

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ШУКАЙ Оксана Юріївна

УДК 821.161.2-311.6'06.09:124.6-055.2]:351.858+94(477)(043.3)

Дисертація

**КОНЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЖІНОЧОЇ
ДОЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (НА
МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ М. МАТІОС, О. ЗАБУЖКО, В. ЛИСА)**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О. Ю. Шукай

Науковий керівник

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри історії української літератури,
теорії літератури і літературної творчості
Бернадська Ніна Іванівна

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Шукай О. Ю. Концепція національної історії крізь призму жіночої долі в українській літературі початку XXI століття (на матеріалі романів М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «українська література». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Міністерство освіти і науки України, Київ, 2025.

У дисертації вперше в українському літературознавстві представлено комплексне дослідження концепції національної історії крізь призму жіночої долі в українській літературі початку XXI століття на матеріалі романів Марії Матіос, Оксани Забужко, Володимира Лиса. У роботі втілено думку про те, що в цих творах зображено особливості конкретної історичної доби крізь призму образів жінок, які виступають її втіленням і символами.

У дослідженні виокремлено особливості роману травми, соціально-психологічного, родинного (сімейної саги) на історичну тематику, і на основі цього аргументовано тезу про те, що романи М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» є жанрами синтетичними, написаними на історичну тематику, які поєднують у собі зображення приватної жіночої історії в поєднанні з досвідом минулого, яке є травматичним, оскільки в них ідеться про руйнівний український досвід XX століття: війни, голодомори, цинізм тоталітарної радянської системи, її антилюдяної ідеології. Ці твори представляють художнє осмислення історичних наративів, які реалізуються через жіночі образи як втілення доби; тлумачення подій минулого ґрунтується на авторському розумінні історії.

У дисертації осмислено літературознавчі розвідки Н. Бернадської, Т. Гундорової, Н. Зборовської, О. Кісь, В. Агеєвої, О. Башкирової,

Н. Копистянської, Т. Бовсунівської, В. Масенко, Н. Астрахан, С. Філоненко, В. Вулф, О. Забужко, М. Зубрицької, Е. Сміт, Ю. Зерній, Я. Поліщука, Н. Лебединцевої, А. Матусяк, М. Наєнка, С. Сипливець, Т. Хом'як, Л. Кулішенко, М. Крупки та ін., присвячені вивченню окремих аспектів досліджуваної проблеми. З врахуванням цих напрацювань репрезентовано авторське розуміння концепції національної історії крізь призму жіночих образів, їх специфіку у романах на історичну тематику М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса. З огляду на наявні наукові здобутки конкретизовано й уточнено тези про особливості змалювання українського історичного минулого в романах початку ХХІ століття.

Сучасна література орієнтується на ліквідацію «білих плям» вітчизняної історії. Тривале замовчування, приховування, заперечення травматичних подій активізувало їх пере перепрочитання сьогодні. Прозаїки звертаються до проблематики історичної пам'яті, використовуючи архівні матеріали, вигадані родинні перекази, спогади поколінь. Простежується так званий антропологічний поворот, суть якого полягає у тому, що в опозиції людина-історія особистість – на першому місці, тоді як історичні події виступають тлом, яке, проте, впливає на долю людини, часто фатально. Кожен автор обирає свій аспект бачення історії, який представлений художньою переоцінкою травматичного досвіду України ХХ століття через особистісний, психологічний та соціальний виміри героїнь творів.

На основі філологічного аналізу творів обґрунтовано тезу про те, що специфіка змалювання образу жінки в новітній українській романістиці полягає у психологічному розкритті її душевних станів, зумовлених історичними умовами буття. Визначено, що героїні аналізованих романів потрапляють у конфлікти як зовнішні, травматичні (відносини із суспільними інститутами, зокрема радянськими), так і внутрішніми, пов'язаними із проблемами особистого життя (інтимні стосунки, виховання дітей, вибір супутника життя), і вони з гідністю шукають вихід із найскрутніших ситуацій в ім'я збереження роду, поваги оточення і власної гідності. Наголошено, що в

романах В. Лиса, М. Матіос простежується образ жінки, ближчий до класичної романної традиції як берегині родини, як символу материнської святості, а в романі О. Забужко головна героїня – журналістка – змальована емансипованою, самодостатньою, реалізованою найперше саме в соціумі жінкою, яка втілює образ нашої сучасниці-інтелектуалки, котра безкомпромісна в ситуаціях вибору, розкута в любовних стосунках.

У романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса проаналізовано художні моделі, що відновлюють поколіннєві зв'язки через сімейну пам'ять, історію роду, без яких неможливе існування національної історії. Жінка і її доля є центральною, головною в контексті художнього травматичного осмислення.

Визначено, що аналізовані твори належать до стильового напрямку автентизму (за Я. Поліщук), і їм притаманні опертя на документ (О. Забужко «Музей покинутих секретів») або ж на правдоподібну вигадку, власний письменницький досвід (романи М. Матіос, В. Лиса). У романах простежується як жанровий синтез, так і поєднання історії окремої особистості, художнє трактування етапів її власного буття та загальної історії нації.

У роботі наголошується, що характери в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» розкриваються шляхом «перевідкриття» історії, примирення з нею. Вагомим є смисловий ланцюг: земля – жіноче тіло – країна – історична пам'ять. Принцип характеротворення роману базується на поєднанні авторського підходу до образів і бачення його іншими персонажами. А героїні В. Лиса змальовані автором як стійкі у протистоянні соціально-історичним катаклізмам. Їхні долі розкриваються через мотиви гріха й спокути, материнського покликання та призначення, відображаючи традиційну національну буттєву картину.

У дисертації аргументовано положення про те, що портрет в аналізованих романах є засобом індивідуалізації персонажок. У романі «Солодка Даруся» М. Матіос образ головної героїні Дарусі подає в динаміці, з акцентуванням уваги на його змінах у різні періоди життя жінки. У романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко ідеалізує головних героїнь. Портретам

у романах В. Лиса притаманні стислість, конкретизація, відсутність афектації, метафоричність.

В аналізованих романах визначено, що головним є простір оповідача, який об'єднує різні площини зображуваного. Головним у романі «Країна гіркої ніжності» В. Лиса є образ дороги, шляху героїнь, що символізує їхні життєві вибори, злети, падіння. Головними хронотопами роману є міста Луцьк і Київ, образи яких представлені через простори вулиць, майданів, кав'ярень, крамниць, церков, квартир, де мешкають героїні, творячи власний простір. У романі В. Лиса «Соло для Соломії» картини буття втілюються через просторові образи хати, степу, річки, міста. Простором вияву соціальних та міжособистісних стосунків у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» є кілька часових пластів: воєнний та сучасний. В основі часопростору роману «Солодка Даруся» М. Матіос лежить тріада буття головної героїні: хата, село, Карпати, де переживається нею історичний і травматичний досвід. У романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» часопростір постає крізь призму переплетіння доль різних героїнь.

***Ключові слова:** образ української жінки, травматичний досвід, національна історія, роман на історичну тематику, роман травми, соціально-психологічний роман, родинна (сімейна) сага, Марія Матіос, Оксана Забужко, Володимир Лис.*

SUMMARY

Shukai O. Y. The concept of national history through the prism of women's fate in Ukrainian literature of the early 21st century (based on the novels of M. Matios, O. Zabuzhko, V. Lysa). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for a candidate degree in the specialty - 10.01.01 - Ukrainian literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2025.

The dissertation presents, for the first time in Ukrainian literary studies, a comprehensive study of the concept of national history through the prism of women's fate in Ukrainian literature of the early 21st century based on the novels of Maria Matios, Oksana Zabuzhko, and Volodymyr Lys. The work embodies the idea that these works depict the features of a specific historical era through the prism of images of women who act as its embodiment and symbols.

The study identifies the features of the trauma novel, socio-psychological, family (family saga) on a historical theme, and based on this, the thesis is argued that the novels by M. Matios «Sweet Darusya», «Almost Never the Other Way Around», O. Zabuzhko «Museum of Abandoned Secrets», V. Lysa «Solo for Solomiya», «Land of Bitter Tenderness» are synthetic genres written on a historical theme, which combine the image of a private female history in combination with the experience of the past, which is traumatic, since they are about the destructive Ukrainian experience of the 20th century: wars, famines, the cynicism of the totalitarian Soviet system, its anti-human ideology. These works represent an artistic understanding of historical narratives, which are realized through female images as the embodiment of the era; the interpretation of past events is based on the author's understanding of history.

The dissertation analyzes the literary studies of N. Bernadska, T. Gundorova, N. Zborovska, O. Kis, V. Ageeva, O. Bashkyrova, N. Kopystyanska, T. Bovsunivska, V. Masenko, N. Astrakhan, S. Filonenko, V. Wolf, O. Zabuzhko, M. Zubrytska, E. Smith, Y. Zernii, Y. Polishchuk, N. Lebedyntseva, A. Matusiak,

M. Naenko, S. Syplivets, T. Khomyak, L. Kulishenko, M. Krupka, etc. devoted to the study of individual aspects of the problem under study. Taking into account these developments, the author's understanding of the concept of national history through the prism of female images, their specificity in novels on historical themes by M. Matios, O. Zabuzhko, V. Lysa is presented. Taking into account the available scientific achievements, the theses on the peculiarities of the depiction of the Ukrainian historical past in novels of the early 21st century are specified and clarified.

Modern literature is focused on eliminating the «blank spots» of national history. The long silence, concealment, and denial of traumatic events have intensified their rereading today. Prose writers address the issues of historical memory, using archival materials, fictional family traditions and memories of generations. The so-called anthropological turn is traced, the essence of which is that in the opposition man-history, personality comes first, while historical events act as a background that, however, affects the fate of a person, often fatally. Each author chooses his own aspect of seeing history, which is presented by an artistic reassessment of the traumatic experience of Ukraine in the 20th century through the personal, psychological and social dimensions of the heroines of the works.

Based on the philological analysis of the works, the thesis is substantiated that the specificity of the depiction of the image of a woman in modern Ukrainian novels lies in the psychological disclosure of her mental states, conditioned by the historical conditions of existence. It is determined that the heroines of the analyzed novels fall into conflicts both external, traumatic (relationships with social institutions, in particular Soviet ones), and internal, related to the problems of personal life (intimate relationships, raising children, choosing a life partner), and they seek with dignity a way out of the most difficult situations in the name of preserving the family, respect for the environment and their own dignity. It is emphasized that in the novels of V. Lysa and M. Matios, an image of a woman is traced, closer to the classical novel tradition as the guardian of the family, as a symbol of maternal sanctity, and in the novel by O. Zabuzhko, the main heroine – a journalist – is depicted as an

emancipated, self-sufficient woman, realized primarily in society, who embodies the image of our contemporary intellectual, who is uncompromising in situations of choice, unfettered in love relationships.

In the novels of M. Matios, O. Zabuzhko, V. Lysa artistic models that restore generational ties through family memory, family history, without which the existence of national history is impossible are analyzed. A woman and her fate are central, main in the context of artistic traumatic comprehension.

It was determined that the analyzed works belong to the stylistic direction of authenticism (according to Ya. Polishchuk), and they are characterized by reliance on the document (O. Zabuzhko «Museum of Abandoned Secrets») or on plausible fiction, own writing experience (novels M. Matios, V. Lysa). In the novels, both genre synthesis and a combination of the history of an individual, artistic interpretation of the stages of her own existence and the general history of the nation are traced.

The work emphasizes that the characters in O. Zabuzhko's novel «Museum of Abandoned Secrets» are revealed through the «rediscovery» of history, reconciliation with it. The semantic chain is significant: land – female body – country – historical memory. The principle of character formation in the novel is based on a combination of the author's approach to images and the vision of it by other characters. And the heroines of V. Lys are depicted by the author as steadfast in opposing socio-historical cataclysms. Their destinies are revealed through the motifs of sin and redemption, maternal calling and destiny, reflecting the traditional national existential picture.

The dissertation argues that the portrait in the analyzed novels is a means of individualizing the characters. In the novel «Sweet Darusya» M. Matios presents the image of the main character Darusya in dynamics, with an emphasis on its changes in different periods of a woman's life. In the novel «Museum of Abandoned Secrets» O. Zabuzhko idealizes the main characters. Portraits in the novels of V. Lys are characterized by brevity, concretization, lack of affectation and metaphoricity.

In the analyzed novels, it is determined that the main thing is the narrator's space, which unites different planes of the depicted. The main thing in the novel «The Land of Bitter Tenderness» by V. Lys is the image of the road, the path of the heroines, which symbolizes their life choices, ups and downs. The main chronotopes of the novel are the cities of Lutsk and Kyiv, the images of which are presented through the spaces of streets, squares, cafes, shops, churches, apartments where the heroines live, creating their own space. In the novel by V. Lys «Solo for Solomiya» the pictures of life are embodied through the spatial images of a hut, steppe, river, city. The space for the manifestation of social and interpersonal relationships in the novel by O. Zabuzhko «Museum of Abandoned Secrets» are several time layers: war and modern. The space-time basis of the novel «Sweet Darusya» by M. Matios is the triad of the main character's existence: the hut, the village, the Carpathians, where she experiences a historical and traumatic experience. In M. Matios' novel «Almost Never the Other Way Around» space-time appears through the prism of the intertwining of the destinies of different heroines.

Key words: *image of a Ukrainian woman, traumatic experience, national history, historical novel, trauma novel, socio-psychological novel, family saga, Maria Matios, Oksana Zabuzhko, Volodymyr Lys.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Шукай Оксана. Жіночий образ як інтерпретаційна модель подій національної історії (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 2 (18). С. 299–304.
2. Шукай Оксана. Національна ідентичність жіночих образів у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. Випуск 46. Том 3. С. 117–121.
3. Шукай Оксана. Феноменологічна рецепція духовної кризи жінки у романі «Майже ніколи не навпаки». *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 32. Том 2. С. 191–195.
4. Шукай Оксана. Концепція жіночої долі в історичному аспекті (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Том 2. С. 259 – 263.

Статті в іноземних періодичних виданнях:

1. Shukay O. (2020). Modern historical novel and historical memory. *Annali D'italia. Scientific journal of Italy*. 3, 14, 26 – 29 [in Ukrainian].

Матеріали наукових конференцій:

1. Шукай Оксана. Особливості художньої інтерпретації історичного минулого в сучасному українському романі. *Міжнародна науково-практична конференція «Українська культура 4. 5. 0.Тримаймо стрій!»: П'ятнадцять фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській*. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ. 2024. С. 53-54.

https://docs.google.com/document/d/1hIKtc51103GgKdiEq11hwN2_vEWJ3PV/edit?tab=t.0#heading=h.30j0zll

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧА МЕНТАЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ЧЕРЕЗ НАЦІОНАЛЬНУ ІСТОРІЮ В НОВІТНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ	19
1.1. Художнє осмислення історичних наративів у романістиці початку ХХІ століття.....	19
1.2. Концепція жіночої особистості в сучасному літературознавстві	43
<i>Висновки до розділу 1</i>	53
РОЗДІЛ 2. ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ПОДІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ В НОВІТНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ	58
2.1. Специфіка жіночих образів у романах М. Матіос «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки».....	58
2.2. Жінка як носій історичної пам'яті в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів».....	74
2.3. Особливості тлумачення історії крізь особистий досвід жінок різних поколінь (на матеріалі романів В. Лиса «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності»).....	86
<i>Висновки до розділу 2</i>	102
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ	107
В НОВІТНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ	107
3.1. Особливості зображення характеру в новітньому українському романі	107
3.2. Жіночий портрет у сучасному романі початку ХХІ століття.....	136
3.3. Хронотоп як базовий компонент побудови художньої реальності	145
<i>Висновки до розділу 3</i>	166
ВИСНОВКИ	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	178
ДОДАТКИ	193
ДОДАТОК А	193
ДОДАТОК Б	194

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Звернення до образу жінки і формування художнього погляду на неї через контекст минулого притаманне українській романистиці XXI століття. Адже саме жанр роману дає той масштабний простір, у якому розгортається оповідь, репрезентована яскравими жіночими образами.

В останні десятиліття спостерігається тенденція до осмислення історичного минулого крізь призму окремої жіночої долі. Проте такі творчі задуми традиційно втілюються не лише в жанрі історичного роману, а й у творах великої форми, у яких історичне тло стає ареною драматичного або трагічного розгортання людських доль, зокрема жіночих. Відтак письменники обирають романи-родинні саги або соціально-психологічні романи для відтворення найдраматичніших сторінок української історії. Серед них такі твори, як «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки» Марії Матіос; «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко; «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса .

Концептуальні засади сучасного осмислення образу жінки в українській літературі новітнього періоду досліджували Н. Зборовська (культурне самоствердження жінки та її власне уявлення про себе саму) [56], С. Павличко (специфіка гендерної ідентичності жінки) [102], В. Агеєва (процеси модернізації українського письменства, що вплинули, відповідно, і на змалювання образів жінок) [1], [2], [3], [4], Т. Гундорова (постколоніальний аспект сучасної української культури, зокрема літератури, як транзитних) [38], [39], [40].

Окремі аспекти цих романів досліджувало ряд учених. Базуємося на здобутках попередників, використовуючи їхні напрацювання та дослідження означеної наукової теми. Існуючі наукові праці присвячені як загальним питанням вивчення жіночих образів, так і конкретним текстам М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса.

О. Башкирова зверталася до вивчення особливостей представлення гендерної ментальності в сучасній українській романістиці. Базуючись на прикладах окремих романів, учена дослідила художню специфіку вираження соціальних норм «чоловічої» та «жіночої» поведінки у творах, а також висловила вагомі міркування щодо художніх сценаріїв подолання постколоніальної травми й особливостей трансформації жіночих архетипів у національному письменстві межі ХХ–ХХІ століть [9], [10].

