

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Загальноуніверситетська кафедра світової літератури та культури
імені проф. О. Мішукова**

**РОМАН МАРГАРЕТ ЕТВУД «ПЕНЕЛОПАДА» У КОНТЕКСТІ
ГІНОКРИТИКИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ, НАРАТИВНІ
СТРАТЕГІЇ, ПОЕТИКА**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: студентка 2 курсу 241-М групи

Спеціальності: 014.02 Середня освіта

(мова і література (англійська))

Освітньо-професійної (наукової)

програми Середня освіта (мова

та література англійська)

Камакіна Єлізавета Андріївна

Керівник - кандидат філологічних наук,

доцент Самарін Андрій Миколайович

Рецензент - кандидат педагогічних наук,

доцент Кострубіна Ольга Валеріївна

Херсон – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. Фемінізм та гінокритика.....	4
1.1. Категорії гінокритики у літературі.....	4
1.2. Літературознавчі аспекти феміністичної критики.....	13
1.3. Наративні стратегії у романі «Пенелопада».....	25
РОЗДІЛ 2. Деконструкція міфологічного коду у романі М.Етвуд...44	44
2.1. Трансформація міфу у романі М.Етвуд.....	44
2.2. Жіночий та Чоловічий світи у романі.....	60
2.3. Двійництво Пенелопи та Одіссея.....	74
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	80

ВСТУП

Актуальність роботи. Питання гендерної рівності, яке стало одним з центральних в історії 20 століття, поступово трансформувалося в проблему гендерної рівноправності, активно обговорювану в наші дні. Нинішню популярність погляду на сучасне суспільство через «гендерну оптику» підтверджує, зокрема, те, що з 2000-х років в засобах масової інформації починають з'являтися дискусії про гендерну самовизначенність, перегляд понять «чоловіче» та «жіноче».

Окремими аспектами вивчення данної теми займалися такі літературознавці: Бакаєва С. А., Барі П., Барт Р., Бехта І. А., Воронина О. А., Вулф В., Мунтян І. С., Манн Т., Шовалтер, Е.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф.О. Мішукова Херсонського університету в рамках комплексної наукової теми «Літературний процес в історико-культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (№ державної реєстрації 0117U006886).

Метою роботи є дослідження трансформації Гомерівського міфу про Одиссея у романі М. Етвуд «Пенелопіада», виявити деконструкцію міфологічного коду.

Поставлена мета обумовлює необхідність розв'язання таких завдань:

- Дослідити категорії гінокритики у літературознавстві;
- Виявити літературознавчі аспекти феміністичної критики;

- Проаналізувати наративні стратегії у творі М. Етвуд «Пенелопіада»;
- Дослідити деконструкцію міфу у романі М. Етвуд «Пенелопіада»;
- Виявити Жіночий та чоловічий світи у романі М. Етвуд «Пенелопіада»;
- Дослідити двійництво Пенелопи та Одиссея на основі роману М. Етвуд «Пенелопіада»;

Об'єктом дослідження виступає роман Маргарет Етвуд «Пенелопіада».

Предмет дослідження – дослідження трансформації міфу про Одиссея у романі М.Етвуд «Пенелопіада», деконструкція міфологічного коду у романі.

Методи дослідження. У роботі як основний використано описово-аналітичний метод, за допомогою якого проведено систематизацію літературознавчого і текстового матеріалу, його опис, аналіз, узагальнення отриманих результатів.

Наукова новизна полягає у тому, що об'єктом став роман Маргарет Етвуд «Пенелопіада» у контексті гінокритики. Хоча в зарубіжному літературознавстві існує ряд подібних робіт, які пов'язані з творчістю Маргарет Етвуд, ще не було проведено виявлення деконструкції міфологічного коду.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даного дослідження можуть бути використанні на заняттях з зарубіжної літератури, а також у розробці програм, спецкурсів, спецсеінарів з теми постмодерністських романів, зв'язків цих романів із міфами.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорено й схвалено на засіданні загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського

державного університету (грудень, 2019). За темою роботи опубліковано статтю у науковому збірнику «Магістерські студії».

РОЗДІЛ 1. Фемінізм і феміністична критика

1.1. Категорії феміністичної критики у літературі

Деякі наукові та довідникові видання визначають гінокритику або феміністичну критику як напрям літературно-критичної думки, що зазнав розвитку у другій половині 20 століття. Феміністична теорія базується на думці, що людський розум та свідомість тримається на ідеях та цінностях «чоловічої ідеології». Саме через цей факт набула популярності гінокритика, а саме перегляд традиційних поглядів, необхідність створення жіночої літератури.

Таким чином, феміністичні аспекти мають широку проблематику, а саме: реконструкція жіночої історії та жіночої літературної традиції, переосмислення патріархальних канонів, стереотипів. Перед тим, як почати мову про гінокритику та її категорії, розкриємо поняття про фемінізм та феміністичну критику.

Фемінізм (лат. *femina* — жінка) — напрям постмодернізму, що набув популярності в другій половині XX століття. Ідеологію фемінізму в Європі обґрунтували Мері Волстонкрафт, у праці "Виправдання прав жінки" (1792 р.), Персі Біші Шеллі, автор "Визволеного Прометея" (1820 р.), Керолайн Нортон у "Природному праві матері на опікування своєю дитиною" (1837 р.), Маргарет Фулер у дослідженні "Жінка в дев'ятнадцятому столітті" (1845 р.), Джон Споарт Мілл у статті "Поневолення жінок" (1861 р.), Сі-мона де Бовуар у книзі "Друга стаття" (1946 р.). Праця Сімони де Бовуар завершила першу хвилю фемінізму. Сімона де Бовуар поставила мету поглянути на художній твір очима жінки, звернувши увагу на жіночі образи і ті функції, які відводили своїм

героїням автори, творили таким чином цілу міфологію про жіночу роль і призначення [73].

Виявилося, що усі п'ять письменників-чоловіків: Монтерлан, Лоуренс, Клодель, Бретон і Стендаль, намагаються, як відзначає С. Павличко, "повсякчас підкреслити інтелектуальну другорядність жінок", "вищість чоловіка у фізичному коханні", оспівують патріархальну, особливо сімейну ієрархію", Бретон твердить: "жінка є таємницею, поезією, красою і спасінням (для чоловіка, звичайно: ким вона є сама для себе, Бретона не цікавить)" [73].

Мері Елман прийшла до висновку, "що часто погляд на літературний твір критика чоловіка спотворює істинне значення тексту" [73].

Феміністична критика представлена трьома школами: французькою, психоаналітичною за своїм змістом, американською, по суті текстологічною, і англійською, по суті марксистською [73].

Основоположником французької феміністичної теорії і критики є Юлія Кристева — авторка праць "Влада жаху": есе про приниження", "Чужинці щодо себе", "Спочатку була любов: психоаналіз і віра". У своїх дослідженнях вона розглядає питання "жіночої ідентичності", процес приниження жінки у суспільстві, переглядає міфічні уявлення про любов. В есе "Stabat Mater" Ю. Кристева відзначає: "Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є (без ризику посягнути на її своєрідність), то чи не інакше буде з матір'ю, оскільки материнство — це тільки функція "другої статі", якій чітко можна приписати існування? Але тут ми зразу наштовхуємося на парадокс [73].

По-перше, ми живемо у цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак, коли приглянутись ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, фантазією, яку виношують дорослі, чоловіки чи жінки; і що більше, воно менше викликає ідеалізований архаїчний образ матері, ніж ідеалізацію стосунків, які пов'язують нас із нею, ідеалізацію, яку не можна злокалізувати — ідеалізацію первинного нарцисизму [73]. Тепер, коли фемінізм домагається нового трактування жіночності, тобто ідентифікації материнства із цим ідеалізованим непорозумінням, і відкидає цей образ та надуживання ним, він обминає правдивий досвід, який ця фантазія приховує. І який результат? Деякі авангардні феміністичні групи заперечують і відкидають материнство. Або схвалення — свідоме чи ні — традиційних уявлень про нього багатьма жінками і чоловіками" [73].

Неофройлистки Люсі Ірігерей ("Хірургічне люстро, про жінку", 1974 р.; "Ця стать, що не одна", 1977 р.), Сара Кофман ("Загадка жінки: жінка у текстах Фрейда", 1980 р.) заперечували фрейдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, акцентували на перевагах природи жінки [73].

Відома американська дослідниця, професор англійської літератури у Принстонському університеті Елейн Шовалтер (1941 р.) увела в літературний обіг категорію "гінокритика". На думку Шовалтер, феміністична критика зосереджує увагу на жінці як читачеві текстів письменників-чоловіків, вона має обмежені можливості, бо розглядає жінку в історичному та суспільному контексті. Гінокритика зосереджується на жінці-письменниці, шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури. У статті "Феміністична критика у пущі" (1981 р.) авторка розглядає чотири моделі гінокритики: біологічний, лінгвістичний, психоаналітичний і культурний [73]. Для характеристики

жіночої культури як маргінесу чоловічої Шовалтер використовує термінологію англійських антропологів "дика зона". За її словами, жіноча культура є "німою" на тлі пануючої чоловічої, феміністична критика повинна розкрити історію жіночої літератури, нагальні проблеми феміністичної критики, обґрунтувати необхідність освітньо-педагогічних реформ для руйнування стереотипів і деканонізації канонів. Що ж є предметом феміністичних студій? Це всі твори, зокрема:

- 1) тексти, написані письменниками-чоловіками (фантазії чоловіків про жіночі ролі, які втілюють глибинні психологічні структури);
- 2) література, створена письменницями, яка, за визначенням Вірджинії Вулф, показує "відмінність погляду", "відмінність стандарту";
- 3) особливості читання літератури жінками [73].

Дослідники, які використовують гендер в якості категорії аналізу, виходять з того, що окрім біологічних відмінностей між людьми (на позначення яких використовують слово "стать") існує розділення їхніх соціальних ролей, форм діяльності, розбіжностей в емоційних реакціях і поведінці; а наші уявлення про "правильне жіноче" і "правильне чоловіче" – більш ніж умовне, а правильніше – культурно і соціально обумовлене [75]. Гендер як соціальна стать позначає сукупність певних культурних норм, які мусить виконувати людина, залежно від того до якої статі вона належить; і зрештою саме ці соціокультурні приписи визначають специфіку у поведінці і психології жінок і чоловік. Наразі йдеться про систему розбіжностей і відносин між чоловіка і жінками, в якій чоловіки майже завжди знаходяться у омінуючому/владному положенні. Словом "гендер" позначають багаторівневий складний процес формування розбіжностей чоловічих і жіночих соціокультурних ролей і власне результат цього процесу, важливим елементом якого є

протиставлення “чоловічого” і “жіночого” та підпорядкування “жіночого” “чоловічому” [75].

Звичайно, не варто забувати, що гендер – лише один з можливих “критеріїв” розбіжностей. Погляд з позиції статі не охоплює повною мірою раси чи етнічності, віку чи сексуальності (так само, як і раса, етнічність чи клас, гендер є інституалізованим соціальним і культурним статусом). Обмеження наших уявлень про різницю між статями не дасть нам можливості побачити складних владних відносин, що ними марковані будь-які стосунків розбіжностей [77]. За таких умов репрезентація культурного жіночого (тобто такого, що у традиційній культурі означене як другорядне чи табуйоване) розглядається в якості політичного акту: феміністська теорія базується на тому, що саме “говоріння” жінки “своїм голосом” відчутно модифікує патріархатні механізми репрезентації.

Історико-літературного вивчення текстів, написаних жінками, чи традиційного аналізу “жіночих образів” класичної літератури тут очевидно замало, адже йдеться про перегляд ідеологічних настанов, котрі формують і визначають літературу як вид мистецтва. Чим зумовлена “відсутність” жінки у літературі, яка виявляється наразі і в царині репрезентації, і в царині рецепції? Що відбувається, коли ми звертаємо на гендерні аспекти чоловічої і жіночої саморепрезентації, підсилюємо і акцентуємо їх, “зачитуємося гендером”, за словами знаної фемінологині Ненсі Міллер [75]? Гендерний підхід у вивченні літератури на сьогодні (який наразі набуває форму заглибленого читання) є явищем більшою мірою інструментальним; таким, що корегує традиційний (насамперед професійний) погляд на красну писемність: з одного боку він артикулює проблему жіночого авторства, з іншого – провокує ідеологічне “перечитання” класичних текстів [75].

Американська літературознавка Елейн Шовалтер, говорячи про літературознавчі дослідження через призму гендеру, обстоює виділення двох методологічних гілок (міркуючи при цьому власне про методики аналізу художнього тексту): гінокритики і феміністської критики [75]. Феміністська критика, на думку дослідниці, зосереджує свою увагу на жінці в якості читачки “чоловічих” текстів, розглядає образи-стереотипи жінок у літературі, а отже теоретичні можливості такого напрямку є обмеженими. Шовалтер пише: “Ця підбадьорлива зустріч з літературою є, по суті способом інтерпретації, одним з багатьох, які будуть дозволені та введені у будь-чий складний текст” [75]. Між тим, не можна не відзначити: можливість альтернативного прочитання класичних текстів виявляє великий потенціал для читача, що чинить опір. Звертаючи на узвичаєні ще з часів шкільного літературного аналізу “жіночі образи”, ми звично оперуємо щодо них визначеннями “жіночна”, “емансипована”, “добропорядна”, “розпутна”, “жертвна” і таке інше, мало коли усвідомлюючи, яке саме змістовне навантаження несуть ці ад’єктиви в кожному конкретному випадку.

Англійський культуролог Гризельда Поллок, до прикладу, взагалі пропонує замінити поняття “жіночий образ” описовою конструкцією “жінка в якості означального в ідеологічному дискурсі”. Лише тоді, на думку дослідниці, можна буде побачити як в різні часи різні значення (і які саме) приписувалися сумнозвісним “жіночим образам” [75]. При такому дослідницькому підході “жіноче” набуває значення гендерного стереотипу, що конструюються способами маскуліно орієнтованих літературних практик [75].

У свою чергу становлення гінокритики знаменує перехід від ревізійніського прочитання “чоловічої” літератури до тривалого аналізу літератури, створеної жінками. Суто в межах гінокритики як методу, –

наполягає Елейн Шовалтер, – можлива побудова нового, емансипованого від домінуючої ідеології жіночого дискурсу [75]. А для цього треба відмовитися від простої адаптації патріархатних літературних теорій і критично переглянути (деконструювати) їх, помістивши на вершину такого наукового дискурсу жінку-авторку, жінку-творця нових текстуальних значень, котрі ґрунтуються на жіночому досвіді переживання статі. Різниця між гінокритокою і феміністською критикою пролягає, таким чином, по лінії активність-пасивність жіночого суб'єкту (ба: ступені його об'єктивації) [75].

Феміністська критика залишається більш зосередженою на проблемі рецепції та інтерпретації, тоді як власне репрезентація є у сфері зацікавлень гінокритики. Акцентуація на проблемі жіночого авторства чи жіночого образу позначає коливання інтересу дослідника від зображення до зображувального. Наразі в межах гінокритики за аксіому береться різниця жіночого досвіду і різниця у жіночому досвіді і, таким чином, все більше жінка як об'єкт дослідження замінюється гендером. Зокрема про це говорить відома мистецтвознавка Лінда Ночлін у статті “Чому не маємо видатних жінок-художниць?”, коли відзначає, що “наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних або частих передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування” [75].

Коли говорять про гендерні студії з літературознавства, зазвичай оперують категоріями “жіноча література”, “жіноча проза”, “жіноче/чоловіче (феміне/маскуліне) письмо”. Ці категорії є інструментарієм і об'єктом дослідження водночас, їхнє функціонування і трактування зумовлюють методологію наукової роботи (так само, як і власне категорії “гендер” чи “жіноча суб'єктність”), а також ілюструють

безумовно значущий рух пізнання від гендеру до критики формації суб'єкта [77].

Жіноча література – це художні твори, створені жінками. Отже, жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланта та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані одним єдиним чинником – статтю автора (саме так: статтю, а не гендером). Подібне трактування поняття “жіноча література” деякою мірою збігається з дефініцією терміну “національна література” (ще більш проблемного за визначенням) як літератури, створеної на певній території певною мовою. І так само як не кожен твір будь-якої національної літератури слугує вираженню національної ідеї чи національного характеру, так і репрезентації жіночої суб'єктивності – не є обов'язковим над-завданням будь-якого тексту в межах жіночої літератури [77].

Поняття це носить більше історичний, ніж аналітичний характер. І в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно їхнім груповим органічними ознакам (такими як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації (і вульгаризації). Проблема із дефініцією поняття “жіноча література” полягає, зокрема, в тому, що тривалий час це словосполучення використовувалося (а подекуди використовується і сьогодні) в якості оціночної категорії. Відкриємо дужки: сама категорія “оцінка”, між тим, апріорі вміщує у собі фалогоцентричну позицію того, хто має право на оцінку [75]. Така репрезентація суперечить самому визначенню жіночого письма і механізмам сприйняття жіночого тексту [77].

