

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О. Бондарева, д-р філол. наук

МІФОПОЕТИКА ЯК СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЧНА ЖАНРОТВОРЧА СТРАТЕГІЯ

Розглянуто механізми взаємодії міфу і драми у новітній українській літературі. Особливу увагу приділено компенсаторному, ігровому та естетичному комплексам сучасної драмоміфології. Обґрунтовано зв'язок міфопоетики та новітнього жанрового модулювання у драматургії.

The mechanisms of myth and drama interaction in modern Ukrainian literature are examined. Compensation, game and esthetic complexes of modern drama mythology are highlighted. The connection of mythopoetics and new genre modulation in drama is substantiated.

Кризові процеси останнього помежів'я століть де-стабілізували жанрову систему сучасної літератури і жанрологічні форми драми, опосередковані зміною акцентації суспільно-естетичного статусу драматургії в постіндустріальному суспільстві. Сьогодні, коли кризові явища поволі долаються оформленням нових канонів і парадигм, коректно пам'ятати, що будь-яка криза є водночас і руйнівною, і відновлювальною.

Із кінця 70-х років ХХ ст. відцентрові вектори в культурі східнослов'янського ареалу нашаровувалися на поступову втрату аксіологічних орієнтирів, потрясіння глибинних засад філософських, культурних і морально-етичних систем. На тлі будь-якої "соціальної тріщини" (В. Тернер) спільнота прагне віднайти втрачену рівновагу через ритуалізовані форми взаємодії з недосяжним, саме тоді активізуються міфологічна картина світу і загострене відчуття замкненості, циклічності часу або взагалі його "знятості", відсутності. Тодішня українська драматургія починає долати і деструктурувати гранично ритуалізовану соціоміфологічну систему, котра спричинила в художній літературі кількох попередніх десятиліть канонізацію певних міфологічних координат і моделей світу ("земля обітована" в ідеологічній проекції соціалізму-комунізму, бінарно опозиціоновані "ми"/"Захід" і "ми"/"Схід", контаміновані у загальній моделі "ми"/"вони", атеїстичний прорив і пов'язана з ним "псевдокосмізована" суспільно-політична ієрархія, де культ великодержавної особи релевантний пієтетові перед верховним божеством відповідно до язичницьких законів, а роль пересічної людини нівелюється до "винтика і коліщатка" у відлагодженій системі) і стандартні типи героїв (Павлік Морозов – міф про розрив із родовими підмурками, про певну виключеність "нової" людини з глобального історичного поступу; Корчагін-Маресьєв – міф про людину напівмеханічну, яка легко приводиться у дію відлагодженою "системою" і є нічим поза межами "системи", Зоя Космодем'янська – людина-ідея зі статусом високої "сакральної" жертви тощо). Деміфологізація, розпочата з радянського ідеологічного міфа (деструкція понять "людини-совка" та їхніх варіантів у спектрі "корчагінсько-маресьєвського міфу"), поступово поширюється й на інші міфологічні системи. Ці процеси стають свідченням потужних відцентрових тенденцій у тогочасній культурі, пік яких припадає на межу 80-90-х років. Але спроби деміфологізації будь-яких концепцій супроводжуються новою реміфологізацією, вибудовою догматичної антитези.

На загальний вектор культурного процесу в Україні 80-90-х років ХХ ст. вплинуло те, що радянський "моноліт" став пострадянським полікультурним простором, і на його уламках поширилися дестабілізаційні процеси, різномірне впливу яких зазнала децентрована культура. Це унаочнюється при аналізі критико-літературознавчих рецепцій української драматургії останніх десятиліть минулого століття, які коливалися від апології

безпомічних п'єс, заякорених на соцреалістичній стилістиці, і боязких, сором'язливих модальних оцінок "альтернативної" драми наприкінці 70-х – упродовж 80-х до апологетики "чорнухи" у 90-ті, а потім до штучної абсолютизації "нової драми" і нищівного ставлення до попередніх драматургічних надбань або ж до драм, що втілювали міметичні принципи поетики, незалежно від їх художнього рівня ("нині в Україні братися за п'єсу реалістичну вважається чи не браком доброго смаку" [10, с. 9]). Але при цьому – без відтворення цілісної картини драматургічного процесу аналізованої доби, без чітко ідентифікованої системи його тенденцій, представлених не фрагментарно, а у своїй повноті, без адекватного описання художніх ресурсів тієї чи іншої тенденційної категорії драми.