Образ жінки в історичному романі став об'єктом вивчення в напрацюваннях Л. Кулішенко [76], М. Крупки [75]. Проте в романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса, позначених інтересом їхніх творців до історичної тематики, жіночі образи як репрезентанти певної епохи не проаналізовані, хоча ці тексти неодноразово були в центрі уваги критиків і літературознавців. Зокрема А. Давидова [41], В. Агєєва [4], Б. Сологуб [127], Т. Тебешевська-Качак [129], Р. Харчук [135], О. Зьобро [61], Н. Лебединцева [78] з'ясовували окремі аспекти роману О. Забужко «Музей покинутих секретів», як-от презентація в ньому історико-суспільної панорами національного буття, специфіка художнього тлумачення історичних реалій, зокрема діяльності УПА та її представників, жанрове та ідейно-тематичне новаторство, специфіка маскулінного дискурсу в контексті українського постфемінізму. До наукового осмислення поетики романів М. Матіос зверталися С. Сипливець [122], досліджуючи особливості зображення історичної епохи у «Солодкій Дарусі», Б. Червак [138] досліджував особливості символіки часу у творах письменниці, Р. Харчук [135] наголосила на новаторстві її творів. С. Жила [43] вивчала роман М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» з позицій виявів у ньому актуальних історичних ідей, які проєктуються на сучасність, специфіку образів, зокрема жіночих. Цікавими є міркування Є. Ковалевської [68], Т. Хом'як [136] про жіночі образи в романах В. Лиса, зокрема висновки щодо їх особливостей у зв'язку зі світоглядом письменника, його уявленнями про творчість. Т. Біленко [16] зверталася до осмислення літературно-художньої інтерпретації

концепції людини й історії в романах В. Лиса, акцентуючи увагу на специфіці образів.

Проте, незважаючи на наявні праці про романи, а також розвідки загального характеру, у них не представлено системного бачення національної історії крізь призму саме жіночої долі, її драматизм і трагізм, чим і визначається **актуальність дисертації**. Також не існує комплексного дослідження, у якому на основі аналізу кількох творів було б представлено вітчизняну історію крізь призму жіночих образів, осмислено поняття «жіночий образ» на матеріалі романів ХХІ століття. Дисертація спрямована на вирішення цієї наукової проблеми, що і складає її **новаторський характер**.

Також варто зазначити, що історична наповненість жіночого характеру в романах письменників початку ХХІ ст. залишається маловивченою. Необхідно дати наукове осмислення традиційних і новаторських підходів у змалюванні образу жінки як представниці певної доби. Потреба історико-літературного осмислення проблеми зумовлюється і тим, що проза ХХІ століття, спираючись на традиційні підходи в зображенні й трактуванні образу української жінки, запропонувала цілком нові художні моделі репрезентації героїні як такої. Відтак у романістиці означеного періоду жінка – героїня роману динамічно змінює своє місце в системі конфліктів, пересуваючись із ареалу конфлікту, де вона є пасивним спостерігачем, у його центр і стаючи тут головною дійовою особою.

Мета роботи – дослідити особливості вираження концепції національної історії крізь призму жіночої долі в сучасній українській романістиці.

Мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- простудіювати специфіку звернення до подій минулого в українській романістиці початку ХХІ століття;
- залучити напрацьований попередниками матеріал про роман травми до оцінки жанрової природи романів на історичну тематику, у центрі яких – образ жінки як носія трагічного історичного досвіду ХХ століття;

- узагальнити теоретичні підходи до змалювання жінки в сучасному літературознавстві;
- проінтерпретувати жіночі образи як носії історичної пам'яті в романах М. Матіос і О. Забужко;
- дослідити особливості трактування історії крізь досвід жінок різних поколінь у романах В. Лиса;
- проаналізувати художній світ романів М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса, з'ясувавши специфіку хронотопу, зображення характеру та жіночого портрету в них.

Об'єкт дослідження складають тексти романів сучасних українських письменників, зокрема Марії Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки»; Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»; Володимира Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності».

Предметом дослідження є специфіка концепції національної історії, реалізованої в романах через образи жінок, а також жіночої ментальності в контексті історичних подій.

Методи дослідження. Теоретико-методологічна основа дисертації базується на літературознавчих методах аналізу. Комплексний характер роботи потребує застосування загальнонаукових методів, зокрема синтезу, аналізу, та спеціальних методів. Використано філологічний (для вивчення художніх текстів, їх аналізу та тлумачення), порівняльно-історичний (для окреслення специфіки кожного образу з огляду на історичний контекст) методи. Психологічний метод застосовано для характеристики внутрішнього світу й особливостей характерів героїнь творів.

Теоретична та методологічна база. Для аналізу та висвітлення концепції особистості жінки, втіленої в конкретних художніх образах, у дисертації використані праці Т. Гундорової [38], [39], [40], Н. Зборовської [53], [54], [55], [56], О. Кісь [67], В. Агеєвої [1], [2], [3], [4], О. Башкирової [9], [10], Н. Копистянської [70], Т. Бовсунівської [18], В. Масенко [86], Н. Астрахан [7], С. Філоненко [132], В. Вулф [30], О. Забужко [46], [47], [50], М. Зубрицької

[60], Е. Сміт [124], Ю. Зерній [59], Я. Поліщука [109], [110], [111] , Н. Лебединцевої [78], А. Матусяк [90], [91], М. Наєнка [97], С. Сипливець [122], Т. Хом'як [136], Л. Кулішенко [76], М. Крупки [75] та ін.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі:

- уперше систематизовано й на основі аналізу текстів ХХІ століття представлено бачення концепції національної історії посередництвом аналізу образів жінок;
- досліджено художні особливості моделювання образу жінки через портрет, характер, часово-просторові відносини в сучасному романі;
- визначено особливості художніх інтерпретацій феноменів жіночої долі в українській романістиці ХХІ століття.

Теоретичне значення дослідження полягає в комплексному осмисленні концепції національної історії, реалізованої крізь призму жіночої долі в українській літературі початку ХХІ століття, зокрема в романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса. Також у дисертації представлено аналіз особливостей образу жінки в романах названих авторів, визначено специфіку художнього осмислення історичних наративів.

Практична цінність дисертації полягає в тому, що окремі тези дослідження можна використовувати в подальших історико-літературних студіях, присвячених аналізу названих творів та образу жінки загалом. Результати й матеріали роботи можуть бути використані при викладанні нормативних курсів і спецкурсів із нової та новітньої української літератури, при написанні кваліфікаційних робіт, зокрема курсових, бакалаврських, магістерських.

Апробація результатів дослідження. Дисертація є самостійним дослідженням, результати якого висвітлені у формі статей. Окремі положення наукової концепції роботи обговорені на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська конференція «Мова. Література. Реальність» (м. Київ, 29-30 жовтня 2020), ХХХІІІ Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах

Європи та Азії» (Київ, 31 грудня 2020), IV Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 28 квітня 2020), VI Всеукраїнські наукові читання «Філологія ХХІ століття: нові дослідження та перспективи» (Київ, 7-8 квітня 2021), III Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Актуальні проблеми мовно-літературної освіти в середній та вищій школах» (Київ, 29-30 квітня 2021).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 5 одноосібних статтях, які опубліковані у виданнях, затверджених МОН України як фахові. Зокрема, 1 стаття – в іноземному фаховому та 4 – у наукових виданнях України.

Структура дисертації і послідовність подачі матеріалу зумовлені логікою дослідження, визначеною метою й завданнями дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (163 позиції). Загальний обсяг дисертації становить 194 сторінки, із яких – 167 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧА МЕНТАЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ЧЕРЕЗ НАЦІОНАЛЬНУ ІСТОРІЮ В НОВІТНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ

1.1. Художнє осмислення історичних наративів у романістиці початку XXI століття

Кожна літературна доба подає власне художнє прочитання й осмислення історії. Шляхи авторських інтерпретацій визначаються домінуючими настроями епохи. Звернення до історії в письменстві свідчить про тяглість історичної традиції й актуалізацію історичної пам'яті як чинника формування нації на нових етапах її державного й культурно-літературного буття. Вивчення і тлумачення історії значною мірою впливає на формування наративів сьогодення. Останні визначаються як науковими, так і художньо-літературними інтерпретаціями фактів, подій, явищ, постатей минулого. Кожен автор обирає свій аспект бачення історії, який впливає з реалій його сьогодення, специфіки світогляду і трансформується у творчості. Сучасна кривава війна, розпочата російською федерацією проти незалежної Української держави, вкотре актуалізувала образ жінки-героїні. Фактично на всіх історичних етапах нової історії України жіноцтво відіграє вагомий роль, що знаходить своє відображення в образах жінок у художніх творах.

Реалії сьогодення і постійне перепрочитування, реінтерпретація подій минулого зумовлювали й спричиняють звернення сучасних прозаїків до сторінок української історії. Відтак найпомітнішими історичними творами новітньої української літератури є романи Василя Шкляра («Чорний ворон», «Маруся», «Троща», «Заячий костел»), Наталки Сняданко («Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма»), Івана Корсака («Корона Юрія II», «Гетьманч Орлик», «Отаман Чайка», «Таємниця святого Арсенія», «Перстень Ганни Барвінок», «Капелан Армії УНР»), О. Ільченка («Місто з химерами») та ін. Вони засвідчують, що художнє осмислення історії в романістиці початку

XXI століття визначається насамперед авторськими уявленнями про національну історію, стильовими особливостями письма прозаїка, а також його задумом. Водночас співвідношення документу і вигадки як основоположна жанрова ознака історичного роману зазнає змін, що відзначається літературознавцями. Н. Герасименко також переконана, що наприкінці XX – на початку XXI століть письменники осмислюють історичні факти і наративи в контексті «людина–історія». У праці «Сучасний історичний роман: жіночий ракурс» дослідниця наголошує: «Історичний жанр сьогодні переживає своєрідне відродження. Причиною цього є його здатність відчувати зміни, які постійно відбуваються у соціумі. Запровадження новацій додає історичній прозі нових властивостей, а це, своєю чергою, інтенсивно формує елементи жанрової структури» [32, 8]. А на думку Д. Пешорди, функція «історичного шару» в сучасному романі «полягає не стільки у відтворенні минулого, скільки в наголошенні трагізму людської долі в негуманному історичному середовищі або у грі алюзіями, які зводять до однієї площини різні епохи минулого та сучасності, заперечуючи в такий опосередкований спосіб традиційну віру в планомірний хід історичного розвитку та винятковість будь-якої події в історії» [107, 158].

Водночас варто підкреслити, що антропологічний поворот вплинув і на романи, у яких домінує авторська вигадка, проте вона базується на історичному минулому українства. Це зумовлено тим, що насправді досвід української історії XX – початку XXI століть надзвичайно травматичний, пов'язаний із катастрофічними подіями і народними жертвами. Це Перша світова війна (1914–1918 рр.), бурхливі часи національно-визвольних змагань (1918–1920 рр.), складні процеси колективізації та депортації (1929–1933 рр.), трагічний Голодомор 1932–1933 рр., Великий страшний терор (1937 р.), кривава Друга світова війна (1939–1945), Голодомор 1947 р., Чорнобильська катастрофа (1986 р.), війна України з російською агресією з 2014 р. і повномасштабне вторгнення з 2022 р. Такі події стали сюжетною основою для цілісної оповіді про національну історію в романах, жанрова природа яких синтетична: це

поєднання ознак родинної хроніки (роман О. Забужко «Музей покинутих секретів», романи В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності») та рис соціально-психологічного роману (М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки»). У цих творах також помітне звернення до історії, контекст якої виступає широким полем для відображення головної ідеї та змалювання образів, зокрема жіночих.

Події Другої світової війни становлять один із сюжетних шарів романів О. Забужко «Музей покинутих секретів» та В. Лиса «Соло для Соломії». Відлуння цих подій лежить в основі інтриги роману Марії Матіос «Солодка Даруся», радянська історія в її тоталітарних аспектах визначає змістову основу роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності», а події Першої світової війни – це лише тло, але дуже важливе в ідейно-художньому контексті для роману «Майже ніколи не навпаки». Згадані романи чітко вписуються і до такого популярного та осмислюваного сьогодні науковцями роману травми, оскільки в ньому через образи головних героїнь репрезентується історія української нації. Це поняття – роман травми – є досить новим в українському літературознавстві. Його актуалізація пов'язана із входженням в сучасний культурний простір, зумовлений подіями російсько-української війни початку ХХІ століття. Окремі його аспекти досліджували Т. Гундорова [38, 39, 40], А. Матусяк [90, 91], Т. Белімова [11, 146, 147, 148], О. Романенко [116]. Варто зосередитися на визначенні, яке пропонує О. Романенко: «Роман травми – це оповідь, яка описує події напередодні, під час чи після травматичних подій (війна, міграція, руйнування родини, насильство, геноцид) завдяки: 1) змалюванню персонажа як свідка чи жертви травматичних подій; 2) відтворенню екзистенційного конфлікту життя і смерті; 3) висвітленню через я-оповідь, родинну історію, фрагментарну оповідь та ін.» [116, 108]. З цього визначення випливає, що аналізовані романи – насправді оповіді про травматичні події української історії, у яких головні героїні справді є жертвами травматичних подій, а події їхнього життя втілюють драматичний конфлікт людини та обставини в інтер'єрі катастрофічних подій минулого. Драматизм цих подій, відтак і травмованість

людської душі, посилюються тим, що головними персонажами в аналізованих романах є жінки – матері, які несуть на своїх плечах не лише тягар суспільних негараздів і потрясінь, а й відповідають за продовження роду та виховання дітей.

Також О. Романенко зазначає: «Вербалізація травматичної події, відтак, заснована на двох способах оповіді: оповіді як свідченні та оповіді як осмисленні. Свідчення ґрунтується на фактах і документально зафіксованих подіях, які можуть бути представлені у вигляді хроніки, репортажу, розслідування, документальної прози. Натомість оповідь як осмислення травматичної події втілюється через роздум або рефлексію, а відтак, стають психологічною прозою, екзистенційним роздумом, я-оповіддю, покликаною реконструювати події та одночасно осмислювати» [116, 108]. В аналізованих творах художнє втілення травматичних подій представлено соціально-психологічною прозою, у якій відсутній першоособовий оповідач. Однак використання третьоособової оповіді дозволяє прозаїкам створити більш широку та об'єктивну картину соціально-історичного життя певного періоду. У них мова йде не про події сучасної російсько-української війни, а про художнє осмислення подій минулого й формування певної епічної дистанції, що вважається родовою характеристикою жанру роману.

Для усвідомлення специфіки роману травми вагоме значення має трактування самого феномену травми. Так, польський учений-соціолог П. Штомпка виокремив кілька її типів [163]. Зокрема, він розрізняє біологічно-демографічну травму (сюди відносить голод, епідемію), соціально-політичну травму (анархія, революція) і травму культурну (це занепад визначальних, базових цінностей і головних поведінкових моделей). Першим двом видам травми притаманні конкретні травматичні події. Тобто йдеться про певну реальну подію, котра справила глибокий, однозначно негативний вплив на конкретну групу. Варто наголосити, що оскільки історичні наративи пов'язані з радянським періодом української історії, то в них переважає змалювання соціально-політичної травми (існування людини в тоталітарному суспільстві,

Друга світова війна очима як представників радянських, так і учасників національного руху (О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лис «Соло для Соломії», М. Матіос «Солодка Даруся»). Також травма культурна, коли йдеться про розпад морально-етичних, сімейних цінностей, не стільки через особливості характерів персонажів, скільки через вплив на них викривлених і спотворених уявлень про визначальні базові людські цінності. Це притаманно творам В. Лиса «Країна гіркої ніжності», М. Матіос «Майже ніколи не навпаки». Водночас не можна не зазначити, що в останніх двох романах поєднання соціально-політичної та культурної травми формує особливе травматичне звучання.

В аналізованих романах травма осмислюється в контексті психології героїнь, їхніх емоцій, відчуттів, які супроводжують пережиття цієї травми. З точки зору психології травма трактується у двох визначальних смислах. По-перше, мається на увазі подія, котра сталася у світі зовнішньому. Тобто, зовнішні й внутрішні реалії тлумачаться водночас у межах таких понять, як «травматичний стан» чи «травматична ситуація». По-друге, це значення безпосередньо стосується патологічних наслідків і результатів, які виникають пізніше. Зокрема, ці наслідки з'являються шляхом екстраполяції на минуле і спричиняються колишньою травмою з минулого [67, 179]. Тобто, вплив травматичного досвіду позначається на психології, внутрішньому світі героїнь, зумовлює розвиток їхніх характерів. Також цей вплив безпосередньо відгукується на світі зовнішньому, тобто на перебігу долі й життя жінок. Психологія травми реалізується через складні процеси пригадування і забування, коли особистість щось згадує для пережиття травми, а щось навмисне прагне забути й витіснити з пам'яті. У романах В. Лиса в образах жінок втілюється прагнення перебороти травматичний військовий досвід і самореалізуватися, відчувати моменти щастя, не зважаючи на всю складність реальності. Тут історія констатується як простір вияву травматичного досвіду героїнь. У романі «Майже ніколи не навпаки» в контексті опису патріархального українського життя розвивається ідея про те, що жінка

повинна знати своє, тобто відповідне до старих патріархальних уявлень, місце. Цей досвід для матері Чев'юків видається травматичним. У романі О. Забужко герої переживають травматичний досвід часів УПА, який проєктується на сучасну добу. У романі М. Матіос «Солодка Даруся» такий досвід складають історичні події Другої світової війни.

Художнє осмислення історичних наративів у романістиці початку ХХІ століття визначається насамперед авторськими уявленнями про національну історію, специфікою її тлумачення в кожному окремо взятому творі. Загалом це бачення залежить і від конкретної епохи, її суспільно-політичних і духовних цінностей. Художнє письменство традиційно, у різні часи та епохи звертається до осмислення феноменів національної пам'яті, репрезентуючи їх через образи конкретних героїв, часто жертв історичних катаклізмів. Авторське створення міфологеми героя насамперед є характерним для тоталітарних держав. Розвиток держави визначається здатністю нації в надбаннях своєї культурної та духовної спадщини, які репрезентують її самобутність, зберігати й передавати від покоління до покоління тяглість національної історії. Духовність нації зосереджується в пам'яті героїв, які стають центральними в романах на історичну тематику.

В основі романістики, присвяченої історичній тематиці, окресленого періоду лежить переважно досвід травматичний, події, пов'язані з народними жертвами. Усе це формує травматичний досвід початку ХХІ століття. Цей досвід українців осмислений у художніх текстах, що стали основою для цілісної оповіді про національну історію. У цій історії спогад про травматичну подію, пам'ять про минуле переплітаються з художньою візією письменника і фактами національної історії. Історичні наративи втілюються в образах, зокрема жіночих. У романістиці початку ХХІ століття образ жінки є одним із найбільш популярних, зокрема, через нього подається авторське осмислення історичних подій. Цю рису можна назвати однією з головних у літературі. Специфічна галерея яскравих жіночих образів представлена в романах на історичну тематику, у яких художньо трактується травматичний досвід. У

таких творах бачимо звернення до історії, контекст якої виступає широким полем для відображення головної ідеї та представлення образів, зокрема жіночих. Вони присутні тут як носії певного історичного чи сучасного контексту. Важливо, що дуже часто цей історичний досвід є трагічним і травматичним. У романах М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» визначальною є історична тематика. Водночас усі твори мають виражені риси текстів соціально-психологічних, родинних романів, адже історія нації репрезентується через історію та окремих представників сімей і родів. Автори звертаються до осмислення травматичного досвіду через конкретні людські долі, тому твори можна маркувати і як романи травми. У кожному з них ці елементи виражені більшою чи меншою мірою. Досвід героїнь є переважно травматичним, базованим на пережитті власної травми.