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

1.2 Літературознавчі аспекти феміністичної критики

Літературний фемінізм — це особливий критичний дискурс, спрямований на підрив патріархальної культурної системи. Гендерні дослідження передбачають студії над різноманітними аспектами чоловічої та жіночої відмінності: над особливостями мислення, поведінки, психології, мови, творчості ... Практично — це пошуки нових підходів у відображенні чоловічого та жіночого культурного досвіду, в розумінні проблеми взаємодії характеру і статі, мови і статі тощо.

Методологія гендерних досліджень виходить із принципу симетричного моделювання чоловічого та жіночого досвіду в культурі.

Методологію ж феміністичних досліджень відзначає передусім радикальність, оскільки така методологія виходить із принципу гендерної асиметрії, маскулінної культурної домінації [14].

У феміністичній літературній критиці, в якій розрізняють кілька оригінальних напрямків, немає одностайності щодо розуміння питання жіночого письма. Французький варіант феміністичної критики (С. де Бовуар, Л.Ірігерей, Г.Сіксу, Ю.Кристева) інтелектуально закорінений у лінгвістиці, марксизмі, неофройдизмі, психоаналізі Лякана та деконструктивізмі Дериди; англо-американська феміністична критика (В.Вулф, К.Міллет, Е. Шоувалтер, С. Гілберт, С.Губар) увібрала у себе теорії французького фемінізму та марксизму і традиційно більше орієнтована на текстуальну інтерпретацію[27].

Однак у кожній школі акценти розставлені по-різному: “Англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головно текстуальна, наголошує на вираженні. Проте усі вони ... намагаються віднайти термінологію, яка б урятувала жіночність від її стереотипних пов’язань з неповноцінністю” [5, 517]. У цьому розділі ми розглянемо ідеї основних представниць феміністичної критики стосовно теорій жіночого письма – С.де Бовуар, Ю.Кристевої, Л.Ірігерей та Г.Сіксу, особливості функціонування терміна «жіноче письмо» у сербському літературознавстві та специфіку сербської феміністичної критики. С. де Бовуар [23].

Своє ставлення до надзвичайно широкої гами питань жіночої екзистенції, в тому числі і питання жіночого авторства, жіночої літератури висловила у великій (проте й дещо фрагментарній) праці “Друга стаття”, яка стала важливою теоретичною підвалиною у феміністичній теорії. С. де Бовуар (яка сама ототожнювала свої ідеї не з

фемінізмом, а з філософією екзистенціалізму) вважала, що жіноча екзистенціальна ситуація відрізняється від чоловічої функцією репродукції, і через те жінка приречена на “ролі другого плану”.

Аби змінити таке становище, їй потрібно, на думку Бовуар, зайняти “чоловіче” місце, перетворивши чоловіка на об’єкт. Така ж позиція притаманна їй і стосовно питання жіночого письма. Аби не залишатися на “других ролях”, жінці потрібно привласнити чоловічу культуру. У другому томі своєї праці вона детальніше розглядає питання жіночої літературної творчості і доходить висновку, що немає підстав говорити про жіночу культуру, жіночу мову чи про жіночий спосіб письма. На її думку, жінки, які пишуть, ще не досягнули того, що насправді становить суть твору, смисл та будову (конструкцію) цього світу [23].

Вона вважає, що для більшості із них, творчість – це один із способів “випромінювання” життя і говорить про письменниць, що для них письмо та сміх – явища одного порядку. Своє припущення вона ілюструє тим, що геніальних творів письменниць-жінок немає, або ж їхнє існування є суперечливим і залишеним без уваги. Причину вона вбачає в тому, що жінка не відчуває себе відповідальною за Універсум і не може бути відповідальною за нього, таким чином її субординація відчувається не лише у житті, а й у творчості: жінка приречена бути “особливою”. Твердження С. де Бовуар добре ілюструє спосіб функціонування нашого суспільства, де жінці приписується “особлива” роль.

Самі епітети ”жіноча проза”, ”жіноча література”, ”жіноча традиція”, ”жіноча психологія” свідчать про її неналежність до універсального – про специфічний статус жінки (адже не існує понять ”чоловіча література”, ”чоловіча проза”, ”чоловіча традиція”). На думку Бовуар, жінка повинна не артикулювати різницю, а пристосовуватись до універсальності: їй не слід ховатися у гетто відмінності, яке чоловіки

хотіли б їй нав'язати. Їй слід працювати й творити у рамках універсальної культури, але у дуже особистий спосіб [23].

Жінкам потрібно, так би мовити, не лише привласнити цю культуру, вкрати її зброю, а й принести у неї свої власні цінності. С. де Бовуар стверджує, що невірним є те, що жіночі ідейні світи відрізняються від чоловічих, оскільки асимілюючись із ними, жінка стане вільною [1]. Фактично, йдеться про те, що не так потрібен сам фемінізм, як потрібно перейти його як ланку; наголошення на відмінності, на якій наполягає фемінізм (як у суспільному житті, так і в письмі), є не перевагою, а недоліком людства, яким чоловіки наділили жінок, перетворюючи їх на лише на істот, означених статтю, “другу статть”.

Важко не погодитись із думкою С. де Бовуар, що геніальних творів їй справді немає (або ж їх одиниці), та водночас неважко зауважити, що вона не розглядає причин їхньої відсутності (як це робить В.Вулф [24]), які пояснюються історичними, а часто й просто побутовими, матеріальними умовами, у яких жила жінка, впливом панівної (чоловічої) традиції тощо. Хоча, попри це, світова література збагатилася творами жінок, про яких мало було б сказати, що вони просто талановиті, серед них, н-д, Дж.Остін Е.Бронте (Дж. Еліот, Л.Українка, О.Кобилянська, Е.Ожешко, В.Вулф, М.Дюрас та інші. Ю.Кристева. Використовуючи досягнення психоаналізу та постструктуралізму, одними з перших спрямували свої зусилля на винайдення жіночого письма (*écriture féminine*) французькі філософи Ю.Кристева, Г.Сіксу, Л. Ірігерей. Юлія Кристева, яка є послідовницею семіологічної традиції Барта, назвала цю нову практику “інтелектуальним філософським письмом”. Жіночі способи означення світу Кристева назвала семіотичними, на відміну від символічних, похідних специфічної чоловічої лібідональної енергії. Кристева вважає, що відображення світу у творчості містить у собі

семіотичні способи реалізації, які беруть початок з до-символічного змісту [32].

Цей семіотичний спосіб означення вона ототожнює з феміністським, специфічно жіночим, “містичним” та “іраціональним” і припускає, що він властивий маргінальним текстам літературного авангарду. С.Маларме, Дж.Джойс, Ф.Кафка, вважає вона, виступають проти монологізму і протиставляють йому “символічну мережу, яка водночас є і носієм семіотичного ритму, де, з одного боку, дешифрується ... і об’єкт і суб’єкт, а з іншого – багато природніх, політичних та ідеологічних кодів” [13].

У моделях мови, статі та підсвідомого кожної статі Кристева виділяє певні Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур. 2012. Випуск 19 360 універсальні символічні (чоловічі) та семіотичні (жіночі) аспекти. Її прогресивна і наукова модель, у яких філософ використала психоаналіз Лякана, передбачає наявність універсальної структури суб’єктивності, що задає різні форми індивідуальності у відповідності до встановлених в суспільстві ознак статі та статевої ролі. Для Ю.Кристевої семіотичні процеси (що поєднані з материнською мовою і протиставляються) вводять у текст флюїдність, мотиви не-місця, переміщення у просторі. Кристева не погоджується із думкою Лякана про те, що жінки не існують, оскільки для неї поза мовою лежить ціле поле жіночого письма, хоч, разом з тим, воно лежить і поза межами наявних соціальних зв’язків.

Такі жіночі форми означення несимволічного типу є “маргінальними”, пограничними і власне тому загрожують панівному символічному порядку чоловіків та усьому, що пригнічує жіноче начало у мисленні, мові, текстах. Для Кристевої (на відміну від Г.Сіксу, яка співвідносить феміністські аспекти мови із жіночим лібідо, таємничою жіночою сутністю) уже саме відмінне, жіноче осмислення світу є

способом існування мови – способом, що в даний час є пригніченим та прихованим, однак, не менш доступним як для авторів-жінок, так і для авторів-чоловіків. У теорії Кристивої жіноче ототожнюється з ірраціональним, однак, треба зазначити, що жіноче у неї не відноситься лише до жінки, оскільки це своєрідний універсальний параметр мови, який кожним індивідом засвоюється по-своєму; він присутній у текстах літературного авангарду.

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

У цьому аспекті жіноче письмо являє собою вид певної субверсії, оскільки повстає проти влади та насильства, прислухаючись до автентичних переживань власного тіла, пошуку голосу природи всередині себе. Кристева вводить також поняття негативності, заперечення, яке є однією з характеристик жіночого письма і означає присутність у відсутності. Заперечення, на її думку, є постійною складовою суб’єкта. На перетині цих Si (символічне) та Se (семіотичне) координат, вважає Кристева, і знаходиться місце літератури. Літературний дискурс, стверджує вона, розвивається як сукупність відносин між символічним та семіотичним [11].

Заперечення й справді присутнє у жіночому письмі як намагання бути інакшим: створюючи власну практику письма, письменниці декларують відмову від чоловічого дискурсу у використанні мови, заперечують чоловічі норми синтаксису, відкидають літературні форми

тощо. Юлія Кристева зауважує два основні принципи, властиві жіночим текстам. Перший – зневага до композиції, чіткої структури, логічної та традиційної, що не є ознакою нездатності писати у рамках певної системи, а своєрідним відкиданням існуючої практики.

Натомість, з'являються фрагментарність та вільна композиція. Такий тип побудови твору властивий письменникам-постмодерністам, які уникають лінійної, чіткої та інколи штучної структури. Тому для жіночого письма характерна надзвичайна метонімічність, своєрідний мовний аскетизм – бажання сказати менше, ніж те, що насправді говориться. Кристева вважає, що знак у жінок є завжди є нижчим за рівень вираженого, завжди лише натякає на щось. Друга категорія, яку вводить Кристева, – це “денейтралізація сигніфіканта” (того, що дає значення), тобто відкидання дефініцій, тематичності, навіть позірної відсутності фабули у романі. Семантизація тут відбувається не на рівні слів, як у більшості прозових творів, а на рівні означуваного, тобто, “усе в тексті стає знаком” [3].

Відчувається відхід від репрезентації, від змальовування світу. На перший план виходить чуттєвість, усеприсутність особистого, тіла, бажання, проникнення підсвідомого у свідомість. Ідеї Кристевой дуже неоднозначні. І в концепції розвитку мови, і у розумінні суб'єктивності вони є новаторськими. Цікаво, що сама Кристева не ототожнювала свої роботи з фемінізмом; здобутки вченого як одну із стрижневих теорій фемінізму використали її коментатори, тому її внесок у феміністичну теорію, в тому числі у теорії жіночого письма, важко переоцінити.

Дещо радикальніше феміністське спрямування мають роботи філософа Л.Ірігерей, що було причиною несприйняття її робіт академічним середовищем. Використовуючи психоаналітичну термінологію, вона повертає психоаналіз Фрейда та філософію Дериди проти них самих. Л.Ірігерей доходить висновку, що жінка (у

традиційному світі) описується лише через її стосунки з чоловіками (наприклад, мати, дружина, незаймана дівчина або шльондра, але не через відношення до себе самої; жінка не ідентифікується як жінка). Ірігерей намагається віднайти жіночність, яке не була б ані протиставленням маскулінності, ані її доповненням, а радше автономічно – позитивним, а не негативістським способом окреслень.

Негативною є дефініція на позначення браку, недосконалості жінки. Жінку описують через стосунок з чоловіком, вважає Ірігерей, оскільки жіночу відмінність ніколи не було символізовано. Тому Ірігерей акцентує на необхідності жіночої символічної презентації – на створенні символічних систем – мови чи мов, – які дозволяли б їй говорити про себе з використанням власних окреслень, виявляючи специфіку жіночої уяви, а також на підкресленні позитивної різниці (цю проблему у своїй праці “Етика сексуальної різниці” вона називає основним філософським питанням нашої епохи). Ідеться про те, аби не відійти від чоловічої символічної системи, у якій жінка є не суб’єктом, який говорить, а швидше об’єктом, про який Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур [11].

Револьюційність теорії жіночого письма Л.Ірігерей полягає у зверненні до метафор мови тіла, символіки жіночої біології, тому критики часто закидають їй біологізм та есенціалізм. Навмисне наголошування на метафорах тіла, атрибутах жіночого, мові тіла є важливим аспектом текстів, які зараховують до лінії жіночого письма. Коментатори Ірігерей Е.Грош та М.Вітфорд вважають, що згаданий аспект не є простим зверненням до анатомії, а що, він, власне, є теж символічним: морфологія жіночого тіла – це “символічна інтерпретація анатомії”, образ тіла – тіло, як виявила деконструкція, давно знаходиться у системах символічного порядку – мовній та суспільній (системах влади) [26].

Авторка навіть проводить аналогію – тіло- мова/ текст, вважаючи, що акт письма є актом народження, творення нового, і тому за дефініцією більше доступний жінкам, аніж чоловікам. Л.Ірігерей одна з перших почала досліджувати жіночу генеалогію у психоаналітичному аспекті – відносини між жінками, стосунки дочка – мати, які завжди були слабким місцем у психоаналізі.

Вона намагається знайти ключ до мистецтва створення позитивних зв'язків між жінками, аби їхні стосунки не розглядалися з точки зору психоаналізу виключно як суперництво. Відносини між жінками є особливим предметом розгляду у жіночому письмі і однією з його улюблених тем. Автори намагаються відшукати жіночу "тожсамість" у стосунках, які не пов'язані з чоловіками (на змалювання жіночих образів, що розглядаються з огляду на кохання чи якогось іншого стосунку до чоловіка, приречена чоловіча література) [28].

У чоловічій літературі стосунки між жінками рідко коли ставали об'єктом глибокого аналізу, тому жіноча література має безліч можливостей для розгляду цієї цікавої теми. Теорія Ірігерей ґрунтується радше на реінтерпретації патріархальних текстів, а саме: на перепрочитанні та аналізі праць філософів, починаючи із давньогрецьких, а також у перепрочитанні праць психоаналітиків – Фройда, Лякана, а також грецької міфології, аніж на намаганні створити якусь жіночу символіку.

Її зусилля спрямовані на відкриття у них ознак жіночності, оскільки вона виходить із твердження, що жіночність є "підсвідомістю" чоловічої культури, і своє завдання як психоаналітика бачить у тому, щоб зробити підсвідоме явним [20].

Отже, основна проблема жіночої мови полягає у констатуванні позитивної різниці. Чи досить бути жінкою, щоб говорити як жінка? Чи визначається жіноче письмо певними біологічними особливостями, чи

воно є стратегічною, теоретичною позицією? Чим визначається це письмо – анатомією чи культурою? Якщо вважати, що останнім, що різниця не є даною а ргіогі, що її треба створити – за допомогою розрізнення, асиметрії, неоднаковості, то ні жіноче письмо, ні феміністичну критику не можна вважати чимось певним і вже усталеним. Вони іще мусять доводити своє право на існування.

Один із шляхів самоствердження жіночого письма і феміністичної літературної критики пропонує Л.Ірігерей: це зв'язок із практикою писання, створення нових жанрів, образів, стилів, творів, яким властива згадана різниця. Шкода, що сама Ірігерей лише окреслила, передбачила шляхи визначення різниці: жіночої символіки, позитивної дефініції жіночості вона, по суті, так і не створила. У роботах філософа Г.Сіксу способи вираження жіночої суб'єктивності теж поєднуються із тілесністю. Її робота “Сміх Медузи” має неабиякий резонанс у гендерних студіях та стала предметом критики серед самих гендерних теоретиків. Філософ вважає, що жінка, через особливості своєї фізіології мислить через тіло, і саме таку здатність потрібно використати для її творчості. Маскуліністичні вчення Фройда та Ніцше, стверджує вона, змусили жінку повірити у власну неповноцінність [11].

Через це жінка почала пристосовуватись до чоловічих норм письма, більше не намагаючись виразити власну суб'єктивність. Письмо Сіксу ототожнює із проривом та перевідкриттям власної сексуальності, бо лише повернувшись до своєї первісної жіночої природи, жінка може стати вільною. Власне, авторка пропонує проект звільнення жінки з допомогою письма незалежно від того, чи твір матиме літературну цінність. Вона закликає писати усіх жінок, аби вони віднайшли гармонію та віру в себе. Жіноче письмо Сіксу пов'язує з метафорами пісні, польоту, легкості. Вона справедливо зазначає, що жіночим текстам властива відсутність зв'язку між логікою усного мовлення та логікою написаного тексту,

принаймні, якщо текст пишеться з глибини внутрішнього “я”. Близькість мови творів до зразків розмовної мови знайшла своє відображення у практиці жіночого письма. “Сміх Медузи” з філософської точки зору являє собою феміністичний маніфест за звільнення жінок [10].