Критеріями приналежності літературного матеріалу до нової художньої цілісності у літературі 80-х вбачались, за Г. Мережинською, "принципове відштовхування від старої світоглядної та художньої парадигми, акцентоване неспівпадіння із соцреалізмом по всіх принципових параметрах" [5, с. 9], що й активізувало дефінітивну сентенцію "інша" ("альтернативна") література, у чьому силовому полі, як зазначає дослідниця російського прозового постмодернізму, майже механічно опинилися твори дисидентів, експерименти "нової хвилі", "поколіннетворчі" книги 70-х (в українській літературній традиції – головні 80-х років), спроби створити нову художню мову і, зрештою, національні "версії" постмодернізму. 90-ті роки насамперед переакцентовують місце соцреалізму в еволюційному процесі пізнювання культури та пострадянської культури, парадоксально зближуючи, роблячи майже релевантними соцреалізм і постмодернізм. Коли у глобальних гуманітарних масштабах було майже вичерпано "логіку заперечення", а натомість почала царювати логіка аналізу й синтезу, вся культура ХХ ст., навіть культура його тоталітарних систем, стала сприйматися як культура міфів. М. Єліаде розглядає міф як одну з найскладніших реальностей культури, зауваживши, що його можна вивчати й витлумачувати у найчисленніших та узалежнених аспектах [11, с. 11], а Ю. Лотман інтерпретує міф як "механізм формування тексту", що а) завжди має конкретне матеріальне втілення; б) є подією, якій надіється особливий сенс [12, с. 152–153]. О. Гриценко формулює комплекс умов, через дотримання яких "текст" можна вважати "міфом": 1) тісна пов'язаність з поняттям сакральності; 2) нарративний (розповідний) характер; 3) суспільна вагомість, тобто широке побутування цього тексту в культурі певної спільноти; 4) прагматична спрямованість, згідно з М. Єліаде: використання суспільно-культурних "рецептів", моделей поведінки, цінностей як зразкових для даної спільноти [3, с. 11]. У кризові періоди соціальної динаміки в художній літературі загострюється зацікавленість "вічними" темами і традиційними міфами, що дають моделі космізації хаосу, а за

добу певної стагнації активізуються недовгострокові штучні ідеологічні міфи. Втім, процес продукування міфів, врівні як і процес їхнього впровадження у повсякденне життя, є фактично безперервним: кожна історична доба створює, беручи за основу ядро давно відомої міфологічної системи, культивує, а потім переборює, деструктурує та заперечує свої міфи; на уламках периферійних сегментів деструктурованої міфології виникають відновлені, реміфологізовані утворення, і колообіг міфоструктур продовжується.

У сучасних гуманітарних дослідженнях нерідко концептом "міф" означено чимало різноманітних абстрактних понять, що інтерпретуються досить довільно та загалом підпасовуються до індивідуальної логіки конкретних праць; подеколи "міф" стає всеохопним і водночас туманним терміном, зміст якого не має певних кордонів; його ознаки верифікуються як "вислизання" або "мерехтливості", через що сам концепт "міф" витісняється поняттям "міфопоетики": "Міф є нелогічним, непереборним та неясним. Тож у його дослідженні виникає низка суттєвих утруднень, і, зокрема, досить проблематично говорити про міфологію як таку. Радше – про міфопоетику, адже поетика і "творіння" стосуються міфа безпосередніше за якусь там "логію" [4, с. 6, 32, 46]. Інколи аналізований концепт вживаний взагалі без інтерпретації – як самодостатній, без чітко окресленого конотативного реєстру, що утруднює його адекватну рецепцію та коректне тлумачення. Виникає потреба максимально окреслити спектр тих семантичних полів цієї категорії, які логічно інтерпретувати при аналізі масиву української драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. та її жанрових новоутворень.