Сучасне осмислення жанру роману містять науково-критичні праці В. Агеевої [1, 2, 3, 4], Т. Белімової [11, 146, 147, 148], Н. Бернадської [12, 13, 14, 15], Т. Гундорової [38, 39, 40], Н. Зборовської [53, 54, 55, 56], С. Павличко [102], О. Романенко [116], М. Рябченко [119, 120] та ін. Важливим у критичних дослідженнях є новий підхід до аналізу й інтерпретації жіночих образів у історичному контексті, художнє осмислення крізь їхню призму історичних наративів. Письменники наголошують на жіночій суб'єктивності, тому художня література відображає зміну традиційних, прийнятих, так званих «жіночих» ролей, що супроводжується численними феміністичними дискусіями. Саме художня творчість є полем для роздумів про місію й призначення жінки в сучасному світі. Зокрема, жіночі образи бачаться ефективними засобами для тлумачення історії. В українському письменстві межі ХХ – початку ХХІ століть виразно звучить «голос жінки», що бачимо насамперед у прозі Г. Гордасевич, Л. Демської-Будзуляк, І. Жиленко, Т. Зарівної, О. Забужко, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданської, М. Матіос, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, Л. Тарнашинської, Н. Тубальцевої та інших. У їхніх

творах представлено галерею жіночих образів у конкретному історичному контексті, втілено через них певні історичні наративи. Погоджуємося з тезою Н. Зборовської про те, що «замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає у суперечність із міфами патріархальної культури» [54, 29]. Сучасна епоха зумовлює нові підходи до зображення образів жінок. Останні подаються в історичному контексті, який тлумачиться переважно не на основі документів, а суто художньо, через приватний людський досвід навіть у новітньому романі на історичну тематику. Це значною мірою впливає на специфіку художньої репрезентації історичних наративів у романі травми.

У сучасному літературознавстві поширеною є теза про формування й популяризацію нового типу особистості жінки в художніх текстах. Він виявляється в художньому образі «нової героїні», котрій притаманне почуття високого усвідомлення власного драматичного буття. Така жіноча особистість втілює конкретні історичні ідеї, вона здатна відкрито заявляти про незадоволення власним становищем або ж нерідко є жертвою обставин, постійно їх переборюючи. Виходом із таких ситуацій є для неї самореалізація, утвердження активної суспільно-політичної та громадської позиції, максимальний вияв у інших сферах життя, зокрема родинному, професійному, творчому. Тобто, вона заявляє про своє право на власну долю.

Важливе значення в романі на історичну тематику має феномен пам'яті. Адже саме через пам'ять героїнь передаються особливості пережиття ними історії й формується авторське художнє трактування історичних наративів. О. Кісь пише: «Останні два десятиліття років позначені по всьому світу справжнім «бумом пам'яті» та розвитком так званої «індустрії пам'яті» [67, 171], що спостерігається в літературній, науковій і загалом суспільній сферах. В українському письменстві певна міфологізація та ідеалізація національної історії є вагомим засобом подолання постколоніальної травми. Французький історик П'єр Нора називає ХХ – ХХІ століття «меморіальною епохою» чи

«всесвітнім тріумфом пам'яті» [100, 171]. Місією української романістики початку XXI століття є переосмислити минуле, визначити його нове прочитання. Жіночі образи аналізованих романів виступають свідками травматичного минулого, яке стало причиною травми і трагедії кожної з них. Переважно історичні наративи досліджуваних творів базуються на художньому трактуванні національно-визвольних змагань, колективізації, індустріалізації, періоду Другої світової війни, голодомору, терорів, революцій. Це зумовлює цікаві художні інтерпретації національно-культурної самоідентифікації українства в романістиці на історичну тематику початку XXI століття.

Традиційно історичним романом називають роман, в основу сюжету якого покладено історичні події, відтворені в художній формі. В основі цього жанру лежать художні трактування конкретних історичних наративів. У таких творах поєднуються історична й художня правда, історичні факти синтезуються з художніми вигадками, реальні факти подаються у світлі художніх інтерпретацій, поряд із особами історичними діють вигадані персонажі. А художній вимисел загалом постає на тлі конкретної історичної доби, часто в контексті травматичного досвіду. Сучасний історичний роман базується традиційно на сюжеті історичному, проте відтворює його суто в художній формі. Таким чином твориться авторська картина і бачення певного історичного періоду, епохи, події, постаті тощо. Формування сюжету та галереї образів відбувається в результаті синтезу історичної правди та художньої, а історичні факти поєднуються з художнім вимислом, поряд із персонажами реальними діють вигадані герої. Характерною рисою сучасного історичного роману є також поєднання елементів творів пригодницьких, соціально-психологічних, романів травми.

В історичному романі дуже часто художні тлумачення подаються в контексті певних суспільно-політичних віянь, тому образи набувають відповідного забарвлення, час від часу виконуючи ідеологічні функції. Популярним в історичному романі є метод проєкції питань історичного минулого на актуальні та злободенні проблеми сучасності. Відповідно,

конкретна історична доба виступає контекстом для художнього осмислення нового часу. З'являється й поширюється такий різновид, як історичне фентезі, пов'язане з історичною белетристикою, що використовує елементи історії справжньої. В історичному фентезі присутні магічні та міфічні персонажі, ідеї, а також наявні тут елементи альтернативної історії, у контексті якої суттєво трансформовані риси минулого і сучасного. Події в історичному фентезі відбуваються у світі вторинному, але черпають свої ідеї з сучасності. Кожен автор історичного роману власним твором репрезентує своє розуміння і використання жанру, що відображається в особливостях художнього відтворення історичного минулого. Водночас є ознаки, які притаманні всім творам. Зокрема, це вигадана оповідь; певні межі часової віддаленості; достовірне зображення людей, фактів, обставин. При цьому головною метою для автора історичного роману є правдоподібність, намагання переконати читача у тому, що такі події, обставини тощо цілком могли відбуватися. Так твориться художня ілюзія минулого. До формотворчих елементів сучасного історичного роману відносять мультичасовість (події відбуваються, твір пишеться і читається в різні часи); жанрова гібридність і змішаність (між фікшен і нон-фікшен), коли щось автор знає точно і чогось не може знати взагалі; історичний мімезис (відтворення історичної дійсності у наративі) та історичний роман як жанр міметичний. Працюючи над історичним романом, автор вивчає всі можливі джерела, поступово репрезентуючи їх художнє бачення й осмислення. Поширеним різновидом сучасного історичного роману називають альтернативну історію. Це жанр фантастики, який базується на представленні реальності, яка могла б бути за умови іншого розвитку історичних подій у відповідальні та карколомні моменти. Тут бачимо опис зміни історії в минулому, інший розвиток важливих історичних подій. Так у романі постає світ зі зміненим історичним минулим. Часто використовується прийом паралельних світів, коли так звана «альтернативна» історія відбувається у світі не нашому, а паралельному. Поширеним є засіб зміщення історичних часів, їх переплетіння, часові ретроспекції. Спорідненими з

альтернативною історією є такі піджанри, як альтернативна географія (розвиток історії є іншим через іншу географію); криптоісторія (різновид історії альтернативної, суть якої полягає в тому, що давня історія була іншою, ніж ми знаємо); постапокаліпсис (описується життя цивілізацій після глобальних катаклізмів, як ядерна війна, епідемія, екологічна катастрофа), що близький до жанру антиутопії; стімпанк (жанр, у якому описуються суспільства на рівні модерних технологій).

Також нині поширеним є жанр кросовера, який у літературу прийшов із кінематографа. Його особливість визначається тим, що на основі відомих творів формується автором текст цілком новий. Таким чином спостерігаємо раптові та несподівані літературні «зустрічі» подій, героїв, сюжетів. У результаті так званої «літературної ентропії» зіштовхуються відмінні твори. Загалом кросовер поєднує елементи кількох художніх творів, доказом чого є експериментальність, гіпертекстуальність, еволюційність у розвитку літератури. Існують різні визначення «кросовера». Зокрема, під ним розуміють оригінальну форму повторів, поєднання сюжетів, мотивів, героїв із творів різних авторів. Таке повторення різних елементів творів, інтеграція їх у новий контекст складає основу для формування кросовера. Вагомою рисою кросовера є перетин різних сюжетних ліній, поєднання кількох творів-конструкцій. У кросовері діють герої кількох цілком незалежних одне від одного художніх текстів. На його сторінках читач бачить мотиви, ідеї, сюжети, які є добре відомими з текстів інших авторів. Наприклад, зразком кросоверу є роман на історичну тематику Петра Кралюка «Справжній Мазепа». У творі зустрічаємо факти, події, постаті, які безпосередньо мають відношення до важливих історичних і культурних подій.

Говорячи про сучасний історичний роман, варто назвати найбільш яскраві його зразки, які загалом репрезентують особливості розвитку жанру. Показовим історичним романом початку XXI століття є роман Василя Шкляра «Чорний ворон» (2009). У творі представлено художнє бачення змагань українських повстанців із радянською владою протягом 1917–1922 рр. Це були часи голодомору й репресій. Твір написаний на основі історичних документів із

відкритих архівів КДБ, натомість історія тут відображена крізь призму головних героїв. Автор прагне до історичної точності й об'єктивності. А втіленням головної ідеї виступає центральний персонаж твору Іван Чорновус, він же Чорний Ворон, повстанець і отаман. В. Шкляр представив у романі художні тлумачення феномену Холодноярської республіки – державного утворення, котре, проіснувавши чотири роки, стало центром спротиву радянщині на Правобережжі України. Новаторським і показовим для розвитку сучасної історичної романістики є перший прозовий роман авторства Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», що побачив світ 2010 р. У творі репрезентовано художнє осмислення періоду президентства Л. Кучми та подій Помаранчевої революції. Авторка тлумачить події крізь призму історій головних героїв, серед яких сучасний програміст, його батько перекладач-шістдесятник, філологиня і дослідниця Гоголя та ін. Тон записок досить іронічний, скептичний, песимістичний. Він суттєво змінюється, відколи герой занурюється в події Помаранчевої революції. Тематика та ідейний спектр роману розкриваються і через численні ремінісценції з творів М. Гоголя. Крізь призму образу головного героя художньо осмислюється проблема подолання комунікативної прірви між жінкою і чоловіком, родиною та професією, загалом між Україною та світом.

2012 р. побачив світ історичний роман Юрія Винничука «Танго смерті», який репрезентував цікавий для жанру історичного роману метод представлення подій через дві головні сюжетні лінії – це довоєнний Львів і Львів у часи Другої світової війни. Головні герої роману – четверо друзів: українець, німець, поляк, єврей. Хлопців єднає те, що їхні батьки були разом у лавах УНР і загинули під Базаром 1921 р. Також у романі розгортаються події сьогоденні, які певною мірою пояснюються крізь призму уроків минулого. У результаті всі сюжетні лінії сходяться в одному вузлі й неочікувано перетинаються.

Різні історичні епохи осмислюються в історичних романах Юрія Андруховича, зокрема «Коханка Юстиція», «Радіо ніч». Також показовими

історичними романами сучасності можна вважати твори Наталки Сняденко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма» і Марини Гримич «Клавка». Досить потужним і цікавим є романний доробок Івана Корсака. Зокрема, його історичні романи «Завойовник Європи», «Корона Юрія II», «Немиричів ключ», «Мисливці за маревом», «Гетьманчик Орлик», «Отаман Чайка», «Таємниця святого Арсенія», «Перстень Ганни Барвінок», «Капелан Армії УНР», «Діти Яфета», «Вибух у пустелі», «На розстанях долі» присвячені художньому осмисленню різних історичних періодів, постатей і подій із української історії. Характерною рисою творів є те, що автор використовує метод часових зміщень, робить своєрідні містки з епохи в епоху, проєктує минуле на сучасність, а також інтегрує національну історію й літературу в загальноєвропейський простір.

Популярними історичними творами є романи Андрія Кокотюхи «Червоний», Юрія Покальчука «Шабля і стріла», Ярослава Дегтяренка «Останній володар», «Між двох орлів», «Гідний наступник», «Зраджений гетьман», «Олеся: між коханням і честю», Георгія Книша «Обітниця», «Магічний кристал», Галини Тарасюк «Між пеклом і раєм», Софії Андрухович «Фелікс Австрія», Юрія Хорунжого «Вірую», Василя Фольварочного «Симон Петлюра», Олеся Ільченка «Місто з химерами», Любомира Франківа «Тінь чорної троянди», «Прірва», «Зіткнення», «Фанфарон», «Притон», «Слово Слов'янина» та ін. Усі вони осмислюють сюжети історичні, надаючи їм художнього авторського тлумачення.

Тобто, визначальними стають історичні наративи, які мають трагічне, катастрофічне, травматичне забарвлення. Усе це формує роман травми, у якому бачимо нове осмислення і переживання травматичного досвіду в художньому дискурсі. Історія осмислюється в романах через людські долі, проте головними є не історичні факти, а переважно художня вигадка. Увага до свого, національного, рідного є прикметною ознакою літератури, зокрема художнього трактування в ній історичних наративів. Національне виявляється через опис традицій, звичаїв, побуту, ментальності. Вагоме значення мають також

звернення уваги на феномени самопізнання та саморефлексії героїв. В основі художнього осмислення історії лежить синтез історичного контексту й авторської вигадки. Бачимо це, наприклад, у творах Марії Матіос «Солодка Даруся» і «Майже ніколи не навпаки», коли головні героїні пізнають себе в контексті карколомних національних змін, зокрема травматичних і трагічних для них особисто.

Загалом суттєвою ознакою сучасних романів на історичну тематику є усвідомлення пережитої «травми» і травматичного досвіду. Художнє трактування історичних наративів відбувається в контексті авторського осмислення людських страждань і смерті. Сучасна романістика репрезентує художнє бачення феномену історичної пам'яті в художньому ключі. Письменники посередництвом творчості звертаються до історичних травм народу, вкотре осмислюючи національне минуле. Таким чином актуалізується жанр роману травми чи роману про травму. Вагомою в романі травми є людська ідентичність і ті зміни, котрі відбуваються з нею в результаті переживання особистістю травматичної події. Архівом стає саме сучасний історичний роман, роман травми, присвячений художньому тлумаченню історичних травматичних наративів конкретних епох. Наприклад, Першої та Другої світових війн, голодомору, змагань за українську державність та їх трагічних наслідків.

Специфіка усвідомлення травми в літературі позначена впливами офіційної державної політики, спрямованої на збереження пам'яті. Саме вона формує передумови художнього бачення феномену травми, зокрема в романі на історичну тематику. З огляду на це особисті історії героїнь творів, базовані на певному травматичному минулому, є визначальними. Забуття чи навмисне замовчування травми є певною реакцією конкретної особистості на травму, її прагнення інтегруватися в простір позитивних уявлень про минуле. Спостерігаємо це в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів», коли травма минулого усвідомлюється й переживається героями нового часу, які прагнуть цим шляхом здобути щастя. Адже герої переживають спільне зі

своїми попередниками національне історичне минуле, що бачиться як фактор ідентифікації особистості з народом. О. Забужко художньо осмислює історичні наративи часів ОУН і УПА крізь призму життя героїв свого часу, які стають причетними до долі предків. Адже люди, які пережили травму на власному досвіді, свідомо не говорять чи не мають внутрішніх сил згадувати трагічне і важке минуле. Саме тому письменниця обирає такий метод трактування історичних наративів. Загалом проблема забування (незалежно від того, воно є усвідомленим чи несвідомим, тобто мимовільним) є однією з центральних у модерному осмисленні історичних наративів. Саме метод часового зміщення, художнього перетину різних історичних часів дозволив Оксані Забужко репрезентувати авторське бачення трактування травматичного досвіду героями сучасності. Сучасні романи на історичну тематику свідчать про необхідність час від часу давати нове художнє осмислення історичного минулого та пов'язаних із ним травм.

Дослідники вважають, що процес забування пов'язаний із витісненням, заміною однієї версії історії на цілком іншу. Тобто, йдеться про різні трактування історичних наративів. У літературі репрезентовано різні авторські розуміння історичних наративів через призму жіночих образів. Ці особливості зумовлюються історичною епохою, у контексті котрої ці героїні живуть, а також історичними обставинами, за яких пише авторка чи автор. Таким чином формується загальний дискурс роману. Текст формується на основі суспільного наративу, спрямованого на переосмислення історичного минулого. Крім того, у романі на історичну тематику осмислюванні теми та ідеї репрезентуються як такі, що повинні залишитися в пам'яті нації, будучи зафіксованими саме художніми текстами. Це переважно теми, ідеї, наративи, які збережені в історії нації, зокрема конкретні травми (тобто, травматичне сприйняття і пережиття певних і конкретних подій, обставин). Письменники в романах на історичну тематику, романах травми суттєву увагу приділяють художньому відтворенню «волі до пам'яті», способу пам'ятання. Це різного типу пригадування (наприклад, пошанування конкретних дат) і повторення (йдеться про

відтворення минулого, прикладом чого постають ритуали, театралізовані історичні реконструкції). Наприклад, ці прийоми використано в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». Образи жінок у романах, які переживають травматичний досвід, фактично повністю підпорядковані йому. Такими є образи Дарусі та Петруні з творів М. Матіос.