Але як літературний твір він являє собою класичний приклад жіночого письма насамперед, відображенням автентичного жіночого “я”, яке в авторки втілюється через зв’язок з жіночою біологією. Природу жіночого письма авторка закликає шукати у жіночому тілі: “ Жінка повинна писати себе: писати про жінок і принести жінок у письмо, з якого вони були вигнані насильно, так само, як і зі своїх тіл ... Жінка повинна принести себе у текст – так само, як і у світ та історію... Пишіть себе! ” [7, с. 75].

Використовуючи лінгвістичні та психоаналітичні методи, згадані нами дослідниці зробили спроби підірвати владу патріархальної мови і створити поетичну, містичну, сакральну мову шляхом створення феміністичної контрмоделі, контрмови, контрвлади. Однак, ці практики спротиву знаходяться у рамках мови, і тому головна лінія нової мови пов’язана з протестами проти патріархальних форм мови. Такі практики досліджують феміністські теоретики, підкреслюючи в них жіночі способи означування, існування жіночої мови поза правилами класичної граматики.

Жіночі способи означування існують як гетерогенність, що діє через ритм, інтонацію, тобто як семіотичні операції та ефекти, що руйнують синтаксис, Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур. 2012. Випуск 19 364 семантику, лінгвістичні аспекти панівної чоловічої мови. Одним із найважливіших способів існування семіотичної гетерогенності є дискурс літератури, мистецтва, де, власне, й відбувається руйнування головної функції патріархальної мови – функції репрезентації. Цим пояснюються численні спроби феміністських

письменниць створити жіночі літературні наративи, де й формуються жіноче письмо і жіноча мова, що пов'язані із відтворенням множинності індивідуального жіночого досвіду [11].

Сербська феміністична критика. У слов'янський світ феміністичні ідеї просочилися із запізненням і неоднозначно були сприйняті у різних країнах. У Сербії, незважаючи на історично дуже вкорінену патріархальність суспільства, феміністичні ідеї сприймаються інтелектуальною елітою досить добре. Кількість жіночих організацій у країні значно перевищує таку кількість в Україні, - йдеться і про центри, які мають конкретне практичне завдання допомагати незахищеним прошаркам населення, головно жінкам, і про наукові дослідницькі центри. У Сербії термін “жіноче письмо” у критиці почав використовуватися порівняно дуже рано – вже на поч. 80-х рр., але потім набув поширення навіть за межами літератури. Первісне сприйняття терміна при цьому майже втрачено [11].

Мас-медіа, наприклад, неофіційно назвали “жіночим письмом” фестиваль кінострічок ФЕСТ'89 у Белграді, чимало фільмів якого представляли жіночу проблематику [11]. У літературному дискурсі термін залишається досить визначеним: це сукупність мовних та поетичних засобів та прийомів, які покликані артикулювати на письмі специфічно жіночий досвід, який був маргіналізований або зігнорований у літературі. Уже кільканадцять років у Сербії видаються часописи “ProFemina” та «Ženske studije» (Жіночі студії), у яких публікуються переклади основних надбань західної феміністичної думки та вітчизняний доробок з жіночої проблематики. І хоча більшу увагу присвячено адаптації досягнень західної критичної думки, існують дослідниці з власними теоретичними працями високого рівня. Однією з таких є Нада Перишич-Попович, студентка Р.Барта, перекладач ключових текстів французького фемінізму та перша дослідниця жіночого письма,

що отримала за свою розвідку науковий ступінь доктора наук. Її накова робота “Literatura kao zavodeenje” (“Література як спокуса”) вперше ввела у сербське літературознавство поняття жіночого письма, “вписування”. Іншого та майже увесь категоріальний апарат феміністичної літературної критики, який за нею почали використовувати інші дослідниці цієї проблеми. Її монографія являє собою не нагромадження даних, а глибинний аналіз психоаналітичного, філософського та культурного дискурсів.

Дослідниці притаманний також неабиякий талант наратора, що виявляється у вмінні кожен приклад подати як цікаву історію. Книга закінчується провокаційним запитанням, що передбачає подальші пошуки: “Що таке письмо?” [10]. Серед інших відомих сербських дослідниць, праці яких стали одними з перших у сербській феміністичній літературній критиці варто зазначити Н. Божинович-Нешич, С. Слапшак [12].

Отже, у феміністичній літературній критиці, в якій розрізняють кілька оригінальних напрямків, немає однотайності щодо розуміння питання жіночого письма. Французький варіант феміністичної критики (С. де Бовуар, Л.Ірігерей, Г.Сіксу, Ю.Кристева) інтелектуально закорінений у лінгвістиці, марксизмі, неофройдизмі, психоаналізі Лякана та деконструктивізмі Дериди; англо-американська феміністична критика (В.Вулф, К.Міллет, Е. Шоувалтер, С. Гілберт, С.Губар) увібрала у себе теорії французького фемінізму та марксизму і традиційно більше орієнтована на текстуальну інтерпретацію [7].

Однак у кожній школі акценти розставлені по-різному: “Англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головно текстуальна, наголошує на вираженні. Проте усі вони ...

намагаються віднайти термінологію, яка б урятувала жіночність від її стереотипних пов'язань з неповноцінністю" [5, 430].

У моделях мови, статі та підсвідомого кожної статі Кристева виділяє певні Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2012. Випуск 19 360 універсальні символічні (чоловічі) та семіотичні (жіночі) аспекти. Її прогресивна і наукова модель, у яких філософ використала психоаналіз Лякана, передбачає наявність універсальної структури суб'єктивності, що задає різні форми індивідуальності у відповідності до встановлених в суспільстві ознак статі та статевої ролі. Для Ю.Кристевої семіотичні процеси (що поєднані з материнською мовою і протиставляються) вводять у текст флюїдність, мотиви не-місця, переміщення у просторі.

1.3. Наративні аспекти феміністичної критики

Кожного разу, коли ми читаємо роман, новелу, вірш чи академічний нарис, ми дивимось на форму розповіді. Мистецтво розповіді (або академічного написання) займає багато уваги. Вибір теми недостатньо. Автор також повинен вибрати, як донести тему до читача. За мить ми опрацюємо три типи розповіді: перша особа, друга особа та третя особа. Кожен служить своєму призначенню.

Але, перш ніж ми почнемо, важливо розрізнити розповідь та оповідання. Два терміни часто взаємозамінні, але вони не означають абсолютно одне і те ж. Оповідання - це історія. Автор переказує низку подій, що відбулися. Це ми багато бачимо в розповідних нарисах. Розповідь, однак, є актом розповіді історії. Розповідь - це як зв'язок автора з читачами.

Наративна стратегія - це використання певних наративних прийомів і практик для досягнення певної мети. Прийнятий підхід та намічена мета, що передбачають певні компетентності (творчі,

референтні та сприйнятливі), характеризують автора художнього тексту. Однак категорія наративних стратегій також може бути використана для аналізу нехудожніх оповідальних дискурсів, де різниця між автором біографії та автором, що мається на увазі, зазвичай не має значення [66]. Кожна розповідь - це висловлювання і, отже, комунікативний акт. Відповідно до "риторичного трикутника Арістотеля", хтось розповідає комусь про щось. Таким чином, теорія оповіді належить до області загальної теорії спілкування; отже, оповідні стратегії містять певний клас комунікативних стратегій культури.

Наративні стратегії часто зводяться до техніки письменника. Однак поняття стратегії, взятого з військової науки, правильно описує переваги оратора, які спрямовують його творчу поведінку після того, як він робить стратегічний вибір і визначає кінцевий результат, на відміну від різних тактичних дій. Застосовуючи до наративної практики, це фундаментальне відмінність уникає ототожнення автора з оповідачем. Стратегічна позиція автора забезпечує єдність комунікативної мети, до якої веде дискурс оповідача (іноді декількох оповідачів). Ця позиція може бути або однорідною по відношенню до позиції предмета, що розповідає, або віддаленою і навіть іронічною по відношенню до нього [66].

Метою розмови чи письма є взаємодія свідомостей у комунікаційній події: хорова гармонія чи провокуючий дисонанс, монологічне домінування чи діалогічне узгодження. Різниця в комунікативних цілях породжує різноманітні стратегії. Стратегічний вибір робить автор біографії (сценарій). Усвідомлено працюючи з тактичними засобами написання розповіді, однак він не завжди адекватно розмірковує над наративною стратегією власного тексту. Будь-яка комунікативна стратегія, зокрема розповідь, що є "активною позицією мовця в об'єктивній та смисловій сфері" [6], не може бути зведена до "волевої промови мовця" [6], оскільки суб'єктивний момент, коли

продукується висловлювання, нероздільно. в поєднанні з його об'єктивною та смисловою стороною, обмежуючи та пов'язуючи її із ситуацією мовленнєвого спілкування. «Стратегічний вибір не виникає безпосередньо із світогляду чи переважання інтересів, властивих тому чи іншому мовленнєвому предмету» [6].

Скоріш, вони складаються "на основі позиції, яку займає суб'єкт щодо домену об'єктів" (там само) та стосовно адресата чи кола адресатів. Ця "ситуація" може бути і зазвичай пов'язана з автором, що мається на увазі. Останнє може розглядатися як комплекс компетенцій дискурсу, які є віртуальною за своєю природою, але вони більш-менш послідовно і успішно реалізуються автором біографії. Це вирішальне значення має те, що стратегія оповіді співвідноситься не з оповідачем, який вільний прийняти ту чи іншу тактику оповіді, а із загальноприйнятою смисловою сутністю абстрактного автора.

Тема оповіді (оповідач) розміщується по відношенню до предметів і одержувачів розповіді когнітивним суб'єктом спілкування (автором), що полягає у прийнятті стратегічного вибору [66]. Таким чином, наративна стратегія - це конфігурація трьох аспектів одного висловлювання, які впливають один на одного: 1) модальність розповіді (риторична компетентність суб'єкта мовлення); 2) наративна картина світу (сфера предметів, які представляють інтерес розповіді); 3) розповідна інтрига (аспект сюжету, який співвідносить історію з очікуванням одержувача). Ці три аспекти співвідносяться з трьома аспектами будь-якого висловлювання як комунікативної події [66].

Риторична модальність мовленнєвої поведінки оповідача визначає, що таке "свідок і суддя" подій, що складається з подій за Бахтіном, яким є оповідач. Категорія модальності пов'язана з категоріями фокалізації перспективи, але вона не тотожна їм. Пояснюючи термін "фокалізація",

посилається на ступінь обізнаності оповідача та ступінь обмеження його знань.

Однак оповідач не завжди представляє знання: наприклад, середньовічні християнські оповідачі керувалися священним переконанням і прагнули ігнорувати або трансформувати емпіричні факти. Ланцюг подій (розповідь) можна переказати у модальності а) нейтрального знання, б) особистої думки оповідача, в) авторитетного переконання, що не потребує схвалення, або г) у модальності розуміння, яка не є суб'єктивною (наприклад, думка), але також не є нейтральною або об'єктивною і може бути охарактеризована як інтер'єктивна (обмін спільним розумінням між суб'єктами) [65].

Модальність знань передбачає головну "зовнішність" оповідача стосовно переказаної історії. Гомер не міг бути свідком подій Троянської війни; тим не менше, оповідач епосу Гомера, спираючись на легенду, розповідає про ці події в мові модальної розповіді. Це знання - це зміст свідомості, який не залежить від самої свідомості (чисте знання не персоніфіковане і є репродуктивним). Такий оповідач є аналогом керівника ритуального хору, який переказує загальновідомі речі більш виразно, ніж інші. Стратегію безособового оповідального всезнання, можна охарактеризувати як хорову. Письменники раннього сучасного періоду можуть прийняти аналогічну розповідну стратегію [65].

Модальність думок характеризується, очевидно, персоніфікованою позицією і, таким чином, емоційною та моральною, а не фактичною участю у потоці подій. Такі оповідачі представляють свою власну версію переказаного оповідання та «висувають більші вимоги до читацьких повноважень щодо висновку, ніж надійні оповідачі». Таким чином, наративна стратегія недостовірного оповідання, прийнята Набоковим у «Лоліті» (1959), «полягає у запрошенні читача за допомогою текстової структури відгадати потенції, приховані в тексті; читач є

співавтором і бере на себе певні авторські функції (ретельно і ревно вимірює автор, що мається на увазі).

Інші два способи відповідають проміжній позиції «оцінної зовнішності», яка не передбачає всезнання, але забезпечує ширший концептуальний горизонт оповідача, ніж може мати учасник подій. Поглиблена різниця між способами полягає у переконливому та переконливому монологічному аксіологічному домінуванні оповідача, з одного боку, та у діалогічно відкритій позиції оповідача, з іншого. Слово "переконаність" має на меті орієнтуватися на "певний набір значень. Він однополярний. У ньому звучить лише один голос. Він існує у готовому, стабільно диференційованому та оцінюваному світі. Оповідання про переконання є суб'єктивним за значенням (оповідач є не лише свідком, але й чітко оцінює, що відбувається), але не є персоніфікованим [65].

Зближення двох (або навіть декількох) точок зору в оповіданій історії, що належать оповідачеві та персонажу, або оповідачеві та адресату, встановлює модальність розуміння. Таке оповідання поглиблює сенс пов'язаної історії, але воно не несе відміток абсолютної правдивості знань чи абсолютної цінності переконаності. Правда розуміння не є відносною, але «принципово перевищує межі однієї свідомості і народжується в точці стику, де різні свідомості зустрічаються одна з одною», як це відбувається в поліфонічному романі Достоєвського. Розповідь про розуміння персоніфікована, але спрямована на подолання меж горизонту теми. Така стратегія оповіді у пізніх творах Чехова. Ці тексти характеризуються тією ж наративною стратегією, навіть з огляду на різницю в наративній тактиці, застосованій у романах [65].

Референтна компетенція розповіді полягає у власне «картині світу, яка забезпечує масштаб для визначення того, що є подією». З точки зору наратології, загальне поняття картини світу являє собою основні структури розповідного досвіду, переживання події. Склавши

оригінальні припущення про загальні передумови нашого буття, картина світу визначає "актуальність" переходів між ситуаціями, що становлять предмет історії. Ступінь подієвості, що мотивує можливість та виправданість розповіді, не є абстрактною цінністю, а залежить від ідеї події, сформованої в дану епоху, літературного жанру, про який йде мова, моделі подієвості, що висувається самим твором та позицією читача. Як і звичайний математичний простір, наративна картина світу "гарантує можливу змістовну єдність можливих суджень" про те, що Бахтін називає "подією буття". Інтер'єктивний "топос угоди", необхідний для розуміння тексту, обмежує широту світогляду певним концептуальним горизонтом і створює віртуальний простір, в якому свідомість спілкується в думці адресата [65]. Розвиваючи концепцію Перельмана та Ольбрехта-Титеки про "риторичні картини світу", ми можемо виділити чотири структури досвіду, основні для наративної практики, що відповідають чотирьом способам розповіді:

1) прецедентна картина світу (типова для міфів та казок), яка не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі: подія - це "завжди факт, який має місце, хоч і не мав би бути"; він може встановити прецедент для переслідування фактів такого ж роду;

2) імперативна картина світу (типу притчі), яка передбачає безперечну аксіологічну систему світового порядку, в якій персонаж завжди має свободу вибору, хоча цей вибір об'єктивно оцінюється з точки зору добра і зла; подія складається з виконання або невиконання обов'язку, дотримання морального закону світу або порушення його;

3) епізодична картина світу (типу анекдоту), в якій персонажу, що існує в потоці можливих ситуацій, надається свобода самопрезентації, кожен з яких претендує на статус подієвості через свою унікальність. Тут подія - це будь-яка зміна статичної сюжетної ситуації, яка є життєво важливою для персонажа, але не для світового порядку;

4) імовірнісна картина світу (заснована на синергетиці), зосереджена на точках роздвоєння, в яких історія «роздвоюється». Такі точки є наслідком нестабільного стану вигаданого світу, що вимагає змін, які, однак, можуть відрізнятись від повідомлених у історія, що означає, що історія могла розгорнутися по-іншому. Тут «подія - це те, що можна було б зробити інакше» [65].

У той же час наративні «часові схеми» можуть бути лише численними віртуальними перспективами, які розгортаються в серці розповіді у напрямку можливого, але не визначеного горизонту. Напруженість такого роду ґрунтується на відповідальності персонажа за вибір одного з можливих напрямків подальшого життєвого шляху; однак, порівняно з імперативною стратегією, розгортання ланцюга подій неможливо оцінити однозначно, оскільки воно корелює не з нормою буття, а з її таємницею.

