004. 536 с.
2. Агеєва В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. К. : Факт, 2003. 320 с.
3. Агеєва В. Українська гендерна культурологія : Основи теорії гендеру : навч. посіб. К. : К.І.С., 2004. 536 с.
4. Бутенина Е. М. Чеховское начало в прозе Элис Манро : *Новый филологический вестник*. 2017. № 1 (40). С. 182–189.
5. Вайль П., Генис А. Родная речь : Уроки изящной словесности. М. : Азбука, 1991. 178 с.
6. Воронина О. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций. М. : МЦГИ МВШСЭН МФФ, 2001. 416 с.
7. Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм : Питання мови. *Світовид*. 1995. №1. С. 64–75.
8. Гундорова Т. Марлітівський стиль : Кітч і література : Травестії. К. : Факт, 2008. 284 с.
9. Гундорова Т. Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми : К. : Грані-Т, 2013. 548 с.
10. Гундорова Т. *Femina melancholica* : Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської : монографія. К. : Критика, 2002. 273 с.
11. Демська Л. Жінка з мечем : роман. Львів : Піраміда, 2005. 177 с.
12. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу : роман. К. : Згода, 1996. 141 с.
13. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму. *Слово*

і час. 1996. № 8–9. С. 59–66.

14.Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму. *Слово і час.* 1996. № 11–12. С. 34–39.

15.Зборовська Н. Перемога плоті : *Критика.* 1998. № 10. С. 28–29.

16.Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків : Львів : Літопис, 1999. 336 с.

17.Зборовська Н. Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори. *Літературна Україна.* 2002. № 21. С. 6.

18.Иригарэ Л. Пол, который не единичен : Введение в гендерные исследования. Ч. II : Хрестоматия. Харьков : ХЦГИ, 2001; СПб. : Алетейя, 2001. 991 с.

19.Кісь О. Жіночий досвід Гулагу : стан досліджень та джерельні ресурси в українському контексті. Ч. I. 2013 URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/doslidzhennya/943-oksana-kis-zhino-chyy-dosvid-hulahu-stan-doslid-zhen-ta-dzherelni-resursy-v-ukrayinskomu-konteksti-chastyna-i> (дата звернення: 11.10.2020).

20.Кісь.О. Кого оберігає Берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід. *Дзеркало тижня.* 2005. №15. С. 27. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/kogo_oberigae_bereginya,_abo_matriarhat_yak_cholovichiy_vinahid.html (дата звернення: 11.10.2020).

21.Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. *Незалежний культурологічний часопис «І».* 2003. № 27. С. 37–58. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n27texts/kis.htm> (дата звернення: 11.10.2020).

22.Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. *Актуальні проблеми сучасної філології : Літературознавство.* Рівне : РДГУ, 2000. С. 145–151.

23.Лебединцева Н. І знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму : Перехресні стежки українського

маскулінного дискурсу : Культура й література XIX – XXI століть : збір. наук. пр. К. : LAURUS, 2014. 368 с.

24.Манро Э. Беглянка : рассказы. СПб. : Азбука-Аттикус, 2017. 352 с.

25.Маргарет Этвуд и проблема феминизма : *Вестник СевГТУ*. Севастополь : СевГТУ, 2003. Вып. 45. С. 56–63.

26.Оксамитна С. Гендерні ролі та стереотипи : Основи теорії гендеру : навч. посіб. К. : К.І.С., 2004. 536 с.

27.Павличко С. Теорія літератури. К. : Основи, 2002. 679 с.

28.Павличко С. Фемінізм. К. : Основи, 2002. 322 с.

29.Рюткёнен М. Гендер и литература : проблема «женского письма» и «женского чтения». *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 5–17. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_2.htm (дата звернення: 15.10.2020).

30.Сиксу Э. Хохот медузы : Введение в гендерные исследования. Ч.II : Хрестоматия. СПб. : ХЦГИ, 2001; Алетейя, 2001. 991 с.

31.Стельмах Х. М. Репрезентації гендеру в українських та польських книжках для дітей : Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2012. № 18. С. 327–333. URL: https://philology.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2015/03/kdsm_2012-_18_51-4.pdf (дата звернення: 18.10.2020).

32.Степанов А. Чеховские мотивы в рассказах Элис Манро. *Мир русского слова*. 2014. №2. С. 85–90.

33.Таран Л. Жіноча роль : монографія. К. : Основи, 2007. 128 с.

34.Тарнавський О. Найкращий автор оповідань у світі – 77-річна Еліс Манро : Довідка УНІАН (дата публікації: 28.05.09) URL: https://texty.org.ua/articles/445/Najkrashhyj_avtor_opovidan_u_sviti__77richna-445/ (дата звернення: 12.10.2020).

35.Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і Час*. 2005. № 3. С. 65–71.

36.Улюра Г. Ніч на Венері : 113 письменниць, які сяють у темряві. К. : ArtHuss, 2020. 464 с.

37. Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури) : монографія. К. : Ніка-Центр, 2015. 608 с.

38. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах. *Сучасність*. 2005. №7-8. С. 115–127.

39. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. К. : Аспект-Поліграф, 2006. 156 с.

40. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб. : Книга света, 1997. 576 с.

41. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі : Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 1996. 633 с.