У романах специфіка художнього трактування історичних наративів виявляється й в рисах суто стилістичних, мовних. Зокрема, це використання авторами незавершених і коротких речень, досить обірвана подача думок, часто різкі та неочікувані повороти сюжету, тривале мовчання, котре фактично несе глибокий зміст. Наприклад, саме так говорять персонажі романів Марії Матіос. Також таке мовлення притаманне героям романів В. Лиса. Фактично мова значною мірою розкриває специфіку мислення й ментальності героїв. Не зважаючи на те, що у транскрипті не вказується на паузу, сам художній контекст твору свідчить про те, що потенційно може відбуватися в цей час чи пізніше в тексті. Себто, автор оповідь як таку не продовжує і не розвиває, адже вона вже представила загалом відчуття жаху, який був пережитий героями й самим оповідачем. Це той травматичний жах, через який неможливо продовжувати оповідь, бо постає необхідність вербалізувати трагічний, травматичний досвід. Нині поширеною є теза про те, що травма має властивість передаватися від осіб, які пережили її та залишилися живими після цього, до нащадків, представників наступних поколінь. Каналами передачі травматичного досвіду є переважно родичі, сім'я, рід. Так досвід певної травми поширюється в середовищі ширшому. Наприклад, досвід однієї травми переживає вся родина, як це бачимо в романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки». Або ж він передається через покоління, як у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». Герої роману О. Забужко прагнуть захистити нові покоління від руйнівних впливів травматичного досвіду й намагаються жити іншим буттям. Помітним є намагання авторів, зокрема О. Забужко, М. Матіос, В. Лиса залишити цей трагічний досвід у минулому. Також оповідач прагне уникнути повторення цього досвіду в сучасному чи майбутньому, запобігти

його можливого проникненню в долі та буття інших людей. Саме так чинить головна героїня роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Для цього використовується популярний оповідний прийом, зокрема формулизація, часто повторювані вирази й образи. Місією останніх, зокрема образу покинутих секретів, є прагнення певним магічним способом відмежувати травматичний досвід від реального буття сьогодення або ж майбутніх часів, очистити їх від деструктивного наповнення. Тобто, історичний наратив художньо трактується з певним висновком, спрямованим на подальше уникнення травматичного досвіду. У романах межі століть наратив історичного травматичного досвіду трактується як своєрідна криза, здатна привести до повної або ж часткової руйнації прийнятих рамок життя. Саме прагнення зруйнувати певні межі, вийти за них визначає суть характеру Дарусі в романі М. Матіос. Причому це руйнування бачиться таким масштабним, що надалі ці межі буття вже не можуть бути відновлені. Натомість їм на зміну приходять нові засади, процес утвердження котрих займає життя кількох поколінь поспіль, допоки такі рани історичної ідентичності продовжують боліти.

Загальне поняття травми і травматичного досвіду безпосередньо пов'язане з поняттям «національна травма», що актуальне для багатьох народів. Уперше цей термін використав і ввів у науковий обіг Артур Ніл, детально описавши й пояснивши в книзі «Національна травма і колективна пам'ять: головні події в американському столітті». Згідно з його концепцією, національною травмою є подія, «яка не може бути просто відкинута, а програється знову і знову в індивідуальній свідомості» [160, 10], а далі вона знаходить своє вкорінення в колективному досвіді та свідомості. Фактично травма розглядається як така, що становить собою загрозу безпеці особистості, здатна зруйнувати прийнятий лад і порядок, звичний порядок життя і саме людське життя. Вона має здатність замінити повністю чи частково відчуття людиною себе в безпеці. Натомість породжує усвідомлення особистістю себе в небезпеці, кризі, хаосі. Особистості, які пережили такий травматичний досвід, не мають можливості в майбутньому ігнорувати його. Вони продовжують жити

з відчуттям страху. Саме національний травматичний досвід переживають усі героїні аналізованих романів. У досліджуваних творах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса художньо, крізь призму жіночих доль трактується українська історія, зокрема регіональна (наприклад, буковинська). Травматичний досвід впливає на всю націю загалом й окремих особистостей зокрема. Вплив травми на націю та її представників, їхню загальну й особисту ментальність, життєву позицію є неминучим. Суттєвою ознакою часу є усвідомлення пережитої «травми». Досвід травми пов'язаний із почуттям втрати Вітчизни. Це трагічне почуття переживають героїні роману М. Матіос «Солодка Даруся», які змушені боротися за збереження й відродження української ідентичності, чинячи супротив радянському режиму.

Загалом аналізовані романи М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса є творами на історичну тематику, зверненими переважно до травматичного досвіду минулого. Травматичні події тлумачаться специфічно, пропонуючи авторське бачення історичних наративів, зокрема травми, війни, геноциду, голодомору і т. п. Аналізовані романи є творами синтетичними щодо їх жанрової специфіки. У них спостерігаємо показ трансформацій, змін у структурі людської ідентичності, які зумовлюються впливами травматичного досвіду. Бачимо це в описах внутрішнього світу героїнь, їхніх емоційних станів, переживань. Таким чином фактично постає інша особистість. Наприклад, такою стає Петруня з роману М. Матіос «Майже ніколи не навпаки», коли приймає рішення вийти за межі патріархальних кордонів і заявити про власне право кохати й бути коханою. Такою стає наймолодша Соломія в романі В. Лиса «Соло для Соломії», коли хоче бути з тим чоловіком, якого любить. У контексті пережиття травматичного досвіду окремим індивідом осмислюються історії родин, які формують загалом історію України. Тому аналізовані нами романи є творами родинними, адже травматичний досвід художньо осмислюється на прикладі доль окремих жінок і загалом їхніх родин, сімей. У романах, які можна маркувати як романи про травму спостерігаємо синтез досвіду

індивідуального, особистісного й національного, колективного. Травматичні історичні наративи набувають художнього тлумачення через досвід індивідів.

В аналізованих романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса художні моделі відновлюють поколіннєві зв'язки через родинну пам'ять, історію роду, без яких неможливе існування національної історії. Саме в контексті травматичного досвіду родин художньо трактуються історичні наративи творів. Серед центральних наративів у романах вагоме місце належить темам відродження моделі сім'ї, пам'яті поколінь, що є необхідним при збереженні національної ідентичності. Досліджувані твори мають риси соціально-психологічного роману, в основі якого лежить історична тематика. Тут образи героїв розкриваються через складні, екстремальні умови й ситуації, посилюється увага до їх психології, емоцій у широкому соціальному контексті. Через стосунки між індивідом і соціумом розкриваються й реалізуються характери героїв. Отже, аналізовані в роботі романи, зокрема М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» можна маркувати як твори з вираженими рисами роману травми. Водночас важливими тут є характеристики соціально-психологічного, родинного різновиду роману на історичну тематику. Усе це утверджує названі твори як синтетичні жанрові утворення, у яких історія подається через художні жіночі образи.

У вимірі соціально-психологічного роману історичні наративи постають як текст, у якому формується літературна площина соціального характеру. Звертаючись до історичних наративів, автори визначають їх поєднання з соціумом. Важливою рисою є розуміння ідентичності як такої, що позбавлена стабільності. Події, які переживає людина, часто залежать від навколишніх фактів і обставин, від соціокультурних феноменів. Індивід прагне знайти себе в низці подій, які трапляються в його житті. Перед особистістю стоїть завдання на підсвідомому рівні сконструювати себе у світі соціальному, який забезпечить їй систему цінностей і надалі. Індивід переживає у своєму бутті низку досвідів, які виявляються у відмінних контекстах. При цьому

відбувається усвідомлення катастрофізму ситуації, яка призводить до знищення культурного підґрунтя, до виникнення нового дискурсу та зміну часових площин, які несуть за собою переплетіння минулого з майбутнім. Конкретні історичні наративи художньо осмислюються та реалізуються через образи, зокрема жіночі. Наприклад, бачимо це в романі М. Матіос «Солодка Даруся», коли образ головної героїні втілює осмислення національного історичного досвіду травматичного характеру на прикладі її життя. Родинне осмислення травматичного історичного наративу художньо трактується через образи трьох Соломій у романі В. Лиса «Соло для Соломії». Романам на історичну тематику притаманний і еkleктизм, що знаходить вияви і в соціально-психологічному різновиді роману за рахунок складного синтезу соціального й психологічного начал. Це проявляється в баченні культури як своєрідного музею або ж бібліотеки. Усе це можна уявити як певну гру, тобто йдеться про кітч або маскульт (роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»). Осмислення історичних наративів через долі окремих людей відбувається в контексті творення так званого посттравматичного суспільства, що спостерігається вже після Другої світової війни. Також романам на історичну тематику притаманний дискурс катастрофізму, який простежується у вигляді метафор поштових листівок, які вціліли під час катастрофи, та з яких можна виокремити смислові значення, навіть якщо текст втрачений. Через них відбувається актуалізація категорії пам'яті та становленням ідентичності, зокрема шляхом звернення до забутих спогадів, документів, листів, щоденників. Наприклад, бачимо це в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів».

На думку Я. Поліщука, межа ХХ – ХХІ століть характеризується появою нового літературного напрямку під назвою автентизм. Для останнього характерними є «множинність людського поняття правди й неможливість знайти єдину об'єктивну рацію. Через те він спирається передусім на біографічний досвід автора або тих типів, які найближчі авторові» [109, 13]. Учений наголошує, що автентизму притаманні ряд рис. Зокрема, одна наративна версія є домінантою (при цьому існують також інші, допоміжні);

класичний канон є нормою й оптимумом; спостерігається тяжіння до формальної досконалості; поширеним є культ автентичності; відбувається реабілітація автодокументу і біографізму; утверджується авторитет факту, перипетії; здійснюється повернення авторові та його читачеві таємниці творчості, відхід від стандартів поп-культури [109, 14]. У художньому світі кожного з романів на тлі історичних подій відображаються людські долі, трагічні та часто фатальні умови, які зумовлюють неминучу біду й лихо. Людина з її особистою долею є центральною, головною в контексті художнього травматичного осмислення. Без роздумів над складним минулим неможливо усвідомити майбутнє. Вагомою складовою романного світогляду є змінність відчуття й усвідомлення часу. Зіставлення того, що минуло й того, що не настало, можливе за умови повного або часткового забуття одного, актуалізації, згадок про інше.

У сучасному літературознавстві вчені називають різні причини суттєвого зростання інтересу до романістики, у якій художньо осмислюються історичні явища. Вважаємо, що їх усвідомлення й розуміння можливе за умови комплексного підходу до аналізу цих творів. Загалом це романи на історичну тематику, звернені до травматичного досвіду, з акцентуванням уваги на соціально-психологічних і родинних рисах, написані в стилі автентизму. Саме такими є аналізовані нами твори М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса. Осмислювані в романах травматичні події зумовили художнє трактування в них відповідних історичних наративів. У цьому контексті важливе значення має специфіка образу жінки, який виступає тут головним. В аналізованих романах героїні, котрі пережили одні й ті ж події, згадують їх по-різному: хтось відтворює у своїй пам'яті більше, інший не приділяє такої значної уваги чомусь. Пам'ять персонажів романів на історичну тематику позначена впливами різних історичних, зокрема травматичних, трагічних подій. У романістиці бачимо здатність нації, представлену через окремих персонажів, від покоління до покоління зберігати, примножувати й розвивати власну культурно-духовну ідентичність, самобутність, історичну спадщину. Суттєву місію тут відіграє

пам'ять, будучи тісно пов'язаною з різними поколіннями, забезпечуючи спадкоємність традиційних морально-духовних і етичних цінностей. Відтак зберігається духовна традиція нації, зафіксована в художньому просторі романів на історичну тематику, що мають виражені риси роману травми й соціально-психологічного. У цих творах спостерігається художнє осмислення різноманітних історичних наративів, які важливі для розуміння ідейно-тематичного спектру творів і його образів, зокрема жіночих.

Художнє трактування історичних наративів у романах безпосередньо пов'язане з політикою пам'яті суспільства. У романах на історичну тематику початку ХХІ століття репрезентується своєрідне піднесення, «бум пам'яті», що виявляється через художні образи, насамперед жіночі. Крізь призму їхніх доль трактуються в художньому авторському світлі головні історичні наративи. Останні чинять вплив на тлумачення образів жінок, індивідуальної пам'яті кожної з них, які загалом формують художню парадигму пам'яті національної на конкретному історичному етапі. Це виявляється в тому, як героїні осмислюють, тлумачать, оцінюють власний досвід, виокремлюючи в ньому головне, важливе і другорядне, травматичне й трагічне. Тому в аналізованих нами романах, зокрема М. Матіос «Майже ніколи не навпаки», кожен персонаж неодмінно співвідносить свій пережитий досвід із панівними історичними тезами й наративами.

Загалом у романах на історичну тематику пам'ять героїнь репрезентує їхнє минуле, зокрема й минуле народу, нації. Їхні емоції, відтворення й реконструкції минулого досвіду складають основу для актуалізації образів у модерному контексті. Таке середовище в часи СРСР формувало та зберігало певні історичні контрнاراتиви (наприклад, політичні, релігійні, етнічні тощо), які відображали опозиційні дискурси тогочасного тоталітарного суспільства. Офіційна історія замовчувала і забороняла певні події, факти, явища, тому вони зберігалися й відтворювалися в колективній пам'яті народу насамперед через своєрідні неформальні суспільні інститути, своєрідну «комунікативну пам'ять». Зважаючи на те, що жіноцтво найбільшою мірою підтримувало такі

неформальні комунікативні мережі, маємо підстави вести мову про особливу роль жінок у цих суспільно важливих практиках. Ця роль художньо представлена й осмислена в романістиці посередництвом жіночих образів. Саме таке середовище жінок репрезентоване, наприклад, у романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів».

Автори романів на історичну тематику, зокрема соціально-психологічних, через власні художні твори дають можливість усвідомити історичні наративи, які вони трактують у власному художньому світлі. Адже кожен романний текст більшою чи меншою мірою несе впливи свого історичного періоду. Митець як творча особистість намагається власними засобами й способами переконати читача в тому, що його роман є насамперед людським документом, а не звичайним художнім вимислом. Завдяки орієнтації на автентичне, справжнє поглиблюється правдоподібність образів. Тобто, стиль автентизму є визначальним у тлумаченні авторами історичних наративів. Письменники активно інтегрують у свої твори різні історичні наративи, вмонтовують їх в оповідний контекст романів на історичну тематику, які, зважаючи на осмислений травматичний досвід, можна маркувати, як романи травми, а також соціально-психологічні. Саме такий підхід забезпечує силу й впливовість художнього тлумачення історичних наративів митцями, їх популярність серед читачів. Варто наголосити, що автори аналізованих романів проголошують повернення до вивчення й засвоєння уроків історії, таким чином творячи сюжет у контексті переосмислення, реінтерпретації минулого. В основі цього лежить художня ревізія історичних наративів, перегляд відомих і загальноприйнятих істин стосовно певних історичних подій, а також їх авторська мистецька інтерпретація. Вагоме значення мають художні авторські розповіді про людські драми, про які писати раніше заборонялося. Вони мають потужний універсальний вимір, ведуть своєрідний діалог зі світом емоцій і переживань людини, зокрема в романі соціально-психологічному. Письменники виявляють інтерес більше до особистісного, приватного аспекту історії, її індивідуального пережиття. Останнє часто суттєво відмінне від загального бачення, що свідчить

про автентичний характер романного тексту, його спрямованість на суб'єктивну, а не універсальну істину. Тому автори роману про травму, соціально-психологічного представляють в оригінальному художньому світлі неповторну, часто непередбачувану, таку, що не піддається поясненням конкретну людську особистість – представника певної історичної доби. Через неї подається художнє трактування історичних наративів.

У романах на історичну тематику соціально-психологічних посередництвом образів жіночих відбувається репрезентація сприйняття й тлумачення часу крізь призму історичної пам'яті, усвідомлення героїнями себе в ньому. В основі процесу згадування лежить концепт часу, за допомогою якого минуле, сучасне, майбутнє об'єднуються в спільне бачення часу й представляються в романах через художні типи. Так відбувається модернізація історичних наративів через пам'ять. У романах історичні наративи, трактовані крізь призму художніх інтерпретацій, набувають водночас ознак сучасності та бачиться перспектива на майбутнє. Історичні наративи в художньому контексті вступають у зв'язок із нинішнім, теперішнім і майбутнім. Шляхом згадок про минуле, факти і події, які відбулися, ці історичні наративи постають як такі, що втрачають статус минулого, отримують ознаки і риси теперішнього й майбутнього, втілюються й актуалізуються в конкретних образах.

Історичні наративи в художньому трактуванні письменників постають як своєрідний синтез, поєднання фактів, подій, оцінок, досвіду, тлумачень тощо. Сучасний роман на історичну тематику є жанром динамічним і змінним, що виявляється в специфіці художнього тлумачення авторами історичних наративів. Наприклад, до художнього осмислення трагічних сторінок Першої та Другої світових воєн зверталися й продовжують звертатися багато українських прозаїків. Війна художньо трактується як травма, котра зачепила життя великої кількості людей, вдається взнаки й нині. У романах на історичну тематику про травму, соціально-психологічному причинами зламаних долі окремих людей є антигуманна влада, репресії, тоталітаризм. Наприклад, бачимо це в романах Марії Матіос «Солодка Даруся» і «Майже ніколи не навпаки». Отже, звернення

до історичної пам'яті минулого визначає специфіку художнього трактування історичних наративів крізь призму жіночих образів. Тут оповідь будується навколо образів жінок, які втілюють пам'ять, травми, ідентичність.

1.2. Концепція жіночої особистості в сучасному літературознавстві

Діапазон використання поняття «концепція особистості» у сучасному світовому літературознавстві є багатоманітним і широким. Поширеною є теза про інтегративну роль особистості в художньому творі. В аналізованих романах концепція особистості реалізується в жіночих образах, які репрезентують певну історичну реальність.

Однією з головних форм представлення концепції особистості в новітньому романі виступає художній характер, образ, особливості якого відрізняються концептуальними наповненнями. Художній характер як цілісність реалізуються через поєднання двох аспектів – «зовнішнього» і «внутрішнього». «Зовнішнє» – це портрет конкретного героя, персонажа, показ його поведінки і дій. Останні відображаються через вчинки, що мають характеротворчу роль. Внутрішнім є психологія, характер, риси ментальності персонажа. Для повного розкриття індивідуального характеру в аналізованих романах використовуються різноманітні засоби відтворення внутрішнього світу особистості, специфіки її психічного буття. Характерні для кожного персонажа риси психологізму є такими, що зумовлені специфікою художньої концепції особистості. Розмежування «чоловічого» та «жіночого» начал відображає архетипні уявлення про статі, що виявляється в історичних змінах розмежування маскулінного й фемінного в сучасній літературі. Звісно, цей поділ відображається в концепції жіночої особистості.