Місце, яке адресату автор стратегічно відводиться автором, визначається наративною інтригою, тобто розповідним інтересом сюжету, «людським, підпальним» способом розуміння того, що відбувається. Він пов'язує початок історії з її кінцем і базується на нашій здатності простежити ланцюжок оповіданих подій. Розуміється як напруга в ланцюжку подій, що збуджує та реалізує певні читацькі очікування, інтрига - це конфігурація епізодів, що стосуються читача та передбачають знайомство з традицією оповіді. Інтрига в розумінні Рікюра цього терміна є аналогом "ув'язнення" Уайта (1973 р.) І пов'язана з категорією "сюжет". аспект сюжету, який стосується сприйнятливих намірів читача. Коли співвідноситься з мотивами оповіді та картинами світу, основні модифікації наративної інтриги можна згрупувати таким чином:

1) ретроспективна інтрига реалізації відбувається в казці або в міфічному оповіданні з попередньою картиною світу, пов'язаною в

модальності знання, кінець якої вже відомий; Інтерес до оповіді при отриманні є результатом нюансів деталізації та тканини мовлення;

2) розповідь із імперативною картиною світу, що передбачає модальність переконання, поєднується з дидактичною інтригою необхідності; оповідний інтерес зосереджений на позитивному чи негативному результаті послідовності подій;

3) епізодична картина світу оповідань у модальності думки мотивує інтригу пригод; рецептивний намір полягає в парадоксальному очікуванні читачем несподіваних подій, які, мабуть, відбудуться в подібних сюжетах;

4) евристична інтрига викриття неясного породжується імовірнісною картиною світу оповідань у модальності розуміння [65].

Виявлення та аналіз механізму породження комунікативної єдності тексту вимагає широкого спектру наратологічних понять. Основні комплекси характеристик дискурсу, що лежать в основі певної комунікативної мети, включають вищезазначені стратегії хорової гармонії, монологічного домінування, діалогічного розбрату та діалогічного узгодження.

У той же час творчі, референтні та сприйнятливі характеристики кожної із стратегій обумовлюють одна одну і відкидають чужі характеристики інших стратегій. Таким чином, раніше оповідні практики, аж до часів літературної класики 19 століття, є моностратегічними, і єдність наративної стратегії забезпечується її унікальністю для даного тексту. Навпаки, нетрадиційні наративні практики 20-го та 21-го століть характеризуються тенденцією до полістратегічних симбіоз та еkleктичної єдності оповідного акту. Єдність зберігається завдяки домінуванню одного з комплексів наративної характеристики (тобто комплексів наративної модальності, наративної картини світу та оповідної інтриги) [65].

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

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

Термін «наративна стратегія роману» вперше запропонував Ж. Суваж. У. Бут, в свою чергу, в ході аналізу наратора різних типів вказав на способи «експлікації наративної стратегії». П. Рікер, розмірковуючи про способи «інтегруючого динамізму» в наративі, говорив про здатності оповідання «виражати свій об'єкт за допомогою наративних стратегій, що породжують оригінальні цілісні освіти ». Сучасні вчені часто застосовують цей термін. Але в більшості випадків він використовується для вказівки на своєрідність конкретного тексту. Дж. Вільямс вживає термін «стратегія», кажучи про проектуванні читача наратором [65].

В.І Тюпа формулює ознаки чотирьох базових наративних стратегій, що виникають в історії культури. Первісна протонаративна

стратегія конституюється модальністю знання, прецедентної картиною світу і «ретроспективною інтригою здійснення», характерною для казкового або міфогенної оповіді. Наступна наративна стратегія характеризується імперативною картиною світу, яка передбачає моноцентричний порядок, модальністю авторитарного переконання, дидактичної інтригою повинності. Третя наративна стратегія пов'язана з модальністю приватного думки, анекдотичного типу, картиною світу, авантурної інтригою пригоди [65].

«Дана стратегія характеризується введення не ауторіальний (аналогічного автору), фігуративного наратора: персонажа з обмеженим кругозором. Четверта наративна стратегія передбачає модальність «Інтерсуб'єктивного розуміння», «вірогідну» картину світу, «Евристичну інтригу ідентичності», яка породжується зустрічається в літературі нового часу. Таким чином, поняття наративної стратегії охоплює всі аспекти наративної комунікації, дає можливість описати і парадигматическое (наратив як варіант комунікативної стратегії культури), і синтагматичний (наратив як спосіб взаємодії оповідання і сюжету) вимір твору [25].

За визначенням В. Шміда, наратор - адресант фіктивної наративної комунікації. Поняття є досить широким, його ототожнюють з розповідачем чи оповідачем. Наратор констатується в тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови. В. Шмід визначив основні риси наратора: всезнання та всюдисущість, здатність проникнути у найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, наявність певної точки зору на події та ситуації [6, 64-65]. За визначенням М. Легкого, наратор - мовно-стилістичний епіцентр викладу. Наратор - особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості [5, 430].

Наративну стратегію визначають як специфічний гносеологічний тип, вона уолоблює у собі знання автора, виявляє репрезентацію кожного наступного етапу дій. Наративна стратегія має свою техніку. Це елементи відокремлювання тексту, планування його наративного типу. Точки зору автора виконують важливі функції в ідеологічній наративній стратегії.

Римар Н. Ю. відокремив такі основні складові техніки наративних стратегій: Комунікативна стратегія, подієва стратегія, часова стратегія, фікціональна стратегія, естетична стратегія, метанаративна стратегія.

Художній простір прози Маргарет Етвуд - це масштабне поле експериментування, творчої інтеракції з активним читачем, продуктивної співпраці, що відбувається за допомогою наратора. Маргарет Етвуд, канадська письменниця, представник літератури постмодернізму вводить у художній простір оповідну інстанцію, яка є відправною точкою ідеї та сюжету роману. У "Пенелопіаді" М. Етвуд реконструює відому історію Гомера про Одисея, проте обирає інший ракурс зображення відомого сюжету. Головні події описуються з погляду жінки, оповідачем стає Пенелопа - дружина Одисея, яка викладає власну версію античної історії [41].

У художньому тексті наратор рідко дотримується однієї часової форми, різні сегменти наративу, залежно від інтенцій автора, зображуються у минулому, теперішньому чи майбутньому часі. Найчастіше повістування у романі "Пенелопіада" ведеться у формі минулого часу, що є найбільш поширеним способом розповіді про минулі події [41]. Вставні конструкції ж подаються у теперішньому часі, як зазначає І. Бехта, що теперішній наративний час - це спосіб зробити минулі події сучасними, наратор "дозволяє собі бачити події", які для нього є минулим, ніби вони відбуваються знову [6, с. 304].

Наративна стратегія роману «Пенелопіада» містить у собі риторичну модальність мовленнєвої поведінки, а саме через те, що розповідь іде від Пенелопи, від першої особи. Пенелопа тут і свідок, і суддя подій. Фокалізація подій у творі посилається на ступінь обізнаності автора та читача. Роман М.Етвуд посилається на міф про Одиссея. Тому у цьому тексті дуже багато посилань на міф Гомера. Читач повинен вже знати і розуміти чому події у творі зображені саме так.

Ланцюг подій можна переказати у модальності особистої думки оповідача. У творі ми зустрічаємо прецедентну картину світу, яка є типова для міфів і не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі. Подія – це завжди факт, який має місце. Пенелопа зображена саме у тому місці та у той самий час, як і була зображена Гомером. Але нратор переосмислює події того часу, дає іншу інтерпретацію вже відомих усім подій. Не змінюється місце, час.

Оповідання про переконання є суб'єктивним у романі. Оповідач не лише є свідком, але й чітко оцінює, що відбувається. Зближення декількох точок зору в історії, що належать оповідачеві та персонажу, встановлює модальність розуміння. Цей роман поглиблює сенс пов'язаної історії, але не несе відміток абсолютної правдивості.

У романі «Пенелопіада» ми зустрічаємо дві лінії наративу: Пенелопа та її служниці. Останні представлені у ролі хору, як і було прийнято у античні часи. Але цікавим аспектом є те, що хор служниць є також нратором у цьому романі. Вони розповідають історію від свого народження до часу їх вбивства. Тому у романі переплітаються дві лінії наративної стратегії, навіть ідуть паралельно одна одній, доповнюючи картину світу та подій того часу.

Отже, термін «наративна стратегія роману» вперше запропонував Ж. Суваж. У. Бут, в свою чергу, в ході аналізу нратора різних типів

вказав на способи «експлікації наративної стратегії». П. Рікер, розмірковуючи про способи «інтегруючого динамізму» в наративі, говорив про здатності оповідання виражати свій об'єкт за допомогою наративних стратегій.

Сучасні вчені часто застосовують цей термін. Але в більшості випадків він використовується для вказівки на своєрідність конкретного тексту. В.І Тюпа формулює ознаки чотирьох базових наративних стратегій, що виникають в історії культури. Первісна протонаративна стратегія конститується модальністю знання, прецедентної картиною світу і «ретроспективною інтригою здійснення», характерною для казкового або міфогенної оповіді. Наступна наративна стратегія характеризується імперативною картиною світу, яка передбачає моноцентричний порядок, модальністю авторитарного переконання, дидактичної інтригою повинності. Третя наративна стратегія пов'язана з модальністю приватного думки, анекдотичного типу, картиною світу, авантюрної інтригою пригоди [24]. Четверта наративна стратегія передбачає модальність «Інтерсуб'єктивного розуміння», «вірогідну» картину світу, «Евристичну інтригу ідентичності», яка породжується зустрічається в літературі нового часу.

Наративна стратегія роману «Пенелопіада» містить у собі риторичну модальність мовленнєвої поведінки, а саме через те, що розповідь іде від Пенелопи, від першої особи. Пенелопа тут і свідок, і суддя подій. Фокалізація подій у творі посиляється на ступінь обізнаності автора та читача. Роман М.Етвуд посиляється на міф про Одиссея. Тому у цьому тексті дуже багато посилань на міф Гомера.

Читач повинен вже знати і розуміти чому події у творі зображені саме так. Ланцюг подій можна переказати у модальності особистої думки оповідача. У творі ми зустрічаємо прецедентну картину світу, яка є

типова для міфів і не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі.
Подія – це завжди факт, який має місце.

РОЗДІЛ 2. Деконструкція міфологічного коду у романі М.Етвуд

2.1. Трансформація міфу у романі М.Етвуд

Інтерес до міфу, що спостерігається протягом усього ХХ століття, не згас і в новому тисячолітті. Естафета переосмислення стародавнього спадщини була прийнята сучасними художниками слова в рамках міжнародного проекту «Міфи», однієї з учасниць якого стала канадська письменниця-феміністка Маргарет Етвуд (рід. В 1939 р) - автор роману «Пенелопіада» (2005). Письменниця деконструювала міф Гомера «Одіссея» під призмою фемінізму. Беручи за основу «Одіссею» Маргарет Етвуд змінює всім відомий міф та трансформує його з погляду жінки Одіссея – Пенелопи.

Деконструкція (від лат. De «зверху вниз -> назад» і constructio «споруда», «осмислення») - поняття сучасної філософії і мистецтва, що означає розуміння за допомогою руйнування стереотипу або включення в новий контекст [20].

Виходить з передумови, що сенс конструюється в процесі прочитання, а звичне уявлення або позбавлене глибини (тривіально), або нав'язане репресивної інстанцією автора. Тому необхідна провокація, яка ініціює думку і звільняє приховані смисли тексту, що не контрольовані автором. Розроблено Жаком Дерріда, проте походить від поняття деструкції Хайдеггера - заперечення традиції тлумачення з метою виявлення приховань сенсу.

Перш ніж розглянути деконструкцію міфологічного коду у «Пенелопіаді», згадаємо «Одіссею» Гомера.

У Гомерівській Одиссеї були викладені події після завершення Троянської війни, повернення головного героя до рідного краю після 10 років блукань.

Подальша доля героїв згадується тільки у декількох піснях, адже вони були віднесені до окремої поеми «Одіссея».

Боги, дивлячись на мандрю Одиссея, на те, як він проходить важкі випробування, сумує за рідною землею, вирішують повернути його на батьківщину. Сім років він проводить у заручниках у німфи Каліпсо, яка покохала його і не хотіла відпускати додому, обіцяючи вічну молодість та безсмертя. Після ради богів Афіна вирушила до Ітаки під маскою друга Одиссея. Вона наказала синові героя, Телемаху, виїхати на розшуки батька. Тоді вона обачила те, як Пенелопа, вірна дружина Одиссея, страждає від натиску женихів, які поїдають худобу та розкрадають їх майно.

Зевс наказує Каліпсо відпустити Одиссея. Після чого він будує плот і рушає додому. Але злий на героя Посейдон переслідує його, адже Одиссей осліпив його сина – Циклопа. Цей вчинок Посейдон не міг пробачити. Бог морів посилав ураган, від якого пліт топиться. Довгий час хвилі носять Одиссея по морю. Врешті решт викидають його на берег острова, де мешкають феаки-мореплавці. Дочка царя бачить героя та показує йому шлях до палацу Алкіноя.

На честь троянського героя той влаштовує бенкет, де Одиссей тлумачить про свої пригоди, такі як: побачення з богом вітрів Еолом, зустріч з лістригонами, що винищили 11 кораблів, рік, проведений на острові Ея, у Кірки. Розповів про подорож до темного царства мертвих, де йому пророчив Тіресей, розмова з тінню матері. Одиссей повідав про

те, як врятувався від страшно-хитрих сирен і жахливих Скілли і Харібди, про те, як довго перебував у підступної німфи Каліпсо.

Алкіной співчував герою, після перебування у нього Одиссей урешті прибуває до берега рідної Ітаки. Він узнає про жахливі речі, що відбуваються у царстві зі слів Афіни.

Про жахливих женихів, які мітять на його трон, про те, як Пенелопа вимушена терпіти такі безчинства. Афіна перетворює героя, щоб урятувати від їхньої помсти, на дряхлого старця.

Першим ділом Одиссей вирушив до свого раба-свинопаса Евмея. До нього приєднується й син Одиссея Телемах. Герой відкриває своє обличчя сину та вони починають обмірковувати план помсти.

Одиссей терпить образи та кривди від женихів та нахабних юнаків. Пенелопа дізнається про чужинця та запрошує його до себе, щоб розпитати. Вона сподівалася почути хоч слово про свого чоловіка, можливо старий щось знає. Гостинна Пенелопа наказує годувальниці Одиссея, Евріклеї, обмити ноги мандрівнику. Так старенька дізнається, що перед нею сам господар царства, коли бачить шрам на нозі, який був у героя. Одиссей наказує їй мовчати, не відкривати таємницю.

Знахабнілі парубки вимагають від Пенелопи обрати когось із них у чоловіки. Вона пропонує останнє випробування: натягнути лук Одиссея і випустити з нього стрілу. Звісно, ніхто з них не зміг зробити цього, крім самого героя, який натягає тятиву і пускає стрілу через 12 кілець.

Після цих подій Одиссей за допомогою слуг Евмея та Філотія перебиває женихів, карає служниць, які зрадили його своїми вчинками. Пенелопа не вірячи до кінця, влаштовує останню перевірку чоловіку таємницею, відомою лише подружжю.

Звістка про смерть багатьох юнаків розноситься по Ітаці. Розлучені родичі женихів приходять, щоб помститися, але не можуть. Адже долю

героя вирішили боги, Афіна наказує словами Зевса, що між родинами і хазяїном Ітаки повинен бути мир.

Одіссей - це герой епічної поеми давньогрецького поета Гомера. Одіссей - цар острова Ітаки, який залишив своїх дружину, матір і сина, народженого в день відплиття Одіссея до берегів Трої. Двадцять років він з волі богів поневірявся, не маючи можливості повернутися до рідних берегів. Спочатку разом зі своєю командою, а потім, коли все його супутники загинули, він один продовжував бідувати. Для свого загону він був не тільки цар, але також воєначальник, товариш і друг. Як керівник він керував не тільки країною і людьми, але, перш за все, є - своїми вчинками, почуттями, волею.

Організаторські здібності в числі загальних комунікативних здібностей - ораторська мова, вміння привернути увагу співрозмовника, вміння вислуховувати і доносити свою думку до слухача. - Стриманість в спілкуванні з підлеглими, витримка у взаємодії з конкурентами. - Протиборство, здатність протистояти стихіям, богам і власним людським слабостям. - Готовність йти на ризик, долати перешкоди, не відступати в разі невдач, сумнівів і розчарувань.

Завзятість в прагненні досягнення мети (20 років витрачено на те, щоб повернутися додому).