Т. Свербілова запропонувала семантичну шкалу міфів, гру з якими веде, на її думку, трагікомедія останньої третини ХХ ст.: вона вважає, що драма в цей період "грає" з міфом історичним, літературним, первісним і фантастичним міфом-застереженням; попри обоювання авторки даного реєстру щодо неадекватної з боку драми рецепції окремих міфів, вона змушена була констатувати, що шлях міфа у драматургії кінця ХХ ст. неухильно розширюється [7, с. 122]. Г. Мережинська розглядає міфоцентричність прози 80-90-х рр. як результат конденсації відповідної форми, здатної продемонструвати зречення від попередніх філософських парадигм та активізувати пошуки нової парадигми, акумулювати множинність та строкатість сучасних уявлень про світ і людину [5, с. 197]. Аналогічним чином і драматургія цього періоду демонструє відмову від напрацьованих стереотипів міметичної соціально-проблемної або соціально-психологічної п'єси і переходить на рівень не відтворення реальних, а радше моделювання уявних, здебільшого свідомо ірреальних або квазіреальних драматургічних ситуацій з використанням структурних матриць міфів або міфологічних циклів, поглиблює ступінь рефлексивності персонажів, які у сценічній літературі проявляють себе найчастіше на двох рівнях – постреалістичному "зараз і тут" і міфологічному "колись" або "прецедентно", інколи з'єднаних або протиставлених. Перший модус є конститутивною ознакою театрального хронотопу: "Яка б реальна або вигадана доба не була предметом зображення у драмі, все, що в ній відбувається (становлячи її сюжет), коїться на очах глядача в особливий теперішності" – "теперішності співпереживання" [8, с. 308]. Але при цьому глядач одночасно перебуває в різних позиціях: в емоційній – співучасника, водночас в інтелектуальній – спостерігача за дією на кону. Другий модус є частковим еквівалентом ритуалу, заякореного на прецедентності світопорядку і здатного "розуніверсалізувати" узагальнені взірці

міфів до "операціональних ролей". Вже 70-ті роки ХХ ст. позначені суттєвими зрушеннями в теорії драми. Так, В. Головчинер звертає увагу на поширення у драматургії і драматичній теорії цього періоду концепції пріоритетності "конфлікту" над "дією" (праці А. Карягіна, С. Владімірова, Б. Костелянца, Ю. Барбоя, частково – В. Халізева), більш того – на загострення категорії "конфлікту" [2, с. 10–11], її глобалізацію і поляризацію конфліктних начал у драмі, що неодмінно передбачало стрімку й неухильну їх міфологізацію.

У кризову добу кінця 1970-х – початку 1980-х рр. розходяться до цього впродовж кількох десятиліть більш-менш еквівалентні шляхи розвитку української та російської драматургії, хоча обидві традиції виявляють ідентичну інтенцію на антиідеологічну, культурно-рефлексивну міфопоетичну стратегію. На противагу російській (аби підтвердити живучість документального дискурсу на драматургічних теренах сусідньої культури, достатньо вказати хоч би на культовий театральний проект документального театру "театр.doc.", що розвивається у Москві з 2002 р. під проводом відомого драматурга М. Угарова (до речі, в цьому проекті, зокрема, в його напрямку "Бомжі", зараз працює і киянин М. Курочкін, якого сьогодні вважають культовим російським драматургом), і на продуктивний напрямок російської драматургії *verbatim*) українська драматургія досить швидко відходить від асимільованого під зовнішніми впливами документально-репортажного принципу організації сценічних текстів, активізує національну міфологію як джерело сюжетів, жанрів та принципів організації драматургічного тексту, знову починає розглядати релігійний чинник як націєтворчий і культуротворчий, а щодо драматургічних текстів – як формо- і жанротворчий.

Новітня актуалізація національно-релігійних проєкцій також передбачає активну міфоцентричність художніх картин світу: "міф є... результатом, що вже відбувся, і в такому сенсі – "текстом", в той час як ментальність процесуальна, це текст у процесі становлення, або контекст, тому тут наявні певні естетичні прото-сенси, ще не вивільнені з перебігу свого продукування, і вони повноцінно існують лише у власному контексті" [9, с. 372]. В естетичній свідомості драматургів 80-х – початку 90-х рр. провідне місце посідає найрізноманітніша міфологія у своїй компенсаторній іпостасі, коли міф виступає засобом розради, компенсації та поповнення забраклого: міфологічні ресурси, використовувані драматургами, редагують тематичний діапазон драматургії (що відбувається в усіх естетичних потоках), руйнують жанровий стереотип однолінійної безконфліктної п'єси або твору з "іграшковим" конфліктом і поволі трансформують саме поняття "драматургічного конфлікту" як "зіткнення суб'єкта і об'єкта", віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують "чисті" кордони жанрів трагедії, комедії або власне драми на користь жанрового синтетизму, згодом – жанрової еkleктики.