Для новітньої романістики початку XXI століття характерним є своєрідний «розтин» особистості, прагнення авторів виявити, показати, дослідити її неоднорідність і складний внутрішній світ. Поширеною є так звана концепція «будь-якої», «розколотої» особистості. Вона репрезентує собою

заперечення радянської доби, почуття певної кризи нового часу. Саме такі образи присутні в романах М. Матіос (окрім роману «Майже ніколи не навпаки»), О. Забужко, В. Лиса. Зокрема, це журналістка Дарина Гощинська, родичка Вадима в УПА, Соломія. М. Жулинський називає цей процес «катастрофою в українській душі». Дослідник наголошує, що «ми налякані й непевні, відчуваємося незатишно на «рідній, не своїй землі», не знаємо, як складеться день завтрашній для кожного із нас, для України. Насильство, фізичне і моральне, агресія, матеріальна та інформаційна, вишкірили зловтішно закривавлені зуби і торжествують – поширюється неправда, цинічна лжа, утверджується кримінальна суспільна психологія на весь національний простір українського буття ... Хіба більшість із нас не є людьми з розчакнутою свідомістю, що важко вивільняється з колективної свідомості, зі стереотипів тоталітарного мислення і не знає, де прихилити свою тривожну енергію самоздійснення?» [45, 9]. Загалом у модерній романістиці твориться цілком нова концепція жіночої особистості. Її завдання визначається відтворенням та художніми трактуваннями конкретних історичних наративів.

Модуси змісту історичної романістики початку ХХІ століття, зокрема специфіку представлених у них образів жінок, можна тлумачити в широкому контексті генези й розвитку художньої творчості, у якій вони головні. Зрозумілим та очевидним є вплив практики феміністичної критики на засади художнього бачення й моделювання жіночої свідомості у великій прозі, зокрема романах. Тут варто наголосити на певних відмінностях представлення концепції жіночої особистості в українській традиції та європейській, загалом світовій. Чоловічі й жіночі світи – це людське буття, яке складається з чоловічого та жіночого характерів, відмінності між якими складають вагому частину жіночого образу в літературі, тобто формують базу для концепції жіночої особистості. Мовні характеристики також складають важливу рису концепції. Таким чином формується концепція жіночої особистості.

Автори новітніх романів прагнуть відтворити рівновагу між чоловічим і жіночими світами, вибудувати діалог між ними на рівних умовах.

Використання своєрідних «чоловічих тем» та образів письменниками засвідчують результати емансипаційних тенденцій. У так званому «чоловічому» письмі притаманні подібні риси, але з домінуванням художньої моделі маскулінної письменницької традиції. У романах В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» представлено світоглядне моделювання жіночої парадигми, що закорінене в патріархальну культурну свідомість. Тут бачимо погляд автора-чоловіка на жіночі характери і долі, що визначає загальне спрямування концепції жіночої особистості.

У творах Оксани Забужко, Марії Матіос, Євгенії Кононенко, Софії Майданської, Ірини Жиленко, Світлани Йовенко та ін. простежується тип жіночої особистості, побудований на принципі філософствування. Письменниці зосереджують свою увагу на освоєнні гендерних проблем у суспільстві. Для творів характерним є відображення певного світогляду, у контексті якого розкриваються не тільки ситуативність, але й загальні взаємовідносини між людьми, риси їх характерів, зокрема чуттєвість і власне жіночність. Перелік останніх формує концепцію жіночої особистості. Як зазначає В. Агеєва, «божественну жіночність й загадку жінки пов'язують з її тілесністю ... Виповідання цього досвіду – одне з суттєвих відкриттів саме літератури ХХ століття. Схоже, українська проза, яка досі рідко пробувала вписати тілесність у структуру особистості, починає знаходити для цього мову й риторику» [2, 436].

Говорячи про твори, написані жінками-авторами, С. Філоненко пропонує використовувати термін «феміноцентрична література», в основі якої, на нашу думку, лежить певна концепція жіночої особистості. Дослідниця пише: «Очевидна відмінність образу жінки твореного жіночою літературою, і у творах, написаних чоловіками-письменниками. Чітке прагнення письменниць зображувати героїню, апелюючи до славного досвіду, образи героїнь стають виявленням концепції особистості жінки. Але така інтерпретація не обов'язково здійснюється з феміністичних позицій, але за спрямованістю такі твори перебувають у річищі сучасного фемінізму» [132, 57]. Тобто, визначальною в

них є концепція жіночої особистості, у контексті якої жінка виступає втіленням своєї доби. Вона здатна досить сміливо й відкрито ловити дух часу, виступає уособленням специфіки буття, що її оточує. Вона керується значною мірою інстинктами життя, здатними гостро виявити його проблеми. Тому жінка відразу чинить супротив силі, спрямованій на порушення її ідентичності чи руйнування особистості.

Сучасне українське літературознавство досліджує відмінності між образами, створеними жінками письменницями й письменниками-чоловіками. Н. Зборовська пише, що жінка позиціонує себе як особистість вільнодумна, але здатна проявляти себе в соціумі, що реалізується в концепції жіночої особистості. Жіноча суб'єктивність – «децентрова, фрагментарна і суперечлива» [53, 15]. Чоловіче начало характеризується такими принципами, як сила, активність, наполегливість, натомість жіноче – слабкість, емоційність, пасивність. Симона де Бовуар говорить, «що образ жінки, як істоти заперечувався, бо вона не відповідала загальнокультурному розвитку. Але жінка є зовсім інша. Бути жінкою це не лише належати до біологічної категорії, а й зарекомендувати себе у конкретній соціальній реальності» [20, 185]. У сучасному літературознавстві образ жінки постає в єдності її тілесних характеристик у поєднанні з роллю в суспільстві. На думку Н. Мех, концепт «жінка» є «культурнозначимий концепт – одиниця ментального рівня, яка виконує роль стрижневого елемента» [93, 28].

У давні часи побутували уявлення про жінок як чаклунок; давньогрецькі філософи бачили в жінці природу. Насправді жінка від народження така ж вільна, як і чоловік, має рівні з ним права в соціумі. Гегель виокремлює різні якості жінок, зокрема інтуїтивність, емоційність, а для чоловіка притаманними вважає універсальність, здатність до концептуального мислення, «владність та дієвість» [153]. Такі уявлення про жіноче / чоловіче характерні для минулих епох, а письменники модерного часу намагалися заявити про жінку, яка є особистістю, може досягти в житті високих вершин і утвердитися в соціальному середовищі. Так концепція жіночої особистості доповнюється

новими характеристиками. Хоча Артур Шопенгауер навпаки вважав, що жінку потрібно обмежити в правах, бо вона є небезпечним явищем у суспільстві. Жінка, на думку мислителя, менш справедлива, добросовісна, але більш турботливіша, емпатійна, гуманна [29]. І це так само інтегрується в концепцію жіночої особистості.

Стереотипи, які обмежували людину в минулому, нині відходять у минуле. Жінка позиціонується як особистість, що має права та амбіції; конкурує з чоловіками, навіть витісняє їх у певних сферах. У сучасному суспільстві відбувається переоцінка цінностей. Суть останньої полягає в тому, що жінка наважується виконувати ролі не тільки традиційні, як скажімо хранителька родинного вогнища, а й стає на шлях чоловічих фікцій і місій. Наприклад, для неї вагоме значення відіграє кар'єрне зростання, вона гідно виконує так звані «чоловічі» обов'язки. Усі згадані процеси більшою чи меншою мірою знаходять відображення в новітній романістиці. Таким чином формується й утверджується нова концепція жіночої особистості, що репрезентується в романах на історичну тематику. Нині роль жінки в суспільстві змінилася, що знаходить художнє вираження в новітніх романах з домінуванням жіночого начала як втілення духовності. Наприклад, саме такою є героїня М. Матіос Даруся, котра виявляє суто жіноче сприйняття світу. Сімона де Бовуар стверджує, що «особливе становище жінки полягає в тому, що вона, будучи, як і кожна людська істота, вільною особистістю, робить вибір і невдовзі опиняється у світі, де чоловік накидає їй роль «іншої». Намагається перетворити її на річ, спрямувати до іманентності, оскільки її трансцендентність постійно живила б усвідомлення своєї достатності й суверенності. Драма жінки – саме в цьому конфлікті між постійним прагненням у будь-якому суб'єкті утвердити свою достатність та її становищем, яке перетворює жінку в підлеглий об'єкт» [20, 42].

Сучасний фемінізм визнає цінність чоловіка й жінки як носіїв гендерної ментальності, проголошує партнерство між чоловіком і жінкою. Так, М. Матіос пише про жінку в патріархальному суспільстві в романі «Майже ніколи не

навпаки», де присутні жіночі постаті з гуцульських родів Чев'юків, Кейванів, Варварчуків, насамперед образ Мариньки-Богодухої, репрезентують історію жіночих поглядів на світ від часів Австро-Угорської імперії, Першої світової війни і до середини ХХ століття.

У сучасній літературі популярним є «біографічний метод», в основі якого лежить реконструкція однієї або ж кількох доль, позначені впливами соціально-економічних і політичних катаклізмів. Дж. Батлер у праці «Гендерний клопіт: фемінізм і підрив тожсамості» пише, що «репрезентація», «ідентичність», «суб'єкт» – є культурними конструктами, і єдиною спільною базою, на якій постав та розвивався фемінізм, є уявленням про «жінку» як певну ідентичність, однак зараз і це «ім'я» має бути ретельно досліджене на предмет «упакованих» у ньому суперечливих смислів і конотацій» [8, 197]. Також дослідниця наголошує, що поняття «жінка» є фундаментальним і має характер політичний, оскільки всі політичні дії потребують певної конкретної ідентичності. Остання знаходить своє вираження в літературі. Важливе значення має проблема гендерних моделей дійсності, представлена в літературі та перш за все в романістиці. Зіставлення «чоловічого» та «жіночого» відображення в художніх моделях формується в гендерних студіях.

Поняття «гендеру» з'явилося в другій половині ХХ століття в Західній Європі та Америці. ХХ століття є періодом докорінних змін у патріархальній суспільній моделі, пошуку шляхів відновлення гендерної рівності. Гендер тлумачиться в психології як психосоціальна стать особистості, що визначає її внутрішнє відчуття себе чоловіком або жінкою. Н. Зборовська наголошує, що «характерною тенденцією творчості на сучасному порубіжжі стала різка популяризація чоловічого та жіночого начал, що зумовлює формування двох таборів і є основою постколоніальної «драматургії», як чоловічого і жіночого монологічного (нарцистичного) театрів, які змагаються між собою, опонуючи одне одному без бажання почути одне одного» [53, 400]. Таким чином, своєрідна «війна статей» постає як закономірний результат інтеграції в українську романістику концепції жіночої особистості як основоположної.

Головним завданням в розкритті гендерних ролей є феномен жіночої особистості, виокремлення жіночого досвіду шляхом заперечення маскулінних моделей у поведінці та характері. Фактично через вивчення й представлення жіночого досвіду в літературі прочитується історія письменства. Тези фемінізму формують нову концепцію жіночої особистості. Термін гендер розкриває суть концепції жіночої особистості. Якщо раніше чоловіче начало домінувало над жіночим, то в гендерних дослідженнях і створених ними концепціях жіночої особистості ця модель нівелюється.

У центрі гендерних досліджень перебуває особистість загалом, яка під впливом обставин підпорядковується їм або проходить через психологічний злам. У літературі гендерні дослідження належать С. Павличко [102], Н. Зборовській [53, 54, 55, 56], В. Агеєвій [1, 2, 3], Т. Гундоровій [38, 39, 40] та іншим ученим і критикам. Саме їхні праці репрезентують нову концепцію жіночої особистості.

Письменники, творячи жіночі образи, спираються на традицію усвідомлення поняття статі, відмінностями між поняттями «sex» і «gender». Біологічні відмінності між чоловіком та жінкою доповнюються відмінностями соціальних ролей, форм життєдіяльності, поведінки, ментальності, психоемоційних рис. Нині гендер бачиться як не природна стать, а суто «соціально-культурний конструкт», який лежить в основі концепції жіночої особистості. Відтак ряд властивостей суто жіночих, зокрема емоційність, здатність до принесення себе в жертву, зорієнтованість на родину, дітей як головну цінність, трактуються не як дані від природи, а виховані в жіночому характері суспільством. Очевидним стало те, що поняття «жіночість», «мужність» визначаються культурою, мають різне значення [139, 23].

Відповідно, в українській романістиці репрезентовано національну за своїми рисами концепцію жіночої особистості. У ХХ столітті було закладено підвалини сьогоденного гендерного дискурсу й розкрито його проблематику. Нова концепція жіночої особистості є поширеною в суспільстві загалом, дзеркалом якої виступає література. На думку О. Забужко, «колоніалізм не

скасовується з прийняттям Декларації Незалежності» [47, 190]. Натомість «українська культура всередині себе, в своїй гендерній структурі, й далі залишається – колоніальною» [50, 193]. Яскраві вияви цього бачимо в романах М. Матіос і О. Забужко.

Проблема виокремлення жіночої особистості в сучасній літературі полягає в художньому трактуванні ролей, які виконують чоловіки й жінки в суспільстві. Саме аналізовані романи М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса подають художнє прочитання концепції жіночої особистості через історичний травматичний досвід. Жіночі образи аналізованих романів репрезентують новий жіночий тип в історичній романістиці.

Значна частина новітніх романів належать авторству жінок. Популярним у критиці є положення про те, що всі характерні риси письма, зокрема специфіка застосування слів, техніка зображення різних сцен, способи передачі внутрішнього світу героя і т. п. дають можливість із великою долею ймовірності визначити, якої статі автор (жінка чи чоловік). Тому вести мову про певний особливий «жіночий» жанр немає підстав. У сучасному літературознавстві тривають численні дискусії щодо жанрів літератури, у яких працюють жінки. Традиційно те, що відноситься до так званої «жіночої літератури», досить чітко поділяється між іншими, традиційними жанрами. Проблема зводиться переважно до якості текстів і представленої в них моделі жіночої особистості. Дефініція «жіночий роман» стосовно творів, що приписують жінкам-авторкам, є штучною. Можна використати будь-яку назву для цього жанру, натомість світоглядні засади визначаються історичним контекстом, головною є авторська реальність і створена художня концепція жіночої особистості.

Гендерні студії досліджують репрезентацію жіночої особистості в соціальному середовищі, з домінуванням ідей «потрібності» жінок у соціумі, зламі стереотипів щодо зверхності чоловіків над жінками. Гендер постає як концентрація певних змінних типів поведінки, еволюціонуючи на різних етапах людського буття. Гендерні норми відрізняються навіть у контексті одного

культурного простору, зумовлюючись класом, расовими властивостями, релігійними переконаннями, приналежністю до нації, віком, сексуальною орієнтацією, рівнем освіти, місцем мешкання людини.

Зміни жіночої особистості в баченні модерної феміністичної теорії визначаються численними соціальними й культурними трансформаціями кінця ХХ – початку ХХІ століть. Отже, концепція жіночої особистості безпосередньо залежить від гендеру. А гендерні дослідження загалом і формування концепції жіночої особистості базуються на понятті норм, які характерні для гендерних ролей у соціальних відносинах і стосунках.

Французький фемінізм, започаткований Сімоною де Бовуар, ґрунтується на екзистенціалізмі та психоаналізі. Американська школа базується на основах біологічного й соціального досвіду, зокрема, сприйняття жіночого. У його основі лежить сексуальність чоловічого та жіночого психологізму. Термін «жіноче письмо» започаткувала письменниця Е. Сіксу. Е. Шовалтер, яка є відомою представницею американської школи, вводить термін «гінокритика» та поділяє феміністичну критику на ідеологічну й гіноцентричну. Звісно, усі ці школи залишили свій вплив на сучасній концепції жіночої особистості. Якщо феміністичне літературознавство потребує біологічного підґрунтя, то гендерне – культурного. Концепт жінки пізнається в порівнянні з чоловічим. Поняття «жіночність» і «мужність» обумовлюються культурою, вони полісемантичні. У літературі наявне ототожнення загальнолюдської єдності чоловічих та жіночих цінностей. Людина народжується зі статтю, а гендер набувається протягом життя, на основі певних соціальних відносин. Звісно, усі ці аспекти впливають на формування і художнє трактування концепції жіночої особистості. Гендер є складним соціокультурним феноменом, який вказує на соціальну стать, а не тільки статеву різницю. Саме гендер актуалізує ті суттєві відмінності, які існують між чоловіками і жінками та є визначеними не природними, а виключно соціальними й культурними факторами. До гендерних стереотипів прийнято відносити утверджені в суспільстві уявлення стосовно маскулінності та фемінності. Гендерними ролями традиційно вважають набір зразків поведінки,

зумовлених гендером, яких очікують від чоловіків та жінок. Саме гендерна роль, виконувана індивідом у суспільному просторі, формує специфіку його мовної поведінки. Характеристики особистості згідно з її приналежністю до статі чоловічої чи жіночої вважається гендерною ідентичністю. Це сукупність соціокультурних норм і стереотипів поведінки, які притаманні представникам певної статі в певних суспільно-історичних, соціокультурних умовах. Отже, гендерна ідентичність визначає спрямування концепції жіночої особистості. Також згідно з традиційними соціокультурними параметрами «чоловічого» та «жіночого» кожна особистість чітко ідентифікує себе з конкретною гендерною групою. Таким чином твориться власна ідентичність, яка представляє певну стать.

Гендер виявляється, на нашу думку, через мову та мовлення. Читаючи будь-який текст, можна вести мову про його автора. Гендерна ідентичність полягає в розмежуванні як на лексико-граматичному, так і стилістичному рівнях. Жінки можуть відходити від основної теми, на відміну від чоловіків. Традиційно жінок вважають більш емоційними, а чоловіків – стриманішими. Проте це досить індивідуально, залежить від конкретної особистості. Гендер є вагомим характеристикою, що повною мірою розкриває суть індивіда в суспільстві. Нині спостерігається «маскулінізація» жінок та «фемінізація» чоловіків. Зміни, які відбуваються в контексті нашого часу, зменшують прірву між чоловіками і жінками, сприяють гендерному діалогу й гендерному партнерству. Оксана Забужко, велику увагу приділяючи розвитку постколоніального гендерного дискурсу, своєю творчістю показала й довела не лише розвиток гендеру в українській культурі, а й започаткувала його, як напрям. «Нова» форма фемінізму є конструкцією для нових дискурсів і наративів.

Протягом довгого часу в історії української літератури спостерігалась певна гендерна нерівність, яка зумовила розвиток феміністичних тенденцій у суспільстві. Ще у першій половині XIX століття критики-чоловіки вказували на необхідність певного покровительства когось із авторів-чоловіків чи,

принаймні, представників родини (батька, брата або чоловіка) над жінкою-авторкою. Без чоловічої підтримки входження в літературний світ, що був майже цілковито чоловічим, навіть публікації творів були неможливими. Саме жіноче авторство часто ставилося під сумнів, позаяк надзвичайно велика роль у появі твору невідомої авторки приписувалась редактору-чоловіку. В українській літературі спостерігалось явище сексизму в ставленні до жінок. Гендерні стереотипи значно поширені й у наш час, але сучасна література під вплив усталених шаблонів маскулінності та фемінності вже не підпадає.