Уміння брати на себе відповідальність за вибір рішення, відповідальність за людей, які перебувають у нього в підпорядкуванні - їх він відправляє на полювання і сам же потім виручає з полону чаклунських чар Цирцеї. - Високий рівень інтелекту, про що говорять витончений розум, хитрість, мудрий вибір, розважливність, логіка міркувань, стриманість, влада розуму над емоціями. Все це допомагало Одіссею виходити переможцем в битвах з богами і з людьми.

Рядки його кажуть самі за себе, представляючи Одиссея, рівного богам. він “многоопытный муж, который,
Странствуя долго со дня, как святой Иллион им разрушен,
Многих людей города посетил и обычаи видел,
Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь
Жизни своей и возврате в отчизну сопутников...”[19, с. 419]

Його бойовий товариш, з яким Одиссей боровся у Трої, так говорить про нього:

«В умных советах никто там не мог на ряду быть поставлен
С ним: далеко опереживал всех изобретеньем многих
Хитростей царь Одиссей...
В мненьях согласные, вместе всегда мы, обдумавши строго,
То лишь одно избирали, что было ахейцам полезней». [19, с. 443].

«Нет, никогда не бывали столь боги в любви откровенны,
Сколь откровенна была с Одиссеем Паллада Афина!» [19, с. 445].

Прекрасна Єлена, та сама через яку і почалася Троянська війна, розповідала про Одиссея:

«...непреклонный в бедах,...
Дерзко-решительный муж...
Тело своё беспощадно иссекши бичом недостойным,
Рубищем бедным покрывши плеча, как невольник вошёл он

В полный сияющих улиц народа враждебного город;...

Многих Троян длинноострою медью меча умертвивши,

Выведал в городе всё он и в стан невредим возвратился. ...никогда и нигде мне досель человек,

Одиссею, твёрдому в бедствиях мужу, подобный, ещё не встречался». [19, с. 457, 458].

А дружина Одиссея, Пенелопа, дає образ свого чоловіка:

«...никому не нанёс он ни словом, ни делом обиды

В целом народе; хотя многосильным царям и обычно

Тех из людей земнородных любить, а других ненавидеть,

Но от него не видал оскорбленья никто из живущих». [19, с. 468].

І навіть богиня Афіна, просячи за Одиссея на раді богів, характеризує його, як

«...Одиссея, который был добрым, Мудрым царём и народ свой любил, как отец благодущный» [19, с. 472]

Для харизматичної особистості, якою безсумнівно є Одиссей, важлива наявність не тільки внутрішньої сили, а й особливих, відмінних рис зовнішності - божественного дару:

«Дочь светлоокая Зевса Афина тогда Одиссея

Станом возвысила, сделала телом полней и густыми

Кольцами кудри, как цвет гиацинта, ему закрутила...

Так красотой главу облекла Одиссею богиня.

Берегом моря пошёл он и сел на песке, озарённый

Силой и прелестью мужества». [19, с. 486]

Отже, вихідним пунктом художнього подорожі сучасного автора в глиб століть є неканонічна трактування міфу, заснована на припущенні про невірність Пенелопи і руйнує традиційний образ відданої дружини Одиссея. Британський вчений Р. Грейвс, на дослідження якого спирається М. Етвуд, вказує на те, що в «Одіссеї» Гомера можна знайти деякі натяки на не настільки бездоганна поведінка цариці, нібито причарувала женихів, що приймає від них подарунки і надає перевагу Амфіном з Дуліхій. У романі розповідь обертається навколо цієї версії міфу, навмисно зниженою письменницею до підступного наклепу, плітки про Пенелопу. [12]

Друга лінія твору, тісно переплетена з першою, розвиваюча і доповнює її, - історія дванадцяти служниць, повішених Одиссеєм через не вчинений ними злочин, - зраду його дому і розпусту з женихами. Зв'язок дівчат з женихами відбувається з відома Пенелопи, яка вирішила, що перемогу вона зможе здобути швидше, маючи у ворожому таборі наближених до неї жінок, вихованих нею з дитинства юних служниць.

Проект перечитування міфу зажадав від Етвуд актуалізації не тільки багатой фантазії художника, а й глузливого інтелекту, що дозволяє розпізнати за захоплюючими перипетіями життєвого пригоди античних героїв буденно-земну реальність їх існування. Художня достовірність досягається за допомогою використання

гумору та іронії, які народжуються з самої манери оповіді від імені Пенелопи, яка призводить і зіштовхує різні версії події.

Беручи на озброєння формулу «міф + психологія», застосовану ще німецьким письменником Т. Манном в тетралогії «Йосип і його брати» (1933-1943), М. Етвуд підсилює психологічну мотивування подій. Міфологічний виявляється легко зчищати лушпинням часу, під якою залишається незмінна людська натура. Гуманізується стратегія, застосована Етвуд по відношенню до міфу, вимагає визнання тієї безсумнівної істини, що людина залишається рівним самому собі в усі часи. Що ж до природи людини - вона не стала благородніше ні на йоту, - підсумовує свої роздуми протагоністка, alter ego автора [41].

Крім монологу цариці Итаки в романі спостерігається другий - аналітичний - план, що просвічує крізь основний розповідь, що знаходить найбільш повне втілення в розділі «Антропологічна лекція» і покликаний представити можливі (псевдо) наукові тлумачення розказаного міфу. Письменниця випереджає вчених, а також ідеологів фемінізму, яким потрапить в руки її книга, і передбачає різні способи прочитання свого роману (в світлі теорій Р. Грейвса, К. ЛевіСтросса, С. Батлера), виявляючи при цьому їх ущербність і обмеженість. Ще Т. Манн відзначав у своїй доповіді до «Йосипу і його братам»: «... застосовувати наукові методи до ненауковому, казковому матеріалу - значить свідомо іронізувати над ним».

У романі сильно пародійне начало. Саме пародія задає і композиційні, і сюжетні, і образні, і стилістичні особливості оповіді. Примітно назву роману, придумане в піку гомерівської «Одіссеї».

Жіноче ім'я Пенелопи витісняє чоловіче ім'я прославленого героя, в тіні слави якого вона була змушена перебувати протягом довгих століть. Щедрим феміністським жестом Етвуд виводить дружину грецького героя на авансцену історії, правда, не стільки історії великих подій, скільки історії приватного життя. Та й інша зрівняні в правах і переплетені настільки тісно, що неможливо зрозуміти, яка з них має більшу значимість.

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

Злісна плітка про Пенелопу переосмислюється у Етвуд в феміністському ключі як спроба патріархатного суспільства знизити образ жінки, применшити її заслуги і тим самим реабілітувати дійсно винного чоловіка. Міф при цьому тлумачиться як засіб прикриття брехні. Точно таким же чином стародавній переказ діє і в сфері великої історії. Функціонування міфу як інструмент ідеологічної пропаганди - ще одна іпостась його побутування в «Пенелопіаді». Так, причиною війни в XIII-XII ст. до н. е. послужило не втеча Олени Прекрасної з царевичем Парісом - слух, мусований правителями Греції і Трої, - а політико-економічні інтереси ворогуючих сторін.

Шлюб Одиссея і Пенелопи був підготовлений її дядьком Тіндареем, який намагався повалити свого брата Ікарія і ізолювати з цією метою його дочку і її майбутніх синів - можливих претендентів на спартанський трон.

В обох випадках жінки виявляються розмінною монетою у великих владних змаганнях.

Переосмислення у Етвуд піддаються образи міфологічних героїв. Агамемнон з іронією названий в романі охоронцем родинної честі, а його брат Менелай товстошкірим і тупим, як пробка. У «хитромудрому» Одиссеї його прониклива дружина бачить каверзник і брехуна. Виключно непрезентабельна зовнішність царя Ітаки також служить різкого зниження його образу.

Одна з головних деталей в портреті Одиссея - короткі криві ніжки - метафорично співвідноситься з домінуючою рисою в його характері, відображеної в приказці: у брехні ноги короткі (англ. Lies have short legs). Схильність героя до брехні обумовлена не стільки тягою його художницької натури до фантазування, скільки прагматичним розрахунком, спрагою слави або прагненням до власної безпеки.

У романі намічено складне й суперечливе сусідство двох світів: чоловічого і жіночого. Примітно, що не тільки психологія людини як такого не зазнала, на думку автора, істотних змін на протязі століть, але і два типи поведінки і відчуття - чоловічий і жіночий - залишилися тими ж, що і за часів Троянської війни. Пенелопа, глибоко уразила природу чоловіків, змушена приховувати власні думки, хитрувати і лестити своєму далекому від досконалості дружини, будучи повністю залежною від нього. Цей шлюб ґрунтується не стільки на любові, скільки на дружбі, не стільки на пристрасті, скільки на внутрішній близькості.

«Пенелопа має дуже вільний, простий, можливо, наївний стиль висловлювання себе, який загартований іронією та самоіронією до тієї точки, в якій можна поставити питання, чи свідомо вона не використовує стиль. Марк Кюррі зазначає, що спосіб контролю автором симпатії та антипатії, що відчувається у персонажах, знаходиться у прямому

відношенні до відстані та позиції щодо персонажів, які має голос оповідача. Пенелопа захоплюється своєю відвертістю та іронією, ставлячи перед собою просту скромну жінку, за якою видно активний інтелект та самосвідомість. Вона вводить читачів у власне взуття, поділяючись з ними інтимними подробицями, такими як задоволення Одиссея ділитися історіями в ліжку або незручність вечері в її новому будинку; або бентежать деталі, такі як не розуміння сексуальних підтекстів розмов її слуг; або іронічні, але дуже людські альтернативні версії оповідань, розказаних в «Одіссеї», таких як Пенелопа, яка прикриває обличчя перед батьком не від скромності, а щоб не засміятися над лицемірством людини, або реалістичною версією пригод Одиссея, таких як не зустрічаючи сирени, а сицилійські куртизанки. Отже, бачення читача дуже близьке до Пенелопи і дуже інтимне. »[16]

У мистецтві брехні Пенелопа, жіночий двійник Одиссея, навіть в чомусь перевершує чоловіка, який часто не помічає, як та підіграє йому, потураючи його слабкостям: марнославству, зарозумілості, боягузництву. Після довгих років розлуки вони зустрічаються як пара запеклих брехунів. І те, що при цьому їм вдається дивним чином повірити один одному, свідчить про їх глибинному взаєморозуміння, замість парадної версії міфу про кохання Пенелопи й Одиссея автор ставить на її місце психологічно обгрунтовану і по-людськи проникливу історію непростих стосунків двох близьких людей.

Однак Пенелопа згадує цей факт і істерично вимагає бути почутим, роблячи цю необхідність для самовираження причиною розвитку Пенелопіади: « І що я зробила, коли офіційна версія отримала ґрунт? Палицею, з якою били інших жінок. Чому вони не могли бути такими ж уважними, довірливими, настільки ж страждаючими, як і я? Це було те, що вони сприйняли.» Саме цей взаємозв'язок між Одіссеєю та Пенелопіадою пропонує новий погляд на предмет дислокації. Пенелопа

усвідомлює еволюцію своєї власної історії, її тлумачення та сприйняття лише у двох вимірах; вона усвідомлює, що як характер вона була заслана з глибокої моралі. Саме на цьому ґрунті вона намагається відновити свою розповідь, встановити себе в цій області, якій їй було відмовлено, і боротися проти більш вражаючих постатей, таких як її чоловік або Олена Трої, за власне місце, представляючи власну сторону історії.

Певною мірою автор вважає за краще знаходитися над сутичкою: чи не ідеалізувати жінку і не применшувати достоїнств чоловіка. Пенелопа не досконала, як і її чоловік. Знижувати її образ, як це зробили деякі міфотворці давнину, так само неправомірно, як і позбавляти його всіх недоліків, властивих будь-якій людині, а отже, оскуднять його внутрішній світ, перетворювати його в манекен, позбавлений життєвої енергії. Саме такий образ непорочної дружини відповідає феміністським уявленням. Пенелопа Етвуд близька по духу Одиссею, і вже це є останнім частковим виправданням [41].

Цариця Ітаки виступає в романі в ролі рапсода, однак її спосіб поводження з мистецтвом слова іншої, ніж практикується в давнину майстерність оповідачів. Жінка не складає історію про легендарне минуле, а пряде свою нитку. Образ нитки, полотна, ткацтва займає особливе місце в «жіночій естетики», також несе на собі печатку феміністської ідейності.

Тому Пенелопіаду можна сприймати як виклик мислити не лише реальних людей, але й літературних персонажів, здатних до дислокації. У той час як маргінальні персонажі, такі як Пенелопа чи покоївки, фізично не перебувають у струмі, а також не зазнають сильної внутрішньої травми через своє розташування, вони метафорично вислані з чудових історій на окраїни текстів, прогнані бути ідеями в антропоморфній формі та не

багато іншого. Однак через зміщення парадигм постмодернізму їх ситуацію можна змінити; Пенелопа Етвуд та її покоївки не мають нічого іншого, як скористатися новими можливостями мистецтва, щоб відмовитися від своїх традиційних ролей та двомірних, моралізуючих якостей. Вони не лише вимагають нових інтерпретацій, але й пропонують їх. Поки заслання Пенелопи всередині її власної історії триває, вона виходить зі свого літературного заслання. Постмодерним способом, як член маргінальної соціальної групи, вона, як маргінальний характер, також приводиться до центру, вимагаючи звільнити його із заслання та приділити йому увагу.

Жінка, чиє буття було історично замкнено в межах побутової повсякденності, символічно втілила досвід рукоділля в області поезії. Ткацтво то виникає в контексті непрезентабельний реальності повсякденного побуту, то проникає як метафора в мистецтво слова. Божественна іпостась ткацтва пов'язана з міфом про Мойра, прядущим нитки людських долі. Ткацтво починає ототожнюватися з самим життям і її всебічним творенням, вбираючи в себе і зрівнюючи в правах побутову повсякденність, поетична творчість і сферу вищої приречення.

Протагоністка заявляє, що сяде і спряде нитку, і тут же пояснює, що інший спосіб розповісти свою історію їй просто замовлений тим, що в неї немає рота. Втім, і за життя з Одиссеєм героїня була позбавлена свободи слова. Ми це можемо побачити у уривку, де Пенелопа розповідає про життя з чоловіком. Вона каже, що відкривала рота тільки тоді, коли возносила йому хвали. Пенелопа виявилася винною також і в загибелі служниць тому, що промовчала: чи не заступилася за них, не розказала про їх справжньої ролі в історії з женихами. Вимушена німота є

синонімом поневоленого стану жінки. Адже як писав ще Есхіл: “Той, хто вільний від ярма, так само і в мові вільний” [21].

В образ жінки вплітається мотив її природної сутності: вона здатна розчинитися в світі тварин і рослин, втратити і одночасно знайти себе в ньому, щоб передати через інших живих створінь своє послання сучасним людям. Примітно, що ім'я Пенелопа походить від назви породи качок пенелопс, ці качки відрізняються від інших тим, що залишаються зі своєю парою до кінця життя.

Композиційно роман побудований так, що майже після кожного розділу з життя господині право голосу переадресується її вихованкам і помічницям. Історія Пенелопи не тяжіє над історією служниць, остання набуває самостійного значення. І це тим більше примітно, що слово в романі дається не тільки сильним світу цього, до яких належить цариця Ітаки, але і простим рабінням.

Пенелопу і служниць зближує єдність жіночої долі в патріархатного світі. З іншого боку, явна феміністська спрямованість в тлумаченні стародавнього перекази не може заступити ширшої тенденції загальної демократизації бачення міфу і відображеної в ньому історії. Етвуд висуває і художньо переконливо доводить їх «низову» версію, яка передбачає дегероїзації минулого, звернення до долі тих, хто програв, до яких слід віднести всіх експлуатованих: жінок, рабів, полонених.

Автор відступає від канонічної ролі хору, наділяючи його правом діяти нарівні з царственими особами, судити і навіть карати свого вбивцю Одиссея: в фіналі служниці, так і не домоглися покарання злочинця законним шляхом, закликають на допомогу Ерінній, богинь відплати.

Хор перебуває в безпосередній близькості до стихії народного гумору і, в кінцевому рахунку, виконує функцію підриву основ патріархальної дійсності, художньо узаконених в міфі.

Безсумнівна аллюзійна автотекстуальна спрямованість образу служниць в «Пенелопіаді». Що займає центральне місце і в знаменитому романі «Розповідь служниці» (1985), і в кримінальній історії «Та сама Грейс» (1996), він може вважатися знаковою у творчості Етвуд. Поєднуючи в собі дві найважливіші смислові іпостасі: гендерну приналежність і соціальний стан, - образ служниці несе на собі печатку залежності від більш сильного (чоловіки та / або пана) і страдницьке жертвості.

Ситуація несправедливого нехтування слабкої статі сильним залишається незмінною протягом усієї людської історії. Сьогодні суд знову не бажає розбиратися в справі служниць, посилаючись на термін його давності, заплутаність і незбагненність для сучасної людини, незнайомої зі звичаями древніх греків. Пародійне начало підсилює звернення суддів до головного експерту - Гомеру.