Відтак міф у драматургічному прочитанні закономірно актуалізується не в проєкціях носія "психопрагматичної функції" (К. Леві-Строс), "деформованої спотвореної реальності" (Р. Барт), акумулянта міфичної істини, позанаукової за формою (Г. Гадамер), а у рецепції, близькій до концепції К. Ямме [6, с. 189–190], згідно з якою міф – це відповідь на певний досвід нестачі, наділений колосальними компенсаторними можливостями: у такому функціональному ключі змістовий акцент дефініції з соціоконститутивної позиції відтісняється на позицію суто прагматичну або навпаки – естетичну, коли міфи не стільки відтворюються або модифікуються (репродукуються), скільки створюються (продукуються). Однак закони їх продукування лишаються ідентичними

і для великої спільноти, і для окремої "авторської" міфології, адже міфи є такими граничними цілісними структурами, чия справжність або позірність остаточно не може бути ані верифікована, ані сфальсифікована.

Необхідність подібних структур у силовому полі художньої літератури кризової доби обґрунтовує Г. Мережинська, формулюючи ще одну з-поміж інших причину міфоцентричності художньої літератури останніх десятиліть ХХ ст.: у зверненні до міфу вона вбачає намагання сучасних письменників збагнути кризову добу як неусталену, рухоми, перехідну: "звідси й прагнення віднайти в хаосі життя певні сталі вічні універсалії, якими й виступають архетипні образи" [5, с. 197]. Аналогічні тенденції вирізняли і літературу модернізму, в якій міфологізм конституювався як універсальний механізм переформатування естетичних канонів. Сучасна людина так само збурена міфологічними пристрастями, тільки міфів дедалі більше, вони переплутуються та хаотизують людську свідомість, створюючи "шумове тло" (А. Кольєв), яке помилково править за свободу мислення. До того ж поступово видозмінюється й сам міф: навіть у порівнянні з 80-ми роками ХХ ст. сучасна вторинна міфологія виявляє безліч відмінностей, якщо брати за приклад будь-які еволютивні процеси у суспільній свідомості як європейській, так і східнослов'янській, і національній. Новітнє ж міфотворення в українській інтелектуальній еліті, пов'язане з формуванням нової картини світу та оформленням її нових базових категорій, виявляє й різкі відмінності порівняно з іншими традиціями (європейськими, російською тощо): "на відміну від попередніх трансформаційних процесів, які відбувалися під впливом єдиного ідеологічного центру (спеціальна група людей весь час займалася "роботою з вироблення символічного"), нині українське суспільство намагається ніби автономно, без жорсткого ідеологічного впливу створити власне уявлення про світ" [1, с. 147].

Вектор дискурсивного руху новітньої української драматургії враховує масивну ідейно-проблемну деміфологізацію, десакралізацію в драмі заангажованої імітат-ритуалістики, деконструкцію соцреалістичних жанрових матриць, рятівну апеляцію до міфу (кінець 70-х – початок 80-х рр. ХХ ст.), баланс деміфологізації та реміфологізації, сполучений з вибухом маргінального індивідуального жанротворення на інтенсивному перехресті драми з міфом, та увагу до драматургічної техніки модернізму (друга половина 80-х – початок 90-х рр.) і бароко (межа 1990-х – 2000-х рр.), новий імпульс реміфологізації, пов'язаний з формуванням безлічі авторських міфологій, виробленням певних, поки розсіяних, підходів до жанрового моделювання та дефініювання, необарокові інтенції і водночас певну "маньєристичність" новітньої драматургічної стилістики (друга половина 90-х – початок 2000-х рр.). У драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. міф виступає в різних амплуа: як статусний нарратив і модель для наслідування, своєрідний код для конструювання, інтегральний елемент художньої цілісності, конструкт синтезу словесної та життєвої реальності, єднальна ланка текстової параболи; парадигма всіх значущих актів людської поведінки, всієї сукупності людських дій, гарант забезпечення предмету літературної комунікації, посилення та алгоритмізації ефекту впливу на реципієнта за рахунок резервів театральних стратегій і практик, насамперед сценічного механізму створення "афектів" у символічному знаковому просторі; універсальний код і шифр культури, неординарна макрометафора, емоційно-символічне образне ядро, здатне