В аналізованих нами романах центральними є жіночі образи, їхня жіноча ідентичність. А. Матусяк пише: «Мужність зазнала тяжкої кризи у зв'язку з інтенсивною індустріалізацією і розвитком демократії. Її спричинили також жінки, які взялися активно вимагати повноти громадянських прав» [90, 10]. Це формує нові риси в концепції жіночої особистості. Жіночий спосіб перепрочитання історії видається найбільш репрезентованим у контексті постколоніальних літератур загалом і аналізованих нами романах на історичну тематику зокрема. Отже, гендерний вплив у літературі спрямований не лише на концепцію жіночого образу, жіночої особистості, а й чоловічого. Теоретико-методологічні засади вивчення концепції жіночої особистості базуються на підходах інтердисциплінарних, поєднуючи методи й матеріали літератури, історії, соціології, політології тощо.

Висновки до розділу I

В українській романістиці початку XXI століття образ жінки є одним із найпопулярніших, репрезентуючи художнє авторське бачення історичних явищ і постатей. Історія криз призму жіночих образів художньо трактується в романах на історичну тематику, зокрема про травму, соціально-психологічному, родинному. Визначальним є історичний контекст, зокрема травматичний і трагічний досвід, що є тлом для представлення центральних ідей посередництвом жіночих постатей. «Голос жінки» звучить у прозі

Г. Гордасевич, Л. Демської-Будзуляк, І. Жиленко, Т. Зарівної, О. Забужко, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданської, М. Матіос, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк та ін. Шляхом звернення до явищ національної пам'яті, репрезентацію образів героїнь осмислюється травматичний досвід українців, спостерігається новаторське художнє трактування історичного минулого. Нові жіночі образи (особистості, що заявляють право самостійно вирішувати власну долю) присутні в романах на історичну тематику, зокрема присвячених травматичному досвіду, відображенню складних соціально-психологічних явищ і процесів, які змальовуються на прикладах родинних історій.

Історичний роман базується на сюжеті історичному, часто травматичному, відтвореному в художній формі з урахуванням соціальних і психологічних характеристик. У ньому синтезуються правда історична й художня, реальні факти та художні вигадки, справжнє тлумачиться у світлі художніх інтерпретацій, діють персонажі історичні та вигадані, художній вимисел постає в контексті історичної епохи. Історичний роман відповідає на виклики сучасності, дає художнє бачення історії, зокрема людського травматичного досвіду, згідно з її специфікою. Історичні факти трактуються митцями в контексті «людина-історія», а пам'ять відображається посередництвом художніх образів і конкретних людських доль. Сама історична пам'ять трактується як засіб і спосіб демократичного трактування та пізнання історичного минулого. Автори інтегрують у твори факти з історії, вмонтовують їх в оповідний контекст. Загалом історичні романи поєднують художній і документальний дискурси. Інтрига формується в контексті переосмислення і реінтерпретації минулого, акцентується менше на загальному і більше на приватному аспектах історії, її індивідуальному переживанні, що відмінне від загальноприйнятого. Роман травми базується на художньому представленні історичного травматичного досвіду крізь призму життєвих доль окремих персонажів. В основі сюжетів лежать травматичні події, переживаючи які герої по-іншому сприймають і розуміють власне життя. У таких романах художньо фіксуються історичні події: війни, голодомори, геноциди і т.п., що художньо

тлумачаться як травматичні події на прикладах досвіду окремих людей і націй загалом. Зокрема, в українських романах про травму осмислюється травматичний досвід Першої та Другої світових війн, голодомору, змагань за українську державність. Травматичні події тлумачаться специфічно, подаючи авторське розуміння травми, хаосу війни, геноциду, голодомору і т.п. Тексти відображають трансформації жіночої особистості й ідентичності, зумовлені травматичним досвідом. На основі художнього бачення трагічного досвіду окремих героїнь осмислюються родинні історії, що складають загалом історію України. У романі травми синтезуються досвід індивідуальний, особистісний, національний, колективний, а історичне набуває художнього тлумачення крізь призму досвіду особистостей.

Вагоме місце в українській романістиці означеного періоду займає тема відродження моделі родини, пам'яті поколінь як найбільш необхідних для збереження національної ідентичності. Це актуалізує соціально-психологічний роман, в основу якого покладено історичну тематику. Соціально-психологічний роман є різновидом романного жанру, де образи героїв розкриваються в контексті складних, екстремальних умов і ситуацій, наголошується на їх психології, емоціях у соціально-історичному контексті. Характери героїнь подаються через неочікувані ситуації, вчинки, таємні бажання, генетичні та спадкові риси, мрії, міркування, сни, візії, ілюзії. Важливими в соціально-психологічних романах постають відношення індивіда й соціуму, акцентування на психологічних чинниках (емоціях, передчуттях, інтуїції, свідомому, несвідомому). Соціально-психологічні романи специфіку історичного часу подають крізь призму художнього бачення соціального світогляду, рис психології персонажів. У таких творах історія є текстом, у котрому формується літературна площина соціального характеру. Історичне начало поєднується з соціальним. Тут жіноча особистість та ідентичність бачиться не як стабільна, а змінна й динамічна; події, які вона переживає, визначаються навколишніми фактами й обставинами, соціокультурними феноменами. Важливою рисою

соціально-психологічного роману є показ прагнення жіночої особистості віднайти себе у вирі життєвих подій.

У романістиці означеного періоду поширеним є новий тип героїні, який розкривається в контексті освоєння гендерних проблем. У так званій «феміноцентричній літературі» представлено нову концепцію особистості жінки, її цілком новий типаж. Саме в романах Марії Матіос, Оксани Забужко та Володимира Лиса, написаних на історичну тематику, що можна маркувати як романи травми, соціально-психологічні, родинні, постає такий образ жінки й загалом концепція жіночої особистості. У творах ця концепція сформована на основі синтезу ідеологічного й побутового, народницького й модерного, рис елітарного, психологічного й феміністичного дискурсів. Текстам притаманні вишуканість мови, неоднозначність стилю й оповіді, що засвідчують індивідуальність художнього письма кожного з авторів. Жіноче буття в романах представляє самодостатню особистість, глибоко психологічну й філософічну. Для формування образу жінки використовується широкий суспільний контекст, відбувається характеристика особи за її гендерною ідентичністю (це сукупність соціокультурних норм і стереотипів поведінки, які притаманні особам певної статі відповідно до суспільно-історичних і соціокультурних умов). Гендер безпосередньо впливає на специфіку концепції жіночої особистості.

Отже, романи Марії Матіос, Оксани Забужко та Володимира Лиса складають вагомую частину української романістики початку XXI століття, у якій спостерігаємо художнє осмислення історичних наративів. Останні реалізуються через систему жіночих образів, кожен із яких виступає свідком конкретної епохи, носієм часу. Загалом художнє осмислення історичних наративів є вагомим для розвитку модерного літературознавства, оскільки репрезентує ефективний шлях для авторського тлумачення історичного періоду, що фіксується в літературі. У аналізованих романах розкриваються патріархальні стереотипи, вимальовані через жіночі образи письменниками. А також твори демонструють жіночу суб'єктивність, переживання, емоції, пізнані

ними зсередини. Загалом специфіка концепції жіночої особистості, представленої в романах на історичну тематику, визначається особливостями її авторського трактування та реалізації через конкретні жіночі образи.

РОЗДІЛ 2. ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ПОДІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ В НОВІТНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ

2.1. Специфіка жіночих образів у романах М. Матіос «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки»

Особливості жіночих образів у романах Марії Матіос «Солодка Даруся» і «Майже ніколи не навпаки» визначаються рядом чинників, які, у свою чергу, впливають із особливостей авторського стилю творення й мислення. Ці твори вважаємо такими, що відповідають стилю автентизму, що безпосередньо вплинуло на специфіку жіночих образів. Проте, не всі риси автентизму в тексті дотримані. Зокрема, для авторки документи й факти не є визначальними. Вона переосмислює історичні події у світлі власного художнього бачення, головним є прагнення письменниці показати травму, травматичний досвід героїні й через нього репрезентувати унікальність постаті. Остання прочитується відповідно до постколоніальної літературної традиції, як «не лінійне раціональне уявлення про історію роду, а коло вічного повернення» [113, 119]. Т. Гундорова зауважує, що велику історію роду можна розглядати через локальні історії, приватні долі окремих особистостей [113, 121]. Усі ці риси впливають на специфіку образів романів на історичну тематику. В українській романістиці перегляд стереотипів і норм патріархального світу був спричинений суспільно-політичною ситуацією, травматичними подіями, жертвами яких ставали переважно жінки. На рубежі ХХ – початку ХХІ століть порушення питань патріархальної родини бачимо, наприклад, у художніх текстах Марії Матіос. Саме в контексті переосмислення й художнього трактування цих стереотипів формується специфіка жіночих образів.

Аналіз жіночих образів, зокрема їх специфіки, у романах М. Матіос потребує розуміння суспільно-історичного контексту, у якому діяли персонажі, а також творилися тексти. В українській літературі середини ХХ століття був

«насаджений» стиль соцреалізму з образом радянської людини. Натомість українська романістика XXI століття засвідчує осмислення травматичного постколоніального досвіду. Проголошення незалежності України зумовило подолання постколоніальної травми й утвердження національної ідентичності. В українському письменстві спостерігаємо міфологізацію національної історії. Т. Гундорова зауважує: «Міфологізація великої національної історії відбувається на тлі переоцінки цінностей недавнього радянського минулого, зокрема досвіду батьків і дідів, а також на основі сакралізації нових альтернативних історій, наприклад, історії УПА, історії Голодомору тощо» [40, 117]. Ці переоцінки цінностей знаходять художнє вираження в специфіці жіночих образів.

Романістика межі століть звертається до переосмислення історичних феноменів, які втілюються зокрема в жіночих образах. Митці звертаються до художнього тлумачення складних подій 30-х–70-х років ХХ століття, що відбувалися в різних регіонах України, насамперед Буковині, Галичині. Бачимо це в романі Марії Матіос «Солодка Даруся». Ідеться в першу чергу про особливості змалювання гуцульського буття, з акцентуванням уваги на їхніх звичаях та обрядах. Крім того, авторка осмислює проблеми дискримінації, якої зазнає місцеве населення з боку окупаційної влади румунської, німецької, а також радянської. Вона показує ті глибинні психологічні зміни, які відбуваються у внутрішньому світі людини, її світогляді, осмисленні та сприйнятті навколишнього світу та реакції на нього. Усе це стає результатом різноманітних соціальних, політичних, загалом історичних катаклізмів. Динамічні зміни різних влад (румунська, радянська, німецька, а потім знову румунська, німецька, угорська (мадярська) і повернення до радянської) зумовили колосальне й болісне нищення основ етнічного життя нації. Трагічними стали модифікації духовної структури людини як представника української нації. Марія Матіос показує глибокі кризові моменти в житті людини та громади, творячи специфічні жіночі образи. Авторка з художнім інтересом вивчає та втілює важкі, стресові ситуації, життєві обставини, які

стають травматичними для людей. Письменниця талановито репрезентує філософсько-психологічні засади індивіда, відстоюючи вічні цінності людини, показуючи процеси трагічного нищення індивіда, зумовлені певними історичними реаліями. Так вона актуалізує трагічне розуміння індивідом себе самого, власного життєвого шляху, показує соціумний інтер'єр як такий, що руйнує. Марія Матіос, характеризуючи своїх героїв, представлених у творах, пише: «А люди при тому народжували, любили, ненавиділи, вбивали, прощали, вмирили, гинули, тобто жили. [...] ... життя заклало їм у гени вміння розраховувати на самих себе, розвиваючи в собі дар підприємництва, а не батракування [...]. Кожна людина – незалежно від мови, віри, світогляду – має свою правду і своє алібі, а також має законне і природне право зберігати свою ідентичність за найнесприятливіших умов» [87, 34]. І саме ця національна українська ідентичність складає основу специфіки жіночих образів у досліджуваних романах на історичну тематику і в цьому зокрема. Даруся репрезентує українку, яскравий типаж національної жіночої ідентичності.

У романі «Солодка Даруся» М. Матіос творить специфічні жіночі образи в контексті опозиції «людина-історія». Через жіночі типи осмислюються складні історичні теми в художньому ключі. Доля жінок відображають сторінки з історії Буковини. Це художні втілення та репрезентації з одного боку історії локальної, а з іншого боку такої, що торкається життя й долі сотень тисяч людей. Тому ця регіональна історія через призму жіночих образів трактується специфічно, відповідно до авторського світобачення. М. Матіос наголошує, що вона заглиблюється «в Історію тієї частини України, яка й тепер залишається дуже і дуже незрозумілою для багатьох тих, хто не винен у своїх незнаннях про неї» [87, 57]. На думку Марії Матіос, «коли можна ведмедя навчити їздити на велосипеді, то можна навчити кожну людину любити свою Вітчизну, знати мову і поважати історію землі, яка тебе годує, – повинні змусити кожного читача замислитися над вічними цінностями, які, на жаль, стають “не актуальними”» [87, 37]. Визначальною характеристикою кожного з жіночих образів є безпосередня й тісна прив'язаність до рідної землі, кровний і

генетичний зв'язок із нею. Саме тому через специфіку жіночих образів втілюються й художньо трактуються ментальні характеристики українського жіноцтва конкретного історичного періоду.

Роман М. Матіос репрезентує кардинально нові жіночі образи, які втілюють трагічний досвід і переживають його як глибоку травму. Твір ґрунтується на історичному відлунні подій Другої світової війни, проте, на відміну від роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», позбавлений документального начала. І тому важливою рисою образів є саме їх художній, суто авторський характер. Загалом роман М. Матіос «Солодка Даруся» можна маркувати як роман травми, оскільки тут осмислюється й переживається героями саме історичний травматичний досвід. І травма є визначальною рисою образів твору. Це також трагедія, що відповідає й адекватна історії ХХ століття. А саму головну героїню – Дарусю – називають образом за своєю сутністю фактично чи майже біблійним. На нашу думку, у творі подано авторське художнє осмислення історичних українських подій 30-х – 70-х років минулого століття, що відбувалися на буковинських і галицьких теренах. Останні висвітлюються крізь призму жіночих образів, специфічною рисою яких є відображення їх психології, внутрішнього світу. «Драма на три життя» – так визначає жанр твору «Солодка Даруся» Марія Матіос. Вона в широкому художньому контексті формує й представляє читачам певне морально-етичне застереження-забобон щодо того, що українська історія загалом і життя кожної окремої особистості зокрема за будь-якої влади пов'язані в одне ціле. Тому кожен із образів відображає ці взаємини й специфіку впливу влади на долі людей. Відтак гріх та його спокута людиною є тими феноменами, які можна назвати по суті осяжними та матеріальними. Таким чином, перед читачем і дослідником розгортається досить вражаюча й часто приголомшлива оповідь про жорстокі вироки історії, про давнє зло, яке живе в людській душі, та водночас вічне добро. Художніми втіленнями добра і зла виступають образи роману, зокрема жіночі. На фоні історичному вимальовуються неповторні пристрасті, емоції, переживання кожної окремо взятої маленької людської душі.

У творі специфіка жіночих образів визначається також тим, що вони втілюють морально-етичні проблеми, які осмислюються крізь призму перипетій сюжету та художніх деталей. Особливості образів вимальовуються і в тому, які саме риси морально-етичні їм притаманні, яким чином вони виявляються. Оскільки роман «Солодка Даруся» виступає ілюстрацією до конкретного історичного періоду, то ці риси постають на фоні певних історичних, зокрема травматичних, подій. Письменниця репрезентувала на розсуд читача власне розуміння й тлумачення української історії, подане через призму життєвих драм українських родин, зокрема її представників і власне Дарусі. Виключно особливі риси образів головної героїні, її батьків, а також страшні перипетії долі цих людей постають як морально-етичний вирок, винесений М. Матіос історичним катаклізмам. Загалом усі вчинки героїв у творі є чітко вмотивованими та логічними, а також цілком і повністю виправдані, відповідають розвитку характерів персонажів. Тому в цій ситуації щасливе вирішення трагічного сюжету виглядало б абсолютно неприродним і вигаданим. Марія Матіос дуже точно, детально й глибоко відтворює психологічні перипетії своїх героїв, які складають і специфіку їхніх образів. Їх психологізм певною мірою детермінує і фабулу роману, і композицію, а також загалом систему образів для того, щоб якомога глибше репрезентувати нерозривний зв'язок між психологічними станами людини та історичними реаліями буття соціуму, які, у свою чергу, визначені реаліями епохи. Головна проблема в романі виокремлюється досить складно, адже текст охоплює й представляє багато різних питань. Усі вони загалом інтегруються в загальну проблему, суть якої полягає у відчуженості людини від соціуму, а також містить у собі аспекти соціальний, психологічний, морально-етичний, історичний, філософський. І всі вони реалізуються у специфіці жіночих образів твору.

Особливості образів роману постають і крізь призму порушення соціальної, соціокультурної проблематики, що трактується через описи їх способів життя, стосунків усередині родини. У романі «Солодка Даруся»

образи репрезентують сільські типи, їхні уявлення про звичне, «правильне і неправильне» згідно з усіма соціальними законами життя. Показовим прикладом є діалог у «Солодкій Дарусі», який завершує роман. Тут жінки розмірковують над причинами долі сім'ї Михайла, кожна з них при цьому наводить власні «гріхи». Наприклад, Матронка косу не зрубала, а Михайло любку не мав. Ці гріхи не відповідають усталеним уявленням, а насправді є необ'єктивними й абсурдними. Суспільну думку в романі, крім цього діалогу, виражають й інші подібні діалоги, які належать конкретним персонажам і характеризують їх. Так, у роман введено тридцять три діалоги, зокрема це щоденна драма «Даруся» (перша частина, нараховує чотири одиниці), попередня драма «Іван Цвичок» (друга частина, десять діалогів), найголовніша драма «Михайлове чудо» (третя частина, дев'ятнадцять діалогів). Усі ці діалоги розпочинають перші дві частини й закінчують третю частину твору, широко репрезентуючи специфіку образів, зокрема жіночих. Ці діалоги наскрізно проходять через увесь твір, даючи оцінку тій чи іншій ситуації, події або герою, що дозволяє читачеві порівняти реальність дійсну, об'єктивну, яка подається автором, та уявну, суб'єктивну, яку складають думки суспільства та специфіка образів героїв, відчужених від нього.