Звернення служниць, яких більше нема кому захистити в уявно демократичному суспільстві, до Ерін виглядає як апеляція до Страсбурзького суду з прав людини. Використання нових технічних засобів при вирішенні справи, що нараховує не одне тисячоліття, - відеозапис засідання, виконана міфологічними служницями, грає роль іронічного вказівки на фактичну незмінність положення жінки.

Іронія в романі звернена в минуле і в даний, які по суті повторюють один одного, взаємно отражаясь. Как б не поспішала історія вперед, назустріч набуття істини, відстань між ними не скорочується, а тільки збільшується. Спроби прояснити минуле загрожують виникненням нових небилиць,

роблять його більш заплутаним, туманним і, в кінцевому рахунку, недоступним.

“Так я нічого і не з'ясувала”, - скаржиться Пенелопа на безрезультатність вживаються нею спроб зрозуміти, яку роль зіграла в убивстві служниць Евріклея. Істина виявляється нічиєю землею, на якій немає місця ні древнім, ні сучасним людям, ні чоловікам, ні жінкам. Щоб довести своє право на володіння нею, необхідна сила. У випадку зі служницями це сила справедливої відплати - останнє, що залишається зганьбленою і приниженою в століттях жінці.

Отже, в запозичену у давньогрецького оповіді структуру письменниця вкладає осовремененне зміст, несе на собі виразну печать феміністської ідейності, що знаходить втілення і в виборі головних героїв - бунтівників проти чоловічого світопорядку жінок, і в зниженні образу славного воїна Одиссея, і в іронічному висміюванні міфологічних історій, затягнутих патиною патріархатної ідеології. Мета письменниці-феміністки Етвуд здається цілком очевидною: романістка прагне прояснити істину, що спростовує канонічну інтерпретацію подій, і виправдати жінку, невинно постраждала в патріархатної історії.

Отже, у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада» за основу був узятий міф Гомера про Одиссея. Письменниця залишила історію Одиссея, але трансформувала образи, зруйнувала стереотип та включила його у новий контекст.

У романі сильно пародійне начало. Саме пародія задає і композиційні, і сюжетні, і образні, і стилістичні особливості оповіді. Примітно назву роману, придумане в піку гомерівської «Одіссеї».

Певною мірою автор вважає за краще знаходитися над сутичкою: чи не ідеалізувати жінку і не применшувати достоїнств чоловіка.

Пенелопа не досконала, як і її чоловік. Знижувати її образ, як це зробили деякі міфотворці давнину, так само неправомірно, як і позбавляти його всіх недоліків, властивих будь-якій людині.

Автор відступає від канонічної ролі хору, наділяючи його правом діяти нарівні з царственими особами, судити і навіть карати свого вбивцю Одиссея.

2.2. Чоловічий та жіночий світи у романі.

У романі намічено складне й суперечливе сусідство двох світів: чоловічого і жіночого. Примітно, що не тільки психологія людини як такого не зазнала, на думку автора, істотних змін на протязі століть, але і два типи поведінки і відчущання - чоловічий і жіночий - залишилися тими ж, що і за часів Троянської війни. Пенелопа, глибоко уразила природу чоловіків, змушена приховувати власні думки, хитрувати і лестити своєму далекому від досконалості дружини, будучи повністю залежною від нього. Цей шлюб ґрунтується не стільки на любові, скільки на дружбі, не стільки на пристрасті, скільки на внутрішній близькості.

Жіночий світ у романі пов'язаний з Пенелопою та служницями. Життя жінок у ті часи було під патріархальним порядком. Жінки повинні були бути слухняними, хазяйновитими, ніколи не перечити чоловіку. Жінок могли віддати за нелюбів, могли продати або убити, що й намагався зробити батько Пенелопи з нею.

У перший раз ми зустрічаємо істою Пенелопи з її слів про її дитинство. Початок історії одразу виникає у темних красках, похмура історія того, як маленьку дитину батько вирішив убити. У цій частині ми чітко бачимо ставлення чоловіка до своєї рідної доньки. Дівчинка з дитинства відчуває себе непотрібною, несуттєвою річчю у цьому світі.

“Когда я была совсем еще крошкой, отец приказал бросить меня в море. При жизни я так не выяснила почему, но теперь подозреваю, что виной всему были слова оракула: жрица объявила, что я сотку отцу погребальное покрывало. Вот он, наверное, и решил, что если убьет меня вовремя, то соткать ему саван будет некому, а значит, он никогда не умрет. Ход рассуждений очевиден. И если так, то отец решил утопить меня, чтобы спастись самому...” [48, с. 2]

Натомість чоловік міг робити усе, що заманеться, особливо якщо він мав великий чин у суспільстві. Так, батько Пенелопи вирішив віддати її у руки Одиссея. І звичайно небезкоштовно.

“Через брак жених приобретал богатство — золотые кубки, серебряные чаши, лошадей, одежды, оружие — весь этот хлам, который так высоко ценился, когда я была жива. При этом предполагалось, что и его семья передаст семье невесты кучу такого же хлама” [48, с.4]

Після одруження Пенелопа залишилась наодинці з чоловіком та його родиною, яка була до неї не дуже дружелюбною. Залишалося терпіти свекруху та стару служницю Евриклею.

“Свекровь мне досталась строгая. Она приняла меня, как полагалось, но не одобрила, и это трудно было не заметить. Она то и дело повторяла, что я слишком молода. Одиссей сухо отвечал, что со временем это пройдет.

Но больше всего неприятностей мне поначалу доставляла бывшая няня Одиссея, Эвриклея. По ее собственным словам, все ее уважали, потому что она заслуживала доверия, как никто другой” [48, с.8].

“...слишком много тягостных умолчаний в связи с моей свекровью. Если я пыталась заговорить с ней, она отвечала, но никогда не глядела мне в лицо, а обращалась к скамеечке для ног или к столу.

И ответы ее неизменно были жесткими и рублеными, как и подобало при беседе с мебелью.” [48, с.23]

“Моя свекровь умерла. Лицо ее покрылось морщинами, как иссохшая, растрескавшаяся грязь. Тщетное ожидание свело ее в могилу — она скончалась в уверенности, что Одиссей никогда не вернется. По ее мнению, в этом была виновата не Елена, а я: зачем я тогда вынесла младенца на поле?!” [48, с.12]

Коли Одиссей пішов на війну Пенелопа терпляче чекала його 10 років. Але війна скінчилась і всі кораблі повернулись додому, але не корабель Одиссея. Ні однієї звістки до Пенелопи від нього не прийшло, але моряки інколи доносили до неї плітки та історії.

“Другие мореходы приносили слухи и сплетни. Одиссей и его матросы напились допьяна в первом же порту, и команда взбунтовалась, рассказывали одни; нет, возражали другие, они поели какого-то волшебного растения и лишились памяти, но Одиссей их спас, велев связать и перенести на корабль. Одиссей сразился с одноглазым циклопом-великаном, утверждали некоторые; да ничего подобного, возмущались другие, то был всего-навсего одноглазый хозяин какой-то таверны, а драка вышла из-за того, что ему отказались заплатить. Несколько матросов сожрали людоеды, говорили одни; нет же, настаивали другие, то была обычная потасовка — всего лишь откушенные уши и расквашенные носы, да кое-кого под шумок пырнули кинжалом. Одиссей гостит у богини на зачарованном острове, повествовали одни; она превратила его матросов в свиней (проще простого, на мой взгляд), но затем вернула им прежний облик, ибо влюбилась в Одиссея и теперь потчует его неслыханными яствами, которые готовит собственными бессмертными ручками, а каждую ночь они предаются неистовым любовным утехам; все это выдумки,

отмахивались другие, просто-напросто он заглянул в дорогой бордель и поразвлекся с хозяйкой” [48, с.11]

На жіночі плечі дівчини поклали тяжкий тягар із усього царства Одісея. Поки чоловік мандрував та розважався Пенелопа думала лише про те, що вона повинна зберігти володіння чоловіка. Вона повинна була бути сильною і розумною, жінка тримала усе на собі: рабів, хазяйство, харчі, торгівлю.

“С помощью дворцового управляющего я закупала припасы и вскоре прослыла рачительной хозяйкой, искусной в торговом деле. С помощью надсмотрщика я следила за тем, как обстоят дела на пашнях и пастбищах, и старалась учиться, особое внимание уделяя науке разведения скота и ее всевозможным тонкостям — например, как не позволить свинье сожрать свой приплод. Набравшись опыта, я стала находить удовольствие в разговорах на эти неблагородные и грязные темы. Мне очень льстило, когда свинопас приходил ко мне за советом” [48, с.12].

Пенелопа залишалась наодинці із собою багато років, вона почувала себе самотньою, покинутою та недивлячись на це, вона вірила у повернення Одісея, продовжуючи правити царством.

“Несмотря на все эти хлопоты и обязанности, я чувствовала себя очень одинокой. Где мне было взять мудрых советчиков? На кого я могла положиться, кроме себя самой? Я не раз засыпала в слезах или проводила ночи в молитвах к богам: или верните мне моего любимого мужа, или даруйте мне быструю смерть!” [48, с.12]

Увесь цей час до Пенелопи приходили вісті про чоловіка, плітки про те, де він та що робить. Завдяки цьому вона продовжувала вірити у

те, що Одиссей повернеться до неї. Плітки знову таки були не добрими, у них розповідалося багато протилежних речей:

“Одиссей побывал в Стране Мертвых, где совещался с духами, говорили одни. Нет, он всего-навсего переночевал в какой-то старой мрачной пещере, полной летучих мышей, возражали другие. Он велел матросам запечатать уши воском, рассказывал кто-то, и так сумел проплыть мимо Сирен — полуптиц-полуженщин, что заманивали мореходов к себе на остров и пожирали; сам же Одиссей приказал привязать себя к мачте, чтобы услышать их неотразимое пение, но не поддаться соблазну прыгнуть за борт. Нет, утверждали другие, он всего лишь посетил публичный дом на Сицилии: тамошние куртизанки славятся своими музыкальными талантами и причудливыми нарядами из перьев” [48, с.13]

Крім того, що Пенелопа повинна була правити царством, вона повинна була слідкувати за сином. Який з кожним роком поводив себе усе гірше і зовсім не хотів допомагати матері, якій не завадило би чоловіче плече.

“Сколько я ни молилась, сколько ни приносила жертв, сколько ни высматривала знамений, Одиссей все не возвращался. Вдобавок Телемаху уже не терпелось начать распоряжаться в доме самостоятельно. Двадцать лет я управляла дворцовыми делами почти в одиночку, но теперь он захотел утвердить свое право на власть и перехватить бразды правления. Он буянил в пиршественном зале...” [48, с.16]

Телемах дорослішав, але навіть не допускав думки про те, як тяжко його матері. Замість того, щоб допомогти, підтримати, він образив її словами про те, що вона не може захистити його спадок від женихів. Цими словами він доводить чоловічу жорстокість, невідання та дурість.

Його слова відображають думку усіх чоловіків на той час. Бо хто така та жінка? Хіба є у жінки розум?

“Телемах закусил удила. Он давно уже не ребенок, заявил он, а настоящий мужчина: ведь он вернулся целым и невредимым, а значит, все сделал правильно. Он не обязан мне подчиняться, добавил он, и не нуждается ни в чем разрешении на то, чтобы взять корабль — часть его законного наследства, между прочим. Вот только где оно, его наследство? Я не смогла его защитить. Это из-за меня женихи истребляют его добро! Никто, кроме него, и пальцем не шевельнул — только он один отважился пуститься на розыски отца. Отец бы гордился им по праву: он, Телемах, показал, на что он способен! Наконец-то он выбрался из-под женской пяты, а это кое-чего да стоит, ведь все женщины повинуются только чувствам, а ни рассудка, ни здравого смысла в них отродясь не было” [48, с.16]

Інше відображення «Жіночого світу» присутнє у словах служниць Пенелопи та аллюзійна автотекстуальна спрямованість їх образу в «Пенелопіаді. Поєднуючи в собі дві найважливіші смислові іпостасі: гендерну приналежність і соціальний стан, - образ служниці несе на собі печатку залежності від більш сильного (чоловіки та / або пана) і страдницьке жертвності.

Ситуація несправедливого нехтування слабкої статі сильним залишається незмінною протягом усієї людської історії. Сьогодні суд знову не бажає розбиратися в справі служниць, посилаючись на термін його давності, заплутаність і незбагненність для сучасної людини, незнайомої зі звичаями древніх греків. Пародійне начало підсилює звернення суддів до головного експерту - Гомеру.

“Ми не маємо голосу, не маємо імені, не маємо вибору, в нас одне обличчя” [48, с.1].

Звернення служниць, яких більше нема кому захистити в уявно демократичному суспільстві. Використання нових технічних засобів при вирішенні справи, що нараховує не одне тисячоліття, - відеозапис засідання, виконана міфологічними служницями, грає роль іронічного вказівки на фактичну незмінність положення жінки.

Перші слова служниць ми зустрічаємо у пісті хору:

“Служанки мы.

Ты нас убил

несправедливо.

Мы босиком

в петлях плясали

ни за что ни про что” [48, с.2].

Маргарет Етвуд неспроста ужила хор у своєму романі. Драматичний хор брав участь в театральних агонах і в сценічному поданні комедії, трагедії і сатиричних драми. У трагедії спочатку хору належала, безумовно, головна роль в сценічній дії. З розвитком драматичної дії в трагедії відбувається подовження діалогів і зменшення ролі хорових партій, у виставі все більше зростає роль акторів.

На провідну роль хору вказує і співвідношення чисельності хору і акторів, число яких, як відомо, було обмежено. За повідомленням лексикографів, хор в трагедіях Есхіла складався з 12 осіб. Як пояснення такої чисельності драматичного хору (адже 50 чоловік налічував дифірамбічний хор) сучасні вчені висувають припущення, що в даному випадку для заповнення традиційного числа Данаид в трагедії «Прохачки» до 12 хоревтами приєдналося 38 статистів або що число 12 мало чисто умовне значення.

Можливо, тому письменниця взяла саме 12 служниць.

Історія дванадцяти служниць, повішених Одиссеєм через не вчинений ними злочин, - зраду його дому і розпусту з женихами. Зв'язок дівчат з женихами відбувається з відома Пенелопи, яка вирішила, що перемогу вона зможе здобути швидше, маючи у ворожому таборі наближених до неї жінок, вихованих нею з дитинства юних служниць.

“С каждой богиней,

царицей и девкой

тешился ты

без разбору.

Меньше стократ

мы совершили —

а ты осудил нас.

Властвовал ты

грозным копьем,

словом хозяйским.

Любовников кровь

мы оттирали

с пола и лавок,

с дверей, со ступеней,

на коленях в воде;

ты стоял и глазел

на ноги наши босые;

ни за что ни про что
тешился нашим страхом,
пил его с наслаждением.
Рукою взмахнул —
и любовался
нашей последней пляской.
Ни за что ни про что
на смерть осудил нас” [48, с.2].

Зі слів служниць ми дізнаємось про дії Одиссея щодо своїх рабинь. Дівчата розповідають про те, як з ними повів себе Одиссей. Як змусив витерти кров женихів (навіть тих, яких любили деякі служниці), як Одиссей жорстоко повісив дівчат, які вірою та правдою служили йому.

“Мы тоже были детьми. Мы тоже не выбирали себе родителей. Нищих родителей, родителей-рабов, родителей — земледельцев и слуг; родителей, которые продали нас; родителей, у которых нас украли. Они, родители наши, не были богами, не были полубогами, нимфами или наядами. Нам, детям, назначили работать во дворце; мы, дети, гнули спину от рассвета до заката. Если нам случалось заплакать, мы утирали слезы. Если нам случалось заснуть, нас будили пинками. Нам говорили, что у нас нет матери. Нам говорили, что у нас нет отца. Нас называли лентяйками. Нас называли грязнулями. Верно, мы были грязны. Грязь была нашей заботой и работой, нашей обязанностью и нашей виной. Грязные девчонки — вот кем мы были” [48, с.2]

Служниці є дуже яскравим образом Жіночого світу, бо у їх житті розкривається дійсність зі сторони звичайних рабинь. Дівчата, які не були у родинах царів або людей високих чинів, мали бути рабинями для вищих

рангом людей. Служниці розповідають, як нещадно їх продавали, віддавали, обмінювали. Батьки цих дівчат були або рабами, або слугами, або ці батьки продали чи обміняли своїх дітей. Отже, дитинство у цих дівчат було вкрадене, вони його зовсім не мали.