42. Atwood M. Introduction to Alice Munro's Best : Selected Stories. Toronto : Douglas Gibson Books, 2008. 536 p.

43. Belsey C. Moore J. The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Houndmills, Basingstoke : Macmillan, 1997. 265 p.

44. Bloom H. Bloom's Modern Critical Views : Alice Munro. New York : Chelsea House, 2009. 210 p.

45. Eriksson H. Husbands, Lovers, and Dreamlovers : Masculinity and Female Desire in Women's Novels of the 1970s. London : Coronet Books, 1997. 143 p.

46. Gilbert S., Gubar S. The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven; London : Yale University Press, 1979. 719 p.

47. Gilbert S., Gubar S. Sexual Linguistics : Gender, Language, Sexuality. *New Literary History*. 1985. Vol. 16 (3). P. 515-543.

48. Grosz E. Space, Time, and Perversion : Essays on the Politics of Bodies. New York; London : Routledge, 1995. 288 p.

49. Hammil F. Canadian Literature (Edinburgh Critical Guides to Literature). Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd., 2007. 256 p.

50. Heble A. *The Tumble of Reason : Alice Munro's Discourse of Absence*. Toronto; Buffalo; London : University of Toronto Press, 1994. 210 p.
51. Hooper B. *The Fiction of Alice Munro : An Appreciation*. Westport : Praeger, 2008. 184 p.
52. Jacobus M. *Reading Woman : Essays in Feminist Criticism*. New York : Columbia University Press, 1986. 316 p.
53. Johnson S. *Theorizing Language and Masculinity : A Feminist Perspective*. Oxford : Blackwell, 1997. 244 p.
54. Karlinsky S. *Anton Chekhov's Life and Thought : Selected Letters and Commentary*. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 1973. 494 p.
55. Mills S. Negotiating Discourses of Femininity. *Journal of Gender Studies*. 1991. Vol. 1 (3). P. 271-285. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080-/09589236.-1992.9960499> (дата звернення: 15.10.2020).
56. Moers E. *Literary Women*. London : The Women's Press Ltd, 1978. 338 p.
57. Moi T. *Sexual / Textual Politics : Feminist Literary Theory*. London : Routledge, 1985. 206 p.
58. Munro A. *Runaway : stories*. New York : Vintage Contemporaries, 2005. 335 p.
59. Nilsson N. *Studies in Chekhov's Narrative Technique*. Stockholm : Universitetet, Almqvist and Wiksell, 1968. 109 p.
60. Oates J. C. *(Women) writer : Occasions and Opportunities*. N. Y. : Dutton, 1988. 402 p.
61. Ritter K., Rising M. Canada's Alice Munro wins Nobel literature prize. *The Jakarta Post*. 2013. URL: <http://www.-thejakartapost.com/news/2013/10-/10/canadas-alice-munro-wins-nobel-literature-prize.html> (дата звернення: 12.10.2020).
62. Showalter E. *A Literature of Their Own : The British Women Novelists from Bronte to Lessing*. *Modern Philology*. 1980. Vol. 77 (3). P. 357–360.
63. Showalter E. Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*.

Chicago, 1981. Vol. 8 (2). P. 179–205.

64. Showalter E. *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*. New York : Pantheon, 1985. 403 p.

65. Showalter E. Towards a Feminist Poetics : The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature and Theory. *Journal of Women in Culture and Society*. 1987. Vol. 12 (2). P. 405–409.

66. Smith D. *Feminist sociology and institutional ethnography : a short introduction*. Edinburgh : X Press, 2018. 136 p.

67. Spender D. *Man Made Language*. London : Pandora, 1990. 250 p.

68. Walker A. The Right to Life : What Can the White Man Say to the Black Woman? *Seattle Journal for Social Justice*. Seattle, 2002. Vol. 1 (1). P. 7–12.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the “women`s writing”.

The object of the work can be defined as the features of “women`s writing” in the works of E. Munro.

The main aim of the paper consists in the identification of the artistic features of “women's writing” in the short prose of Alice Munro (on the material of the collection stories “Runaway”). It determined the accomplishment of such objectives as: to define the concepts of “women`s prose”, “women`s writing”, “women`s literature”; to study “women`s writing” as an artistic and aesthetic phenomenon; to establish markers of female identity and ways of their fixation in E. Munro`s short prose; to characterize the meaning of the subject detail in the works of the writer; to identify specific means of artistic expression, characteristic of the female style of E. Munro; to establish the features of the organization of the story in the short stories of the collection “Runaway”.

After analysis of the theoretical sources we can say that in the texts written by women authors, there are signs of both female and male language, which is proof of the lack of a strict pattern of gender influence. Nevertheless, the objective influence of the gender factor on the stylistic features of the “female” text in E. Munro`s collection of short stories “Runaway” is quite noticeable, and is expressed through the characteristic high level of emotional presentation (“Passion”), the use of a large number of subject details (“Runaway”, “Silence”), available dialogic and monologue speech (“Trespasses”), repetition and expression their thoughts aloud (“Chance”), the use of explanatory short narratives (“Soon”, “Tricks”, “Powers”).

Key words: *gynocriticism, women`s literature, women`s writing, narrative, style, identity*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Басанська Єлизавета Сергіївна, студент(ка) 2 курсу, форми навчання денна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти liza_171096@ukr.net

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Художні ознаки «жіночого письма» в малій прозі Еліс Манро (на матеріалі збірки «Утікачка»)»

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) _____