продукувати цілі системи нових образів, своєрідна преформа для літературної комунікації, метарівень і водночас регулятивний механізм для текстів культури в усьому їх архетипальному розмаїтті, основний конструкт порівняльного міфологізму художньої літератури на рівні жанрових трансформацій, традиційних літературних типів, інтегральної та диференціальної реконтекстуалізації окремих концептів, індикатор розширення семантичних кордонів суспільної та індивідуальної художньої свідомості; сюжетна матриця, оздоблена певним набором рухомих мотивів космогонії/есхатології, яка уможливує розгортання новітніх ритуальних міфосценаріїв у цих обидвох площинах, відповідно ініціювавши посилення евгемеризації/деевгемеризації моделей протагоністів; матеріал художньої гри, яка ведеться через систему шрифтів і кодів, доступних для рецепції за умов наявності відповідного "ключа", – така гра супроводжується охудожнюванням міфу та міфологізацією художності, що дозволяє верифікувати художню літературу як новітню міфологію; лакмусовий папірець сучасного "міфопоетичного маньєризму", в якому превалюють експериментальні жанрові комплікації та дифузії; продуктивна ілюзія, базована на компенсаторному потенціалі міфологічних стратегій, актуальна для кризової свідомості, на глибини якої і здатен впливати міф; сучасна форма масової свідомості, що утворюється в зонах перетину культурно-філософської рефлексії та соціальних настанов, імпульсуючи своєрідну "міфологію міфа" (наприклад, використання в новітній українській драмі глибин національної міфології не як матеріалу для гри, а як джерел цілепокладання); лакмусовий папірець естетизму, що сприяє поширенню штучного, з претензією на елітарність, нарощування смислу на деконтекстуалізовані міфологічні конструкти, очевидні лише для підготованого реципієнта; формально-семантичне ядро для креації авторських міфологій; "антизнаковий" проект, який спрацьовує в асоціативному полі "живої реальності", уможливаючи нові художньо-семантичні паралелі; жанромодулятивний дискурс сучасної драми, оскільки зовні притлумлений родо-видовий зв'язок драми з міфом стає очевидним при вписуванні сучасних текстів у широкий культурний контекст, коли міфологічні мотиви виводяться із архетипних драматичних ситуацій, а комплікативні жанрологічні стратегії спираються на потенції міфу; образ міфа, пов'язаний з "епіфеноменами", іносказаннями закріплених культурою міфів, у зв'язку з чим окремі прийоми коментування "чужого слова" глобалізуються у принципи продукування тотального метаміфа. Сказаного достатньо, аби вести мову про новий міфоцентричний дискурс сучасного драматургічного жанрового моделювання.

Як бачимо, зона інтенсивного перетину різних міфологічних складових з принципами організації драматургічного тексту суттєво розширила поле експериментування для новітніх драматургів і зумовила очевидну жанрову динаміку, фіксовану в моделях переходу від класичної до некласичної, від некласичної до постнекласичної драми. Відносно нові жанрові стилістичні комплекси, сформовані у "драматургії переходу", не є устояними і структурно законсервованими системами, мають чимало проблемних моментів і смислових з'янь, здебільшого стають лише "перехідними" між драматургічною системою ХХ і ХХІ ст., але, як будь-які покордонні явища, акумулюють у собі потенційні можливості для подальшої жанрової динаміки: оновлення національної моделі драми, ревізії етнодраматургічних жанрових кліше і матриць (вертепу,

літургійного дійства, шкільної драми, інтермедії, ігрових форм театральності козацької доби, драматичної поеми, жорсткої інтелектуальної драми експресіонізму); відкритість національно продуктивних жанрових форм для інокультурних драматургічних кодів (різних форм європейської сакральної драми, різнонаціональних драматургічних прийомів європейського символізму, драматургічної практики ОБЭРИУ, стратегії інтелектуальної драми і театру абсурда) та впливу європейських театральних практик ХХ ст.; помітну семантичну регіоналізацію міфопоетичного жанрового і мотивного потенціалу української драматургії з відчутною інтенцією на певну покордонність, пов'язану з можливістю інтегрувати впливи різних культурних парадигм – географічних, ментальних, стильових; очевидний перехід з деконструктивної фази до конструктивної пошукової з оновленням реміологізаційного потенціалу драматургічних жанрів, причому українська пострадянська драма, розрахована на елітарного і камерного реципієнта, у підходах до пошуків нової формально-змістової якості зберігає множинність міфопоетичних стратегій, їх високий інтелектуалізм і акцентовану комбінаторність, літературоцентризм, горизонтально-вертикальну відкритість для впливів; "деєвгемеризацію" протагоніста, його полеміку з "масовими" і "традиційними" цінностями; переключення уваги на локальні аспекти міфа, скомпліковані за несистемним принципом, згідно з яким міф у драматургічній рецепції вже не обсервується як цілісність.