“Если хозяин или сын хозяина, гость или сын гостя желал переспать с нами, мы не могли отказать. И не было толку плакать, не было толку ссылаться на боль. А мы были еще детьми. Тяжелее всех приходилось хорошеньким. Мы мололи муку для роскошных свадебных пиршеств, а нас кормили объедками. Мы знали, что для нас свадебного пира не будет никогда и никто не даст за нас богатых даров; наши тела ценились дешево. Но мы тоже хотели петь и плясать, тоже хотели счастья. Повзрослев, мы стали изящны и уклончивы. Мы овладели искусством скрытой издевки. Но уже детьми мы умели и покачивать бедрами, и манить, и подмигивать, и подавать бровями тайные знаки; мы встречались с мальчиками за свинарником — со знатными и незнатными наравне” [48, с.2]

12 служниць мали таємне завдання - пильнувати за чоловіками, увійти у їх довіру та доповідати усе, що вони кажуть та планують Пенелопі.

Дівчата поплатились за свою відданість.

Витівка погано скінчилася. Кількох дівчат згвалтували, а інші не встояли перед спокусою або розсудливо вважали за краще поступитися домаганням.

Для чоловіків, які гостювали у великому будинку або в палаці, спати зі служницями було у порядку речей. Привітні господарі нерідко пропонували гостям рабинь для нічних забав. Але жоден гість не мав права розважатися зі служницями без дозволу господаря - такий вчинок

прирівнювався до крадіжок. Але так як Одиссея не було, не було господаря.

Женихи пригощалися принадами рабинь так само безсоромно, як і м'ясом овець, свиней, корів і кіз. Так поводили себе чоловіки із жінками.

“Одиссей призвал ее и велел назвать тех служанок, которые, по его выражению, «порочили его честь». Он заставил этих девушек вынести во двор тела женихов, — среди которых были и тела их возлюбленных, — а затем оттереть полы от крови и грязи и вымыть дочиста уцелевшие столы и скамьи.

Затем, продолжала Эвриклея, он приказал Телемаху изрубить служанок мечом на куски. Но мой сын, стремясь показать отцу, что он уже взрослый и у него есть свое мнение, — в таком уж он был возрасте, — предпочел казнить девушек другим способом: он повесил их на корабельном канате, всех в ряд” [48, с.21].

Чоловічий світ у романі виражений в образах Одиссея, Телемаха, женихів. Ці образи чітко проявляють сутність Чоловічого світу.

Одиссей показаний нам господарем Ітаки. Одна з головних деталей в портреті Одиссея - короткі криві ніжки - метафорично співвідноситься з домінуючою рисою в його характері, відображеної в приказці: У брехні ноги короткі (англ. Lies have short legs). Схильність героя до брехні обумовлена не стільки тягою його художницької натури до фантазування, скільки прагматичним розрахунком, спрагою слави або прагненням до власної безпеки.

У цьому творі Одиссей має багато слабкостей: марнославство, зарозумілість, боягузництво.

Одиссея ми звикли бачити героєм, хоробрим та справедливим. У романі «Пенелопіада» він з'являється інакшим. Одиссей відправився на

війну, але війна скінчилась, а він все не повертається додому. Чоловік залишив свій дім, дружину та сина самих.

“И вот рапсоды воспели вершину его хитроумия: деревянного пустотелого коня с воинами во чреве. И тогда — весть промчалась молнией от маяка к маяку — Троя пала. Рассказывали о страшной резне и грабежах в захваченном городе. Кровь текла рекой по улицам, небо над дворцом полыхало пламенем; ни в чем не повинных мальчиков сбрасывали со скалы; троянских женщин увели в плен, не пощадив и дочерей царя Приама. А затем наконец прибыла долгожданная весть: греческие суда отплыли на родину.

И на этом все” [48, с.11].

Усі подвиги Одиссея ставляться під питання. Чи дійсно він бився з Циклопом, чи просто була сутичка з хазяїном кабаку. Чи дійсно його тримала у себе німфа Каліпсо, або Одиссей жив у іншій жінки протягом 5 років?

“Одиссей сразился с одноглазым циклопом-великаном, утверждали некоторые; да ничего подобного, возмущались другие, то был всего-навсего одноглазый хозяин какой-то таверны, а драка вышла из-за того, что ему отказались заплатить. Нескольких матросов сожрали людоеды, говорили одни; нет же, настаивали другие, то была обычная потасовка — всего лишь откушенные уши и расквашенные носы, да кое-кого под шумок пырнули кинжалом. Одиссей гостит у богини на зачарованном острове, повествовали одни; она превратила его матросов в свиней (проще простого, на мой взгляд), но затем вернула им прежний облик, ибо влюбилась в Одиссея и теперь потчует его неслыханными яствами, которые готовит собственными бессмертными ручками, а каждую ночь они предаются неистовым любовным утехам; все это выдумки, отмахивались другие, просто-

напросто он заглянул в дорогой бордель и поразвлекся с хозяйкой” [48, с.11].

Одіссей після повернення додому не дуже довго перебував там. Він ніби-то повинен відправитись у плавання. Знову залишає сім'ю на Пенелопу і знову незрозуміло коли повернеться додому.

“Не успев вернуться, Одиссей снова нас покинул. Он сказал, что, как ни тяжело ему вновь расставаться с родным очагом, но судьба толкает его в дорогу. Дух прорицателя Тиресия открыл ему, что во искупление грехов он должен будет отправиться в путь с веслом на плече и зайти так далеко от моря, чтобы местные жители приняли его весло за лопату” [48, с.23]

Та після смерті Одіссей не залишається надовго з дружиною. Він знову вигадує причину, щоб повернутися у світ живих у новому тілі, народитися заново.

“Но Одиссею это не помеха. Время от времени он заглядывает к нам ненадолго, притворяется, что рад меня видеть, и повторяет, что семейная жизнь — это единственное, о чем он всегда мечтал, каких бы пленительных красоток он ни заваливал в постель и какие бы удивительные приключения ни подбрасывала ему судьба. Мы мирно прогуливаемся рука об руку, пощипываем асфодели, пересказываем старые истории. Он сообщает мне последние новости о Телемахе (он теперь член парламента, так держать, сынок!). Но стоит мне только расслабиться, стоит почувствовать, что я готова простить ему все и принять его таким, как есть, стоит поверить, что на сей раз он не лжет, — как он опять мчится испить из Леты, чтобы родиться вновь” [48, с.24]

Також чоловічий світ проявляється у образах Телемаха. Син Одісея успадкував батькові риси, такі як непокірність, жорстокість, неповагу до слуг та до жінок.

Коли Телемах виріс, він не шкодуючи почуттів матері втік з Ітаки на пошуки батька, звинувативши матір у тому, що вона не зуміла захистити царство від женихів, які грабували майно.

“Телемах закусил удила. Он давно уже не ребенок, заявил он, а настоящий мужчина: ведь он вернулся целым и невредимым, а значит, все сделал правильно. Он не обязан мне подчиняться, добавил он, и не нуждается ни в чем разрешении на то, чтобы взять корабль — часть его законного наследства, между прочим. Вот только где оно, его наследство? Я не смогла его защитить. Это из-за меня женихи истребляют его добро! Никто, кроме него, и пальцем не шевельнул — только он один отважился пуститься на розыски отца. Отец бы гордился им по праву: он, Телемах, показал, на что он способен! Наконец-то он выбрался из-под женской пяты, а это кое-чего да стоит, ведь все женщины повинуются только чувствам, а ни рассудка, ни здравого смысла в них отродясь не было” [48, с.16].

Син Одісея показав себе у момент, коли повернувся батько та помстився женихам. Але з тими чоловіками постраждали і служниці, які служили Пенелопі. Їх не захотіли слухати, Телемах вирішив убити їх, повісивши усіх 12 у ряд.

“...он приказал Телемаху изрубить служанок мечом на куски. Но мой сын, стремясь показать отцу, что он уже взрослый и у него есть свое мнение, — в таком уж он был возрасте, — предпочел казнить девушек другим способом: он повесил их на корабельном канате, всех в ряд.”[48, с.21]

Женихи Пенелопи були жорстокими та нахабними чоловіками. Вони не хотіли одружуватись заради любові, вони хотіли забрати усі гроші, майно, слуг – усе те, що належало Одиссею. Пенелопу вони вважали не жінкою, а річчю.

Ці чоловіки відносились до служниці, як до худоби. Вони робили, що хотіли. Не питали дозволу, не зважали на честь, на крики. Дівчата страждали від їх дій.

“Затея плохо кончилась. Несколько девочек изнасиловали, а остальные не устояли перед соблазном или благоразумно предпочли уступить домогательствам.

Для мужчин, гостивших в большом доме или во дворце, спать со служанками было в порядке вещей. Радужные хозяева нередко предлагали гостям рабынь для ночных забав. Но ни один гость не имел права развлекаться со служанками без разрешения хозяина — такой поступок приравнивался к воровству.

Однако в нашем доме не было хозяина. Так что женихи угощались прелестями рабынь так же беззастенчиво, как и мясом наших овец, свиней, коров и коз. Похоже, им и в голову не приходило, что они нарушают приличия” [48, с.16].

Отже, Жіночий та Чоловічий світи у романі представлені нам за допомогою образів головних та другорядних героїв, інтерпретації їх власних думок. Пенелопа, служниці, Єлена – виявляють жіночий світ. Той, де жінка підвержена патріархату, там, де жінки не мають права голосу. Хоча Пенелопа і Єлена були у царській родині, їх не питали, за кого вони хочуть вийти заміж. Натомість батьки знайшли вигідну партію та віддали дівчин на чужі землі.

Інша сторона жіночого світу – служниці. Вони яскравий прояв ставлення до жінок. Дівчат з самого дитинства не вважали за людей, вони робили те, що накажуть, та поплатились за свою вірність життям. Цікавим проявом фемінізму став уривок, де проводився суд над Одиссеєм, де хор служниць вийшов із канонів міфу та постав перед судом свідчити проти Одиссея. У тому уривку авторка показує, що навіть після стільких років, жінки не можуть добитися справедливості, адже суддя вирішує не проводити слухання.

Чоловічий світ у романі виявлений у образах Одиссея та Телемаха. Навідміну від «Одіссеї» Гомера, наш герой не такий вже й вірний сім'янин, його авторка показує як чоловіка, який не справедливим щодо слуг, чоловіком, який не прив'язаний до своєї родини, гульбієм. Телемах, син Одиссея, весь у свого батька. Навіть дорослим парубком він не зрозумів сили материнського духу, розуму. Він не ставиться до матері з повагою, навпаки звинувачує її у надмірній байдужості.

2.3. Двійництво Одиссея та Пенелопи

У мистецтві брехні Пенелопа, жіночий двійник Одиссея, навіть в чомусь перевершує чоловіка, який часто не помічає, як та підіграє йому, потураючи його слабкостям: марнославству, зарозумілості, боягузництву. Після довгих років розлуки вони зустрічаються як пара запеклих брехунів. І те, що при цьому їм вдається дивним чином повірити один одному, свідчить про їх глибинному взаєморозуміння, замість парадної версії міфу про кохання Пенелопи й Одиссея автор ставить на її місце психологічно обгрунтовану і по-людськи проникливу історію непростих стосунків двох близьких людей.

Пенелопа та Одиссей дуже схожі один на одного. Чоловік завжди застосовує свій розум як зброю. Він впевнений, що немає кращої зброї.

“Одиссей оставался трезвым. Он умел делать вид, что пьет очень много, на самом деле даже не прикладываясь к чаше. Позже он сказал мне: если мужчине — ну вот как ему — приходится брать умом, то ум нужно всегда держать наготове и чтобы он всегда был острым, как топор или меч. Только дураки, сказал он, похваляются тем, сколько они могут выпить. Из-за этого начинаются состязания, кто кого перепьет, человек расслабляется и теряет бдительность, а тут-то враг и может нанести ему удар” [48, с.4]

У дитинстві Пенелопи та Одіссея було дещо схоже. Їх обох ледве не вбили родичі. Пенелопу – рідний батько, Одіссея – дід.

“Мне было приятно думать, что так оно и было. Приятно было думать, что меня с мужем связывает кое-что общее: мы оба едва не погибли в юности от рук своих родичей. Тем больше оснований для нас держаться заодно и не спешить довериться кому-то другому” [48, с.7].

Пенелопа часто використовувала мистецтво хитрощів та брехні. Як і Одиссей вона швидко вигадувала виходи із різних ситуацій, як наприклад, це було з саваном.

Аби відстрочити свій майбутній шлюб з якимось із женихів, вона вигнала історію з саваном.

“Итак, вот что я сделала. Я натянула большое полотно на свой ткацкий станок и объявила, что это будет саван для моего свекра Лаэрта, ибо негоже мне оставить его на случай смерти без погребальных пелен, приличествующих царю. До тех пор, пока я не окончу этот священный труд, о новой свадьбе не может быть и речи, но как только саван будет соткан, я тотчас выберу счастливец из числа моих нетерпеливых ухажеров” [48, с. 15].

Розум Пенелопи був не гірший за Одиссея. Вона тримала на собі хазяйство, познавала торгівельну справу, дбала за слугами та майном. Пенелопа одразу зрозуміла, що затіяв Одиссей, коли побачила його у вбранні старого. Вона не подала виду, що зрозуміла хто він. Інакше женихи зрозуміли б усе. Тому Пенелопа вдала, що не впізнала свого чоловіка. До того ж Одиссей пишався своїм хитрим розумом.

“Он шел медленно, шаркающей походкой — но это, естественно, была часть маскарада. Ничего другого я от него и не ожидала. Судя по всему, он оценил обстановку во дворце и уже все знал о женихах: и о том, как они расхищают его добро, и об их попытке убить его сына, и о том, что они спят с его служанками и намереваются отнять у него жену. Приняв все это к сведению, он заключил, что войти во дворец с гордо поднятой головой, объявить себя Одиссеем и велеть незваным гостям убираться подобру-поздорову было бы неразумно. Женихи разделались бы с ним в два счета” [48, с.18].

“Я не подала виду, что обо всем догадалась. Иначе я навлекла бы на него беду. Кроме того, если мужчина гордится своим искусством маскировки, то со стороны жены было бы глупостью показать, что она его раскусила: мешать мужчине наслаждаться собственным хитроумием вообще неразумно” [48, с.18]

Пенелопа повинна була не тільки не видати себе, коли побачила чоловіка, але й показати йому, що усі ці роки вона вірно чекала його. Показала, що ні одному чоловіку не вдалося зломити її волю. Щоб Одиссей повірив їй, вона використала свій хитрий розум.

“Затем я потешила его самолюбие, обратившись к нему за советом. Я сказала, что приняла решение вынести в пиршественный зал большой лук Одиссея — тот самый, из которого он мог всем на удивление пустить стрелу через двенадцать колец на рукоятях

двенадцати боевых топоров, — и предложить женихам повторить такой выстрел, объявив, что выйду замуж за того, кому это удастся. Так или иначе, но этим я положу конец невыносимой ситуации, в которой оказалась. Сказав это, я спросила пришельца, какого он мнения о моем плане” [48, с. 18].

Коли служниці наказали помити ноги Одиссею, Пенелопа обрала найстаршу – Евриклею. Вона знала Одиссея змалку і вона побачила шрам на його носі. Звісно, це все було підстоєно Пенелопою.

“В песнях говорится, что я ничего не заметила: меня якобы отвлекла Афина. Стыд вам и позор, если вы в это поверили! На самом деле я отвернулась от этой парочки, чтобы они не заметили, как я беззвучно смеюсь над успехом моей маленькой хитрости” [48, с. 19].

Отже, мистецтво брехні – спільна риса Пенелопи та Одиссея. Вони використовують свій розум як зброю проти ворогів. У чомусь Пенелопа перевершує Одиссея, підігрує йому у його брехні, чого він не помічає. Вони схожі один на одного за розумом та хитрощами.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було досліджено категорії гінокритики у літературознавстві. Було виявлено, що гінокритика базується на боротьбі жінки за ідентичність та соціальну структуру статі. Елейн Шоултер, авторка визначення «гінокритика», вважала, що гінокритика - це вивчення не тільки жінки як статевого статусу, але й «свідомості» жінки.

Розкриття жіночої субкультури та викриття жіночої моделі, ось, що є наміром гінокритики, що включає визнання виразного жіночого канону, коли жіноча ідентичність шукається вільною від чоловічих визначень та протилежностей. Відповідно, гінокритика кидає виклик фрейдистській психоаналітичній перспективі, згідно з якою жінка по суті відчуває заздрість до чоловіків та почуття неадекватності та несправедливості у поєднанні з почуттями інтелектуальної неповноцінності. Гінокритика вважається однією з літературних критик, що зосереджена на жінці-письменниці. Авторка цього визначення розглядала чотири аспекти гінокритики, а саме: культурний, біологічний, лінгвістичний та психоаналітичний. Феміністична критика бере за основу проблематику жіночого авторства, а гендерний підхід у літературі корегує традиційний (насамперед професійний) погляд на красну писемність. Він передбачає проблематику жіночого авторства та провокує на переосмислення класичних текстів.