Головним образом роману є невинна спаплюжена чесна дівчина на ім'я Даруся. Наголошується, що вона не проста, а солодка. І це головна її специфічна риса. Авторка пише, що «неймовірний біль збирався в її голові, коли бодай хтось нагадував їй про солодощі, і ніхто з односільчан не пригощав її конфетою, бо знали, що Дарусі буде непереливки від солодкого ... А ті страшні болі лише тік води міг спинити, люди дивувалися Даринці, вони не розуміли, що вона рятує себе, як може. Вони не вміли розуміти чуже горе, їхні черстві серця ще горітимуть у пеклі, а Даруся людина Божа, вона може вільно з Богом говорити, а з людьми ні!» [89, 24]. Життєва доля Дарусі тісно пов'язана й переплітається з Іваном Цвичком. На перший погляд він може видатися смішним і комічним, хоча далі видно, що це зовсім не так. Специфічною рисою героя є його небагатослівність, він не любить говорити. Натомість головна

характеристика образу в тому, що чоловікові дуже подобається грати на музичному інструменті під назвою дримба. Він легенько притуляє до губ дримбу, так весь день може грати на ній різні пісні. Іван знає багато і веселих, і смішних пісень, а ще часто грає такі, які нікому не зрозумілі. У цьому контексті вимальовується специфіка образу героя. Він якось пристав до Дарусі, адже ці двоє людей є схожими між собою. Далі авторка відповідає на логічне питання про те, у чому ж ця схожість і пояснює, що вони обидва визнаються серед людей як особи рангу й чину нижчого. Тобто, відмінні від інших, не такі, як усі чи більшість. Даруся й Іван постають як гірші, адже не схожі на всіх, а є дивними. Авторка узагальнює, що вони – «слабі на голову – то Божі люди». Проте Іван дуже сильно не хотів, аби Даруся виявилася такою «Божою людиною», адже розумів, що таким особистостям дуже складно жити в суспільстві. Ця специфічна риса єднає їх і зближує, споріднює.

Специфіка образу Дарусі поглиблюється в контексті опису нових перипетій із життєвого шляху героїні, що розкриваються в другій частині роману під назвою «Іван Цвичок (драма попередня)». Тут Іван Цвичок постає досить звичайним чоловіком із незначною фізичною вадою. У нього – прирослий до піднебіння язик, через що погано говорить. Знову спостерігаємо таку ознаку героя, як німота. Бачимо, що авторка послідовно наголошує на цій специфічній рисі образу, намагаючись натякнути на глибоку суть народного прислів'я: «Мовчання – золото». Але, якщо Даруся розмовляє тільки зі своїм батьком і таким чином допомагає сама собі, то слово Івана натомість є для нього потужною зброєю, якою він здатен оборонятися від людей. Авторка відразу подає характеристику цього героя. Він, на думку самих селян, чоловік чудний і навіть трохи дурнуватий, це «чоловік-зайда». Ніхто в селі не знає, коли й де він народився, хто його батьки й чи має він взагалі власний дім. «Здавалося, він був одночасно завжди і скрізь» [89, 35]. Люди говорять про нього, як про дурного, бо він завжди голосно й навіть із криком розмовляє і розповідає про всі недоліки суспільства. Водночас інші сприймають їх як нормальні та звичайні явища, бо ж він постає господарем власного життя й

таким, що не залежить від навколишнього соціуму. Час від часу Іван залишається жити в якоїсь молодиці, але не надовго, викликаючи заздрощі й ревності з боку інших жінок. Заздрісним підколюванням супроводжується також його коротке спільне життя з Дарусею. Їх невеличке щастя довго нікому не давало спокою. Марія Матіос пише: «Хіба нормальна людина буде отако сидіти посеред білого дня і слухати, як дурний у дримбу грає?... Господар не для того, щоби у дримбу жінці грати» [89, 34], зазнаючи осуду і наклепів. Така оцінка з боку людей у селі їх спільного життя. Загалом усі образи постають на фоні певних суспільно-політичних реалій, які вони не сприймають, заперечують, що також визначає їх специфіку.

Аналізуючи специфіку інтерпретації М. Матіос історичного контексту, зокрема через образи, С. Сипливець наголошує, що в романі «Солодка Даруся» історична проблема «тлумачиться авторкою як пуповинний зв'язок дитини з матір'ю, яка росте й розвивається в її лоні протягом дев'яти місяців. Це і генетичний кровний зв'язок, це як батько і дитина. Людина невіддільна від історії, а тому невилна. Історія страшна і жорстока. Бо вона, як та “колісниця їде – і людини не бачить ... Чоловік один, а колісниця кожного разу друга” (Гершко). Такий закон Всесвіту» [89, 127]. Роман у контексті проблем колоніальної свідомості подає художнє осмислення становища жінки в патріархальній родині та на окупованій радянським режимом українській території крізь специфічні риси образів. Так, образ Матронки, веселої й лагідної, після приходу радянської влади утілює заляканість і мовчазність. Після пережитих тортур і наруг над своїм тілом Матронка відчужується від людей, що стало результатом пережиття глибокої травми. Фактично кожна дія, котру чинять окупанти, містить вияви певної сексуальної жорстокості. Відбувається своєрідне символічне заволодіння чужою землею шляхом насильного заволодіння жінкою, що виступає представницею поневоленого й підкореного народу. Тому тут специфіка образу Матронки полягає в тому, що він символічно втілює складний процес маргіналізації особистості жінки. Важливо, що ця маргіналізація здійснюється як для чужих завойовників, так і

для її власного чоловіка. Останній жорстоко б'є дружину через ревності. У контексті війн, а також особливих обставин життя героїв, які визначаються війною, показано трагічний процес знищення національного й усталеного буття патріархальної родини через специфіку образів її представників: «Життя і війна тривали одночасно, водночас залежні й незалежні одне від одного»[89, 103]. Долі героїнь визначаються війною, тому характерною рисою кожної з них є пережиття досвіду війни.

Особливості образів М. Матіос показує, детально описуючи пережиття героями негараздів і бід, які вриваються в сімейне життя Матронки та Михайла – батьків Дарусі. У селі змінюється влада, і несподівано зникає Матронка. А далі настає ціла низка страшних бід і нещасть, які звалюються на сім'ю Ілащуків. У творі відтворено жорстоку, болісну й цілком реальну картину того, як Матронку викрали радянські прикордонники в червні 1940 року. Авторка подає трагічні сцени катування, а потім збезчещення нещасної жінки радянським офіцером під час допиту. Врешті настає важка хвороба Матронки, а її гіркі сльози, що «ніяк не могли зупинитися, так ніби хотіли доплисти сметаним лицем до самого моря» [89, 125]. Отже, головна специфічна риса образу Матронки – це жертвність, втілення образу жертви війни й старих традицій. Трагічними були й ревності Михайла, як і його численні знущання над своєю дружиною. Усе це поглиблює жертвний характер образу жінки, який вимальовується на фоні колосальних соціальних потрясінь. Також у подібному дусі описано картини деградації односельців, їхнє шкідливе для інших моральне нездоров'я. Авторка приділяє увагу й важким потрясінням 1950 року. Вона описує голих молодих мерців, що лежали біля сільради зі смертельно простреленими скронями. На них виднілися засохлі руки, що виступають символом смерті. Усі ці обставини акцентують на трагічному характері образів, їх життєвих драмах і трагедіях. Не менш вражаючим є прихід так званих нічних гостей за продуктами харчування. А потім подано жорстокі сцени допитів Михайла й Дарусі. Показано те, як безпосередньо щиро дитина розказала правду про батька, який із власної волі

вирішив допомагати воїнам УПА. Великого значення надає Марія Матіос описам психологічної травматизації Матронки, особливо, коли вона відторгає власну доньку: «Краще би була струїла в утробі таку нечисть чи родила німою...» [89, 171]. Далі бачимо життєву кризу, навіть трагедію й врешті самогубство Матронки. Так фіналізується специфіка образу героїні, що бачиться фактично неминучою. Зокрема, такий страшний суїцид матері у свідомості самої Дарусі розуміється як певна відмова й небажання мешкати разом із донькою. Адже вона, на думку доньки, зрадила батькові. З огляду на все це самогубство Матронки можна розуміти як певний порятунок від страждань. Суголосними цим трагічним подіям і травматичному досвіду виступають надалі злочинство Михайла, пожиттєве каліцтво Дарусі та врешті смерть Михайла, що визначає специфіку образів героїв.

У романі Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки» особливості жіночих образів постають в іншому історичному контексті. Тут специфіка образів визначається їхнім екзистенційним спрямуванням. Загалом екзистенціалізм пов'язаний із кризовими процесами в суспільстві, нестабільністю й невизначеністю в Європі після завершення Першої світової війни. Насамперед екзистенціалісти утверджували ідею неповторності й унікальності буття кожної особистості. Головні ідеї екзистенціалізму та відповідної оцінки індивіда прозвучали в працях філософів Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера, К. Ясперса, А. Камю та інших. У першу чергу екзистенціалісти виявляють інтерес до конкретної людини як такої, культивуючи ідею осмислення людиною, особистістю певної абсурдності навколишнього світу. Звідси походить її відчуття незадоволеності, нереалізованості, відчуженості, відчаю, страху. Натомість виключно свобода розглядається як шанс і можливість отримати повне самовираження. Саме до неї в тому чи іншому вигляді прагнуть героїні роману. Вони в цьому прагненні зіштовхуються з почуттями відчаю, страху, самоти, нудьги, невизначеності, нудоти, порожнечі, свободи, абсурду, тривоги, трагедії, смерті. Загалом усі ці емоції переживаються героями в конкретному історичному просторі. Як наголошує Ю. Бондаренко, «український

літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов'язаних з існуванням індивідуума, – розв'язує крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної. Художній статус образів із їх національно-патріотичною наповненістю утверджується через їхню співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього єства, долі й буття у світі особи» [21, 64]. Тобто, синтез національного й екзистенційного складає основу кожного з образів.

Специфічними є образи героїнь у всіх трьох новелах роману «Майже ніколи не навпаки», що представляє собою велику сімейну сагу. Варто наголосити, що цей роман також розглядаємо в нашій дисертації, адже тут представлено яскраві жіночі образи, їхні життєві шляхи та долі на тлі певної історичної доби. Важливе значення в дослідженні відіграє цей роман через те, що в ньому на основі жіночих постатей осмислюються складні та часто травматичні події та досвід, притаманні історичній епосі. У творі художньо інтерпретується життя трьох великих гуцульських родин – це Чев'юки, Варварчуки і Кейвани. У тексті всі образи пов'язані між собою й взаємодіють, їхні характери значною мірою розкривають один одного. Структура сюжету твору схожа на певний клубок. Останній є змінним, він спочатку заплутується, а потім розплутується, що дає можливість тримати читачів у стані невизначеності та напруження протягом усього тексту, до його завершення й поступово висвітлювати специфіку образів жінок. Життя героїв у творі показано як складне та багатогранне явище, сповнене психологічної глибини та багатозначності. У творі представлено цілу низку образів героїв, проте серед них особливий інтерес викликає персонаж Петруня Варварчук. Образ жінки ілюструє думку філософа А. Камю про те, що істиною є тільки абсурд, адже саме він (абсурд) з'являється на світі одночасно з людиною. Абсурду неможливо позбавитися, з його тенет людина не має жодної змоги виплутатися [121]. Тому життєве буття самої Петруні у творі перейняте абсурдом. У свої п'ятнадцять років дівчину видали заміж за нелюбого чоловіка, значно старшого за неї Івана Варварчука. Він відразу ж ганебно й

несправедливо скривдив дружину на весіллі, тому від самого початку Петруня сповнена почуття безвихідності та нездатності вирішити складні проблеми свого життя. Жінка постійно живе з відчуттям порожнечі буття, адже в неї померла матінка, а рідний батько її прокляв. Та ще й чоловік піддав ганьбі. І хоч героїня є матеріально забезпеченою людиною, вона не відчувається щасливою. Жінка володіє багатьма головами худоби, але в неї немає близької та рідної душі, з якою могла б бути собою, пригорнутися в складні моменти. Крім того, життєва драма жінки полягає і в тому, що Петруня не здатна народити дитину, тобто реалізувати своє суто жіноче начало. Так, єдиним притулком жінки стає велика і з вікнами в сад кімната. Тут вона мала можливість усамітнитися й оплакувати гіркоту свого буття. Тому характерною рисою образу є пережиття постійного почуття самотності. Петруня дійшла до тієї межі, коли робить зі старого ганчір'я дитину, бавить і колише її, годує. Авторка передає весь біль і трагедію жінки: «А де вона візьме теплу, живу дитинку? Позичить у сусідів? Чи купить на базарі? Чи ягнятко вгорнить замість дитинки?» [88, 98]. Жіноча нереалізованість як матері є тією рисою, котра поглиблює специфіку образу Петруні. У цьому її життєва трагедія.

Образ Петруні є значною мірою екзистенційним, адже буття головної героїні відповідає філософії абсурду, що заповнює свідомість людини, коли вона опиняється на грані втрати психологічного здоров'я та рівноваги. Так формується усвідомлення повної невлаштованості та навіть занепаду власного життя. Петруня зовсім не сумує за чоловіком Іваном, який пішов на війну. Навпаки, це навіть приносить у її душу певне полегшення. Вона, наче молода і гарна квітка, розквітає й зустрічає своє справжнє кохання. Світлана Жила наголошує на різних виявах любові Петруні до Дмитрика. Це почуття постає як радість і розквіт молодості, а також як мука, сміливий виклик нелюбому чоловікові [43, 25]. І ця здатність кинути виклик, наважитися на нього є характерною рисою жінки. Також при появі молодого коханого в житті Петруні її душа сповнюється почуттям тривоги. Отже, це не стільки почуття любові, скільки прагнення Петруні змінити власне життя й стати щасливою. Саме

тривога є одним із тих понять, які характеризують світогляд і світовідчуття екзистенціалістів. На думку Ж.-П. Сартра, «людина – це тривога. Це означає, що людина, яка на щось зважилася і розуміє, що вибирає не лише своє буття, але вона ще й одночасно вибирає все людство» [121]. Так, героїня Марії Матіос Петруня наважується на зраду чоловіка й кохання з юним Дмитриком: «Так двоє, іще вчора чужі, а сьогодні – збожеволілі від наглого пожару в крові, легко й бездумно позбулися своїх голів» [88, 16].

У той час, коли Іван був на війні та ризикував власним життям за якогось імператора Франца-Йосифа, щастя Петруні та Дмитрика було безмежним. Але його не можна назвати стійким і стабільним, адже це почуття здатне розбитися щомиті, героїня не може бути впевнена в тому, як буде завтра. Петруня свідомо цього всього, тому її життя сповнене тривог і різних відчуттів, що «насувається біда – Петруня чує своїм видющим серцем» [88, 107]. У неї немає внутрішніх сил молитися Богові чи навіть Сатані, тому жінка апелює тільки до власного серця: «Вона сама себе спровадила на таку дорогу» [88, 107]. Її глибока душевна тривога зумовлена безпосереднім почуттям відповідальності за інших людей. Петруня байдужа до того, чи повернеться живим із війни її чоловік Іван. Натомість вона вболіває за долю Дмитрика. Її душу й серце сповнює тривога за життя близької їй людини, коханого. Жінка переконана, що Андрій відразу ж розповість про її зраду Іванові, чоловікові. Коли мова заходить про погані передчуття чи взагалі страх, авторка наголошує на фізичних емоціях страху, його психологічній сутності, а тому потрясіння жінки, коли перед нею постає не відома до цього буттєва прірва, позбавляючи її спокою та радощів життя.

Через специфіку образів роману репрезентується також художнє осмислення екзистенційної проблеми свободи особистості. Ж.-П. Сартр наголошував, що майбутнє однозначно є багатограним, здатним робити вибір. Навіть у разі відмови індивіда від нього, тобто думок про суїцид, робиться певний вибір позиції [121]. Так і Петруня стоїть перед вибором дати згоду чи відмовитися на відмольфарення Маринькою-богодухою її любові до Дмитрика. Жінка приймає рішення: «Я скинутися Дмитрика не годна. І мені байдуже, що

зробить той нелюд ... Я жива і хочу жити»[88, 109]. Вона виявляє свободу, обираючи кохання, яке здатна берегти все своє життя. Навіть після того, як помер Дмитрик, «Петруня – вперше за всі роки – сидить у самих ногах Дмитрикової могили і сльози самі течуть її зів'ялим і поскородженим зморшками лицем» [88, 113]. Жінка свідомо зробила свій вибір і не пошкодувала, не зважаючи на трагічне завершення історії. Життєва воля Петруні перебувала в певній залежності від осіб, які оточували її чи були поряд. Зокрема, чоловіка, родини Чев'юків. Саме тому вона промовчала, коли фактично в неї на очах товкли між дерев'яними дошками коханого Дмитрика, так само перебувала в мовчанні все життя, провівши з нелюбом Іваном. Петруня тільки наважилася поглядати в сторону хати Чев'юків, коли Доця сама виносила хворого і немічного Дмитрика на подвір'я. Так мовчазно вона корилася долі та людям, пристосовуючи свою волю під інших людей. У результаті це зумовило її життєву трагедію. Уже після того, як поховали Дмитрика, Петруня наважилася сказати Іванові: «А тепер можеш убити й мене, як убив його» [88, 119]. Після смерті коханого Дмитрика життя головної героїні стає порожнім і наповнюється тільки невимовно сильною тугою й навіть нудьгою. Жінка поступово відсторонюється від життя з Іваном. І чим далі, тим більше втрачається сенс і смисл її перебування в цьому світі. Внутрішній світ Петруні сповнює порожнеча, що має характер глибоко екзистенціальний. Вона зумовлюється фактично тим, що в житті героїні не існує близьких і рідних душевно людей, а також людського розуміння, підтримки, любові, пошани, які могли б зробити її буття змістовним і сповненим високої місії. Тому специфічною рисою образу Петруні є відчуття глибокої беззмістовності власного життя. Її самотність стає ще глибшою, відколи чоловік Іван заборонив виходити за подвір'я хати самій, без нього. Тож самотня Петруня мала постійно перебувати тільки у власній оселі, або ж могла піти до церкви разом зі своїм чоловіком Іваном.