Українська драматургія останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козацтва, модерністські міфи про людину-творця; також є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, невписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство). Нові наскрізні міфи нерідко стають

структурною основою для неканонічних жанрових моделей п'єс – драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п'єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного центона. Надіндивідуальними факторами розбалансування традиційних жанрових норм в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати її одночасне тяжіння до модерністських і барокових естетичних координат, уніфікацію художніх процесів, заданих у різних стильових параметрах, переміщення на далеку периферію національно-романтичної, етнографічної, а в останні роки – і психологічної компоненти драматургічного тексту, карнавально-ігрові уподобання драматургів, відкритість національної версії драми постмодерної доби для інонаціональних та прозових, поетичних, есеїстичних впливів, активізацію комплікативної жанрології.

1. Бурлачук В. Символічні системи і конституювання соціального смислу // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2004. – №3.; 2. Головчинер В.Е. Действие как специфическая категория драмы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь, 2005. – Вып. 5; 3. Гриценко О.А. "Своя мудрість": Національна міфологія та "громадянська релігія" в Україні: Монографія. – К., 1998; 4. Козолупенко Д.П. Миф. На гранях культуры. Системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно-научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры: Монография. – М., 2005; 5. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. – К., 2001; 6. Плотников Н.С., Ямме К. Пределы и перспективы современных теорий мифа // Вопросы филологии. – 1993. – №5; 7. Свербилова Т.Г. Трагикомедия в советской литературе. Генезис и тенденции развития: Монография. – К., 1990; 8. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1.; 9. Теоретическая культурология. – М.-Екатеринбург, 2005; 10. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзії: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К., 2004; 11. Элиаде М. Аспекты мифа: Пер. с фр. – М., 2000; 12) Lotman Yu. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. – London-N.Y., 1990.

Надійшла до редколегії 06.11.07

О. Куца, здобувач

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У НОВЕЛІСТИЦІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК (НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ "ОСТРІВ ЗИМОВОГО МОВЧАННЯ", "ЯНГОЛ З УКРАЇНИ")

Розкривається питання інтерпретації жіночих образів та гендерна феміністична проблематика у сучасній українській прозі, а саме у творчості письменниці-сучасниці Галини Тарасюк.

The article is devoted to interpretation of women's images and feministic problems in contemporary Ukrainian prose, namely in works of modern writer Halyna Tarasyuk.

Розкривається питання інтерпретації жіночих образів та гендерна феміністична проблематика у сучасній українській прозі, а саме у творчості письменниці-сучасниці Галини Тарасюк.

The article is devoted to interpretation of women's images and feministic problems in contemporary Ukrainian prose, namely in works of modern writer Halyna Tarasyuk.

Фемінізм бере свій початок від течії постмодернізму, що зосереджена на обґрунтуванні концепції "інакості" жінки, жіночого письма, бісексуальності та критичі логоцентризму. Під впливом екзистенціалізму Ж.-П. Сартра в 60-ті роки ХХ ст. було переглянуто теорію психоаналізу, що спиралася на основи розробленої С. де Бовуар концепції ("Друга стаття", 1949). Там підкреслюється, що "жінкою стають, а не народжуються", запроваджується поняття "інший" та "автентичний" щодо тлумачення жіночої особистості. Феміністичні групи ставили за мету визволення від патріархального гноблення, зміну ієрар-

хії цінностей патріархального суспільства на матриархальну, чужу світосприйняттю чоловіків. Жінки не протиставляють себе патріархальній культурі, а домагаються правових, політичних, соціальних свобод, прагнуть вписатися в неї на рівних, долучитися до активного маскулінного життєдіння [3, с. 527–528].

У широкому сенсі фемінізм виражає стурбованість щодо соціальної ролі жінок у суспільствах минулого і сьогодення, збуджувану переконанням у тому, що через свою стать жінки зазнають утисків, як це відбувалося й раніше. Політичний лексикон і цілі сучасного фемінізму ведуть свій початок від французької революції та Просвітництва. Історично пов'язаний з опозиційно налаштованими силами, що повстали проти ортодоксальності й автократії, фемінізм визначав себе як рух за визнання прав жінок, за рівність статей і за перегляд поняття "жіноцтво". Хоча фемінізм черпав свої ідеї з лібералізму і раціоналізму, а також з утопіз-