У роботі було виявлено літературознавчі аспекти феміністичної критики. У гінокритиці, в якій розрізняють кілька оригінальних напрямків, немає однастайності щодо розуміння питання жіночого письма. Французький варіант феміністичної критики (С. де Бовуар, Л.Ірігерей, Г.Сіксу, Ю.Кристева) інтелектуально закорінений у лінгвістиці, марксизмі, неофрейдизмі, психоаналізі Лякана та

деконструктивізм Дерида; англо-американська феміністична критика (В.Вулф, К.Міллет, Е. Шоувалтер, С. Гілберт, С.Губар) увібрала у себе теорії французького фемінізму та марксизму і традиційно більше орієнтована на текстуальну інтерпретацію[20].

Однак у кожній школі акценти розставлені по-різному: “Англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головно текстуальна, наголошує на вираженні. Проте усі вони ... намагаються віднайти термінологію, яка б урятувала жіночність від її стереотипних пов’язань з неповноцінністю” [5, 17].

У моделях мови, статі та підсвідомого кожної статі Кристева виділяє певні Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур. 2012. Випуск 19 360 універсальні символічні (чоловічі) та семіотичні (жіночі) аспекти. Її прогресивна і наукова модель, у яких філософ використала психоаналіз Лякана, передбачає наявність універсальної структури суб’єктивності, що задає різні форми індивідуальності у відповідності до встановлених в суспільстві ознак статі та статевої ролі. Для Ю.Кристевої семіотичні процеси (що поєднані з материнською мовою і протиставляються) вводять у текст флюїдність, мотиви не-місця, переміщення у просторі.

Також було проаналізовано наративні стратегії у романі М.Етвуд «Пенелопіада». Було виявлено, що термін «наративна стратегія роману» вперше запропонував Ж. Суваж. У. Бут, в свою чергу, в ході аналізу наратора різних типів вказав на способи «експлікації наративної стратегії». П. Рікер, розмірковуючи про способи «інтегруючого динамізму» в наративі, говорив про здатності оповідання виражати свій об’єкт за допомогою наративних стратегій.

Сучасні вчені часто застосовують цей термін. Але в більшості випадків він використовується для вказівки на своєрідність конкретного тексту. В.І Тюпа формулює ознаки чотирьох базових нарративних стратегій, що виникають в історії культури. Первісна протонаративна стратегія конституюється модальністю знання, прецедентною картиною світу і «ретроспективною інтригою здійснення», характерною для казкового або міфогенної оповіді. Наступна нарративна стратегія характеризується імперативною картиною світу, яка передбачає моноцентричний порядок, модальністю авторитарного переконання, дидактичної інтригою повинності. Третя нарративна стратегія пов'язана з модальністю приватного думки, анекдотичного типу, картиною світу, авантурної інтригою пригоди [25]. Четверта нарративна стратегія передбачає модальність «Інтерсуб'єктивного розуміння», «вірогідну» картину світу, «Евристичну інтригу ідентичності», яка породжується зустрічається в літературі нового часу.

Наративна стратегія роману «Пенелопіада» містить у собі риторичну модальність мовленнєвої поведінки, а саме через те, що розповідь іде від Пенелопи, від першої особи. Пенелопа тут і свідок, і суддя подій. Фокалізація подій у творі посиляється на ступінь обізнаності автора та читача. Роман М.Етвуд посиляється на міф про Одиссея. Тому у цьому тексті дуже багато посилань на міф Гомера.

Читач повинен вже знати і розуміти чому події у творі зображені саме так. Ланцюг подій можна переказати у модальності особистої думки оповідача. У творі ми зустрічаємо прецедентну картину світу, яка є типова для міфів і не дозволяє персонажам уникати своєї статусної долі. Подія – це завжди факт, який має місце.

У нашій роботі було досліджено деконструкцію міфологічного коду та виявлено Жіночий та Чоловічий світи у романі. Було виявлено двійництво Пенелопи та Одиссея у романі «Пенелопіада».

Отже, у романі Маргарет Етвуд «Пенелопіада» за основу був узятий міф Гомера про Одиссея. Письменниця залишила історію Одиссея, але трансформувала образи, зруйнувала стереотип та включила його у новий контекст.

У романі сильно пародійне начало. Саме пародія задає і композиційні, і сюжетні, і образні, і стилістичні особливості оповіді. Примітно назву роману, придумане в піку гомерівської «Одіссеї».

Певною мірою автор вважає за краще знаходитися над сутичкою: чи не ідеалізувати жінку і не применшувати достоїнств чоловіка. Пенелопа не досконала, як і її чоловік. Знижувати її образ, як це зробили деякі міфотворці давнину, так само неправомірно, як і позбавляти його всіх недоліків, властивих будь-якій людині.

Автор відступає від канонічної ролі хору, наділяючи його правом діяти нарівні з царственими особами, судити і навіть карати свого вбивцю Одиссея.

У роботі було досліджено деконструкцію міфу про Одиссея у романі «Пенелопіада». Проект перечитування міфу зажадав від Етвуд актуалізації не тільки багатой фантазії художника, а й глузливого інтелекту, що дозволяє розпізнати за захоплюючими перипетіями життєвого пригоди античних героїв буденно-земну реальність їх існування. Художня достовірність досягається за допомогою використання гумору та іронії, які народжуються з самої манери оповіді від імені Пенелопи, яка призводить і зіштовхує різні версії події.

М. Етвуд підсилює психологічну мотивування подій. Міфологічний виявляється легко зчищати лушпинням часу, під якою залишається незмінна людська натура. Гуманізується стратегія, застосована Етвуд по відношенню до міфу, вимагає визнання тієї безсумнівної істини, що людина залишається рівним самому собі в усі часи. Що ж до природи людини - вона не стала благородніше ні на йоту, - підсумовує свої роздуми протагоністка, alter ego автора.

Крім монологу цариці Ітаки в романі спостерігається другий - аналітичний - план, що просвічує крізь основний розповідь, що знаходить найбільш повне втілення в розділі «Антропологічна лекція» і покликаний представити можливі (псевдо) наукові тлумачення розказаного міфу. Письменниця випереджає вчених, а також ідеологів фемінізму, яким потрапить в руки її книга, і передбачає різні способи прочитання свого роману (в світлі теорій Р. Грейвса, К. ЛевіСтросса, С. Батлера).

У романі спостерігається трансформація міфологічних образів Одиссея, Пенелопи, Єлени Троянської, Телемаха. Так міф про Одиссея М. Етвуд переосмислила з погляду феміністичної критики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешина Ю. Е. Проблемы усвоения ролей мужчины и женщины / Ю.Е.Алешина, А. С. Волович // Вопросы психологии. – 1989. – № 5. – 80-88 с.
2. Андреева К. А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики / Андреева К. А. – Тюмень : Изд-во “Вектор Бук”, 2004. – 244 с.
3. Бакаева С. А. Классика французского романа как фактор гендерной саморефлексии во французской литературе 1980 – 2000 гг. – М., 2007. – 160 с.
4. Баррі П. Феміністична критика /П.Баррі. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. – К.: Смолоскип, 2008. – 144-162 с.
5. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 430 с.
6. Бехта І. А. Дискурс наратора в англomовній прозі / І. А. Бехта – К. : Грамота, 2004. – 304 с.
7. Білоцерковець А.Ю. “Жіноча література” як об’єкт феміністичної літературної критики. – М., 2007. – 160 с.
8. Бовуар С. Друга стаття / [пер.з франц. Карабелов А.] В 2 т. – Київ: Основи, 1994. – 390 с.;
9. Веретельник Р. Стаття і гендер в історії та літературі. / Роман Веретельник // Книжник- review. – 2002. – № 23(56). – 7 – 8 с.
10. Власова Т. Вплив гендерного дискурсу на процес соціокультурних трансформацій у сучасній Україні. / Т. Власова // Пошуки гендерної паритетності: український контекст. [Монографія / упорядник та

загальна редакція: Грабовська І]. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, Д. С. Міланік, 2007. 7 – 14 с.

11. Віра Агеева Чоловічий псевдоним і жіноча незалежність (Спроба гінокритики). – М. 2001 р., - 230 с.
12. Введение в гендерные исследования : [учебное пособие для студентов вузов / науч. ред. Костикова И. В. и др.]. – Москва: Аспект-Пресс, 2005. – 256 с.
13. Вольф К. От первого лица: Худож. публицистика / Пер. с нем. / Предисл. А.А. Гугнина. М.: Прогресс, 1990. 415 с.
14. Воронина О. А. Философия пола / О. А. Воронина // Философия: [учебник / под ред. В. Д. Губина, Т. Ю. Сидориной, В. П. Филатова]. – М., 1998. – 568 с.
15. Вулф В. Власний простір. – Київ:Альтернативи. – 1999. – 111 с.;
16. Вайнштейн О. «Розовая» беллетристика: вчера и сегодня / О. Вайнштейн // Книжное обозрение. — 1996. — № 25. — 9-30 с.
17. Гендер: реалії та перспективи в українському суспільстві : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 11-13 грудня 2003 р.). – К. : Фоліант, 2003. – 300 с.
18. Гендерна педагогіка : хрестоматія / за ред. В. Гайденко; пер. з англ. В. Гайденко, А. Предборської. – Суми : Університетська книга, 2006. – 313 с.
19. Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 2000. 485 с.
20. Госовська М. Є., “Феміністична літературна критика у контексті літературознавчої практики”. – М., 1995 г., 1-58 с.
21. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. К.П. Лукьяненко. М.: Прогресс, 1992. 624 с.
22. Грушевський М. “Царівна” // ЛНВ. – 1898. – Т. 1. – Кн. 3.

- 23.Гундорова Т. Гендер і письмо / Т. Гундорова // Література плюс. — 2002. — № 8. — 2 - 3 с.
- 24.Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії // Філософська думка. — 1998. — № 2. — М., 2000. - 15-68 с.
- 25.Жиличева Галина Александровна Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.) – М., 1998. – 568 с.
- 26.Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 26 - 55 с.
- 27.Зелінський М. Встановлення гендерології як нового напрямку сучасного наукового знання / М. Зелінський, І. Краснюк // Міжнародна науково-практична конференція «Формування гендерного паритету в контексті сучасних соціально-економічних перетворень» (Київ, 5-7 грудня 2002 р.). – К. : Державний ін-т проблем сім'ї та молоді; Український ін-т соціальних досліджень, 2002. – 179-180 с.
- 28.Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Г. В. Колшанский ; Отв. ред. А. М. Шахнарович; Предисл. С. И. Мельник, А. И.Шахнаровича. Изд. 4-е. – М. : КомКнига, 2010. – (Лингвистическое наследие XX века) 128 с.
- 29.Козлова Н Гендер и вхождение в модерн // Общественные науки и современность. – 1999. – № 5. – 11 - 38 с.
- 30.Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья. М.: Правда, 1987. Т. 2. 702– 715 с.
- 31.Мілет К. Сексуальна політика. - К., 1998. — № 25. — 9-30 с.
- 32.Мунтян І. С. Визначення феноменів «гендер» і «гендерна педагогіка» у науковій літературі / І. С.Мунтян // Вісник Одеського інституту

- внутрішніх справ : науковий журнал. – Одеса, 2003. – № 4. – 224-228 с.
- 33.0. Єфремов С. Літературно-критичні статті. – Київ, 1993. – 29 – 61 с.
- 34.Павличко С. Фемінізм / С. Павличко. – К. : Основи, 2002. – 134 с.
- 35.Пиз А. Как заставить мужчину слушать, а женщину молчать / Аллан и Барбара Пиз. – М. : Эксмо, 2008. – 349 с. ПоповићПеришић Н. Филозофске претпоставке “другог писма” // Књижевност. – Beograd. – 1986. – књ. LXXXIII. – sv. 8-9. – 1421-1426 с.
- 36.Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия. — СПб. : ЦХГИ ; Алетейя, 2001. — 799—821 с.
- 37.Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой. – М. : Информация – XXI век, 2002. – 256 с.
- 38.Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: [энциклопедический справочник / ред.- сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 1996. – 319 с.
- 39.Старух О. Постфемінізм та проблема полісуб’єктивності жіночого «Я» у прозі О. Забужко / О. Старух // Питання літературознавства. Науковий збірник. Вип. 8 (65). – Чернівці, 2002. – 100 – 107 с.
- 40.Теория и методология гендерных исследований : курс лекций / под общ. ред. О. А. Ворониной. – М. : МЦГИ - МВШСЭН - МФФ, 2001. – 416 с.
- 41.Ткаченко І.А. Лінгвістичні засоби вираження наративної маски у романі М. Етвуд "Пенелопіада". – Херсон, – 2017. – 1-5 с.
- 42.Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства / Г. Улюра // Гендерні студії в літературознавстві : навч. посіб. / за ред. В. Л. Погребної. — Запоріжжя : Запоріз. нац. ун-т, 2008. — 6—20 с.

- 43.Фридан Б. Загадка женственности / Б. Фридан ; [пер. с англ. О.А. Ворониной]. – М. : Прогресс : Литера, 1994. – 494 с.
- 44.Хоф Р. Возникновение и развитие гендерных исследований / Р. Хоф; под ред. Э. Шоре, К. Хайдер; пер. с нем. // Пол. Гендер. Культура. – М. : РГГУ, 1999. – 23-54 с.
- 45.Хрестоматия к курсу «Основы гендерных исследований» / отв. ред. О. А. Воронина. – М. : МЦГИ - МВШСЭН, 2000. – 396 с.
- 46.Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ за ред. Зубрицької М. – 516-527 с.
- 47.Шовалтер, Е. (1996). Феміністична критика у пущі. М. Зубрицька (Ред.), Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 510–535 с.
- 48.Этвуд М. Пенелопиада / Пер. с англ. А. Блейз. М.: Открытый мир, 2006. 192 с.
- 49.Эсхил. Персы // Античная драма / Вст. ст., сост. и примеч. С. Апта. М.: Худож. лит., 1970. - 37–75 с.
- 50.Abbott H. Porter. The Cambridge Introduction to Narrative / Porter Abbott H. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 203 p.
- 51.Ambiguous discourse: Feminist narratology & British women writers. Chapel Hill; London: The Univ. of North Carolina Press, 1996. – 28 p.
- 52.Andermahr S., Lovell T., Wolkowitz C. (eds.) A Concise Glossary of Feminist Theory / S. Andermahr, T. Lovell, C. Wolkowitz. – London etc., Arnold, 1997. -170 p.
- 53.Carolyn G. Heilbrun and Catharine R. Stimpson «Theories of Feminist Criticism: A Dialogue» in Feminist Literary Criticism / G. Carolyn. — Lexington, 1975. — 64 p.
- 54.Carr H. A history of women’s writing / H. Carr // A History of Feminist Literary Criticism / [ed. by G. Plain and S. Sellers]. – N. Y. : Cambridge

- University Press, 2007. – Derrida J. *Sending: On Representation*. – 1982. 120–135 p.
55. Coste D. *Narrative as Communication : [Theory and History of Literature, Volume 64]* / Didier Coste. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. – 371 p.
56. Duncker P. *Sisters and strangers: An introduction to contemporary feminist fiction*. 1992. -55 p.
57. Firestone S. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* / S. Firestone. – N. Y. : Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 216 p.
58. Moers E. *Literary women* / E. Moers. – N. Y. : Doubleday, 1976. – 336 p.
59. Goffman E., —Gender Display, in C. Lemert and A. Branaman, eds., *Goffman Reader*. – Oxford, Blackwell Publ., 1997. – 208-227 p.
60. Showalter E. *Towards a Feminist Poetics // The New Feminist Criticism. Essays on Women Literature and Theory* – New York : Pantheon Books, 1985, 125-143 p.
61. *The Penguin Dictionary of Literary Terms And Literary Theory* / ed. J. Cuddon (revised by E. Preston). London: Penguin books, 1998. «It can mean either an author`s attitude towards his theme and subject, or his method or technique of dealing with it». – 237 p.
62. Світлана Тараторіна: Феміністична критика: теоретичний аспект. – М.,- 2016. [Електронний ресурс]: <http://shkola.ostriv.in.ua/publication/code-1a47855108bb8>
63. Н.С. Френс: *Основи літературознавства*. - М.,- 2014. [Електронний ресурс] <https://pidruchniki.com/15800119/literatura/feminizm>
64. Улюра Ганна. *Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства // Гендерні студії в літературознавстві: Навчальний посібник / За ред. В.Л. Погребної*. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. – 6 с. [Електронний ресурс] <https://feminism-ua.livejournal.com/475581.html>

65. Валерій Тюпа: Наративні стратегії. - М.,- 2014. [Електронний ресурс] <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/119.html>
- 66.Римар Н. Ю.: Наративні стратегії художнього оповідання: теоретико-методичний аналіз. – П.Х.,- 2014. -№10. -т.1.
[Електронний ресурс] <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v10/v10-1/19.pdf>