Крім того, яскравою специфічною рисою, що свідчить про екзистенціальну сутність героїнь роману, є так звана їхня відірваність і

відчуженість від суспільства. Марія Матіос пише: «По всьому надійшов такий час, коли Варварчуків перестали кликати на набутки й сторонилися їх у церкві. І навіть усюдисуці цигани чомусь обминали їх велику й маєтну хату...» [88, 120]. Невпинне відчуження Петруні від людей, від сусідів, від чоловіка, родичів і зрештою загалом від суспільства наповнює життя героїні глибоким і болісним розчаруванням, стражданнями і травматичними емоціями. Вона намагається втекти від реальності, ховаючись у своїй тій же самій великій кімнаті з вікнами. Тут уже підстаркувата Петруня сидить мовчки й постійно бавить «дитину», котру сама зробила з сорочки покійного Дмитрика: «Вона пестить шкарубкими, приморщеними руками жовте, мов шафран, “личко” своєї не зачатої і не вродженої доньки, а краще би сина, втикається лицем у старий жмутик, зусібіч обнюхує його» [88, 120]. Проте, не зважаючи на всі катаклізми й перипетії долі, Петруня робить свій життєвий вибір. Вона повільно й впевнено розмотує сорочку, яку колись носив Дмитрик. Вона ховає її, немов дорогоцінний скарб, глибоко на дно старої скрині, щоб ніхто не знайшов. А сама в цей час іде на могилку, де похований її коханий Дмитрик. Називають кілька методів і шляхів протистояти абсурдові у філософії екзистенціалізму. Зокрема, смерть (тобто самогубство), відкритий бунт і творчість. Уже на схилі власного життя Петруня знайшла в собі сили та сміливість виступити проти волі та влади вже давно постарілого і так само нелюбого чоловіка Івана. Це її особистий бунт, супротив абсурдності власного буття, у прірві котрого вона розчинилася й потонула. Врешті саме ця риса стає головною особливістю образу Петруні.

Фактично, саме жіночі образи роману Марії Матіос, що мають виражені специфічні характеристики, цілком правомірно можна назвати своєрідними «ретрансляторами» складних історичних процесів, які розгорталися протягом ХХ століття на західноукраїнських теренах. Жіночі долі якнайкраще ілюстрували сам перебіг та часто трагічні й кричущі наслідки суспільно-історичних процесів, які змальовує письменниця. Авторка змогла талановито синтезувати специфіку західноукраїнської традиції, а також загальні міфологічні ідеї, теми, сюжети зі справжнім історичним буттям українського

народу та художньо відтворити їх у жіночих образах твору. Б. Червак правомірно наголошує, що «маємо на дивовиж “свіжу” прозу, де синтезовано колорит місцевого буковинського фольклору з елементами імпресіонізму, сюрреалізму й екзистенціалізму» [138, 53].

Отже, Марія Матіос систематично звертається до жанру сімейної, родинної саги, вважаючи його найбільш придатним для показу історії життя цілого роду або ж родини на прикладах специфічних образів їх представників. Визначальною рисою й особливістю образів письменниці вважаємо те, що вони виступають насамперед втіленням своєрідної послідовної, концептуальної «зажуреності» в історію України. Ці специфічні образи є втіленнями художніх тлумачень, авторських уявлень, інтерпретацій реальних історичних подій ХХ століття, що відіграли доленосну місію для України. Використовуючи жанр роману історичного, роману травми, соціально-психологічного, родинного, письменниця формує складну синтетичну специфіку образів. Роксана Харчук із цього приводу пише: «... саме завдяки українській історії, яка є об'єднуючим чинником нації, М. Матіос перетворюється на письменницю загальнонаціональну» [135, 207]. Таким чином, образи пересічних особистостей, представників народу, зокрема яскраві жіночі типи представляють художні тлумачення авторкою складних проблем, пов'язаних із трагічними й травматичними впливами численних війн та історичних катаклізмів на долі людей. Саме в горнилі таких випробувань кристалізуються їхні характери, які загалом репрезентують історичний шлях України в конкретні часи та епохи. Загалом жіночі долі та їхні життєві історії складають основу сюжетів творів Марії Матіос, що й реалізують специфіку образів у наративі.

2.2. Жінка як носій історичної пам'яті в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»

Головною характеристикою жіночих образів у романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2009) є втілення історичної пам'яті. У творі синтезуються осмислення історичного минулого й актуальні питання сучасності. Подібно до романів Марії Матіос, твір О. Забужко вважаємо таким, що представляє стиль автентизму, про що свідчать і його образи. Загалом вони є представниками певного історичного періоду, втілюють його ідеї. Тобто, наративна версія тут є головною разом із дотриманням класичного канону, що визначає й специфіку втілення історичної пам'яті в образах. Крім того, твір сповнений численних суспільно-історичних перипетій, що також є вагомою рисою автентизму, як і соціально-психологічного різновиду роману. Вихід у світ роману «Музей покинутих секретів» називають своєрідною точкою відліку, коли почалася нова хвиля в перебігу літературного розвитку в сучасній Україні загалом і художньому трактуванні історичної пам'яті зокрема. Місією й покликанням роману О. Забужко є відтворити історичну пам'ять, яка звернена в минуле. Це пам'ять, котра актуалізує забуті, часто дискусійні згадки й сліди історії, а також робить реконструкцію свідчень, які є важливими для осмислення проблем сучасності. Це відтворення відбувається крізь призму жіночих образів. Актуальність художнього трактування минулого вбачаємо в тому, що «зв'язок з минулим треба встановлювати наново, необхідно шукати нові джерела походження та реконструювати нові генеалогічні лінії, які пробились крізь забуття» [6, 59]. І найбільш ефективним засобом відтворення історичної пам'яті виступають саме образи, зокрема жіночі.

Художнє відтворення історичної пам'яті в «Музеї покинутих секретів» відбувається через низку сюжетів і ряд важливих проблем, які становлять інтерес для сучасного дослідника. Адже мова йде про українську національну історію, у якій «носії національних ідей та борці-патріоти протистоять режиму окупантів і насаджуванню “совкових ідеологій”» [129]. Крім того, у творі

розповідається в художньому ключі про діяльність Української Повстанської Армії, а також КГБ, різні більшовицькі рухи, трагічні для селянства процеси колективізації, важкі воєнний та повоєнний часи та ін. Весь пов'язаний із цими феноменами досвід історичної пам'яті, що охоплює події від 30 – 40-х рр. ХХ століття до початку ХХІ століття, пропускається через долі конкретних художніх персонажів.

О. Забужко, актуалізуючи проблему історичної пам'яті, намагається «докопатися» до правди. У процесі творення художньої історії Гельці Довган і Адріана Ортинського головним і промовистим документальним джерелом для письменниці «лишалась так звана “усна історія” – та, що зберігається в переказах» [48, 823]. Крім того, вона використовує архівні документи, які були важливим джерелом достовірної історичної інформації. У романі детально осмислено взаємозалежність кризи українського державотворення в минулому, а також кризові моменти в суспільній та національній свідомості, що зумовлюється кризою процесів державотворення на сучасному етапі. Усі ці процеси, будучи пов'язаними з історичною пам'яттю поколінь, реалізуються в художніх образах. Криза свідомості людської особистості та криза державотворення водночас є певною історичною даністю. Саме тому весь текст роману перейнятий усвідомленням і формуванням авторського бачення цього, а також погляду загальнонаціонального. «Нація може існувати, – слушно стверджує Ф. Бродель, – тільки коли вона безконечно шукає саму себе, тільки коли вона постійно еволюціонує, тільки коли вона безнастанно протиставляє себе іншим і прагне відповідати кращому, головному, що в ній приховано, тому, що втілено в ідеальних образах і заповітних словах» [24, 78]. Так буття, екзистенція української нації реалізується в романі крізь призму конкретних персонажів, які виступають носіями історичної пам'яті.

Складна проблематика роману «Музей покинутих секретів» поєднує в собі дві головні характеристики. По-перше, це роман про кохання. А, по-друге, це оповідь, присвячена подіям української історії 30-х років й України загалом часів Незалежності. Також це потужний роман громадського звучання й

розлога сімейна хроніка. Саме ці характеристики визначають специфіку образів твору та художнє відтворення через них історичної пам'яті. Твір має складну будову в часовому проміжку, де кожна подія, переплітаючись із життям героїв, утворює непередбачуваний перебіг історії та відтворюється, запам'ятовується як історична пам'ять. «Історія взагалі ототожнена в романі Забужко з жіночим тілом, і доля відкривачів “покинутих секретів” – того, що лежить заховане в лоні, як чиясь правда про життя, – має еротично-тілесну природу» [40, 137]. Т. Гундорова визначає опозиційність О. Забужко щодо масової культури, що має здатність до неправдивості висвітлення справжньої історії. Це позначилося і на специфіці відтворення історичної пам'яті в тексті. «Забужко прагне показати, що в постколоніальній історії справжньою історією є не задокументована фактографічна канва і не гламурна “сторі”, а внутрішнє екзистенціальне знання» [40, 134]. Саме на основі цього внутрішнього знання герої усвідомлюють історичну пам'ять, носіями якої вони є. П. Рікер виокремлює пригадування та уяву. Перше (пригадування) базується на лінійній закономірності розгортання подій, оскільки об'єктом дії пам'яті здатне виступати лише все те, що відбувалося в минулому. Друге – уява. Вона передбачає чітке моделювання чогось гіпотетичного, можливого, утопічного [9, 187]. Тобто, фактично того, що може бути. Саме таку інтерпретацію минулого бачимо в романі О. Забужко. За словами М. Зубрицької, прочитання роману є батарейкою, яка «живить пам'ять і спонукає кожного з нас зануритися в минуле, подивитися на родинну сагу кожної галицької, а може, й кожної української сім'ї, бо кожна родина ХХ ст. мала свій секрет» [60, 110].

Сама назва роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» глибока й метафорична, містить у собі апелювання на історичну пам'ять поколінь. Адже «секрети» – це метафора також. Історія розгортається в романі на прикладі опису життів трьох поколінь, а також вона складається із забутих і досить потаємних секретів. Останні складають історичну пам'ять героїнь. Історія, якій кожен із нас може довіряти, – це те, про що розповідають нам наші бабусі в дитинстві. Це історична пам'ять, генетична, яка передається від покоління до

покоління. Письменниця тлумачить і коментує свою назву таким чином: «Наша нація досі немає того, що називається єдиним нерозв'язним національним нарративом. Метафора «Музей покинутих секретів» – це і є історія народу, який ще не навчився бачити себе в часі, чії секрети досі залишаються засипаними піском пам'яті» [49]. Головна метафора роману – це символічний образ «покинутого секрету», тобто, історичної пам'яті, котра апелює до сучасних поколінь і вимагає бути згаданою. Письменниця акцентує увагу читача на самій досить загадковій та неоднозначній історії постання обраної метафори: «... «Музей покинутих секретів» для мене почався ще у вересні 1999 року – коли з'явився образ отих дитячих закопаних “секретів”, про які думає героїня: що вони лишились у землі, і ніхто їх уже не побачить, бо втрачено код, за яким можна знайти місце» [49]. Отже, головне значення надається пошуку і віднайденню того коду, який дасть можливість віднайти й повернути «покинуті секрети». Тобто, це шлях до повернення й відродження забутої історичної пам'яті, котра має важливе значення для сучасного покоління.

У творі «Музей покинутих секретів» подано художню картину буття й традиції трьох поколінь, через представників яких (зокрема й насамперед жінок) подано еволюцію історичної пам'яті. Зокрема, кожна з них представляє окремий період у розвитку національної державності та відповідно історичної української пам'яті. Загалом це шість десятків років, які розгортають перед читачем конкретні етапи українського історичного процесу та притаманної йому історичної пам'яті. Події, описані в романі, починаються з осені 1943-го року й доведені до весни 2004-го року. Досить великого значення надає авторка опису та художнім інтерпретаціям бойових дій УПА й складної політики часів правління диктатора Сталіна. З великим пієтетом і знанням специфіки перебігу літературного й культурного розвитку пише Забужко про епоху шестидесятників. Звісно, цілком оригінально й суто в авторському стилі показано і прокоментовано часи незалежності України, роки перебудови та суперечливі, досить конфліктні 90-ті роки. І на кожному з цих етапів жіночі образи виступають носіями відповідної історичної пам'яті. Вони згадують,

переосмислюють і переживають досвід минулого, що визначає загальну спрямованість їхніх образів. Віра Агеєва, характеризуючи твір, пише, що у складі роману подано цікаві процеси пригадування героями своїх власних історій, показано процес розгальмовування витісненої пам'яті [4]. І ця пам'ять художньо трактується крізь призму жіночих образів.

Якщо головні події, описані в романі «Музей покинутих секретів», відбуваються на початку 2000-х років, то сама оповідь безпосередньо завершується описом історій, що датуються вже весною 2004-го року. Такі часові зміщення дають можливість авторці репрезентувати специфіку пережиття й відродження історичної пам'яті в різні часи. Центральне місце у творі займає історія головних героїв, які транслують події історичної пам'яті. У досить розгалужений сюжет інтегруються оповіді, що мають відмінну хронологію й протяжність у часі. Відтак вони постають на першому плані, привертаючи до себе увагу. Зокрема, такі історії присвячені опису подій Другої світової війни, діяльності підпілля, складним повоєнним проблемам, 60-м рокам із їх духом вільнодумства і духовного відродження, подіям часів перебудови й формуванню нового покоління, конфліктним і сповненим різних протистоянь 90-м рокам. Так уся ця строкатість оповідей вкладається в складний романний часопростір і творить традицію історичної пам'яті. Сама О. Забужко наголошує, що «один із головних “меседжів” цієї книжки, власне, полягає в тому, що в історії є речі, яких ми ніколи не дізнаємося. Із цим знанням треба жити, бути свідомим того, що далеко не всі із “закопаних” і “покинутих” секретів будуть розкопані, що це не означає, що вони не продовжуватимуть оті-от нам “невідомі” й “незнані” сюжети і впливати на наше сьогодення й майбуття» [49].

Національне начало є визначальним для історичної пам'яті, представленій у творі. Воно реалізується шляхом модерного тлумачення цього феномену авторкою. В інтерпретації Сміта, нація є феноменом, який синтезує в собі спільні з етносом старі, тобто домодерні зв'язки, емоції, почуття, «з вибуховим модерним зарядом народного суверенітету і масовою громадською

культурою...» [124, 217]. Подібно до міркувань свого попередника М. Вебера, Сміт вважає, що нація знаходиться «на перетині культурних уз і політичних спільнот» [124, 20]. Але філософ асоціює саму націю насамперед із фундаментальними зв'язками культурного характеру. Проте в національному просторі культура набуває також політичних вимірів, натомість політика, на жаль, не завжди має риси культурні. Саме це є досить великим недоліком модерного буття націй, що спостерігається у романі «Музей покинутих секретів». Загальний феномен історичної пам'яті у творі представлений крізь призму музеїв, архівів, моделей і різноманітних конструкцій національної міфології, політичної символіки та ін. Їхня спільна мобілізація формує рівень сили, тривкості і міцності «чуття національної ідентичності», і те, чи «воно переживе руйнівні наслідки локальної фрагментації і глобалізаційного космополітизму» [124, 73]. Тому актуалізація через історичну пам'ять, втілену в образах жінок, національної ідентичності є тут головною цінністю. О. Забужко осмислює питання самовизначення української нації, що розуміється як самоозначення, певний ступінь спільності інтересів і цілей, солідарності, а також «творення почуття братерства і кривності» [124, 215].

Художнє трактування феномену історичної пам'яті через образи жінок у романі О. Забужко підтверджує й власними коментарями щодо роману «Музей покинутих секретів». Скажімо, вона зазначає: «Знищені проекти, життя, задуми, любові, ненароджені діти... Усе це не витирається, не зникає, а продовжує існувати в невидимому полі й раціонально незрозумілими способами формувати наше життя. Простежую це на дистанції трьох поколінь. Важко сказати, який жанр роману. Сімейна сага? Але у романі є члени однієї родини, які навіть не знають одне про одного. У «Музеї...» – троє оповідачів, зокрема, сімейна пара (журналістка і колишній фізик, який у 1990-ті став бізнесменом, зайнявшись торгівлею антикваріатом) та вояк УПА, який з'являється їм у снах ... Сюжет заплутаний, у ньому кілька ліній, які переплітаються, підсвічують одна одну» [61]. У цьому мереживі сюжетних

ліній та історій постає головна концепція художнього твору. Адже всі герої, зокрема жінки, виступають носіями історичної пам'яті, котра їх і об'єднує.

Заголовок роману «Музей покинутих секретів» є глибоко символічним образом, який письменниця поступово, у міру розвитку сюжету та опису подій, розкриває й розкодовує. З кожною новою прочитаною сторінкою авторка наближає до розв'язки конфлікту й вирішення задуму. Відкриття секретів – це розгадка загадок, з'ясування таємниць, ніби виявлення давніх таємничих скелетів, які ховаються в старих родинних шафах Гоцинських і Довганів-Ватаманюків. Загалом це своєрідне відродження й повернення історичної пам'яті. Щоб бути більш аргументованою і переконливою, Оксана Забужко подає вже на початку твору цікаву схему-родовід героїв. Крім того, вона заглядає в глибину старих сімейних драм і трагедій родин Матусевичів та Бухалових. Розгадку цих перипетій письменниця знаходить у своєрідних склепах і глибинах історії. Таким чином на сторінках роману описано трагічні та часто травматичні сторінки з української історії, які актуалізуються в нову добу через повернення історичної пам'яті. Зокрема, ідеться про самовіддану національно-визвольну боротьбу УПА, про те, як страшні результати дій каральної машини КДБ позначилися на долях людей. Авторка відкрито і з гострою критикою пише про загарбницьку політику радянської влади, при цьому талановито описуючи вияви людської психології. Відтак бачимо, що всі «секрети» гармонійно співіснують у романі разом із таємницями справжньої жіночої дружби, глибокого і багатого внутрішнього світу жінок, а також часто ідеалізованим почуттям кохання [41, 43]. А пов'язує спектр ідей і образів у єдине ціле саме феномен історичної пам'яті.

Розділ в романі з промовистою назвою «Вміст жіночої сумочки, знайденої на місці катастрофи» є метафорою, що характеризує історичну та культурну пам'ять, яку можна відновити чи послухати, користуючись артефактами, що і складає частину тексту. Дарина Гоцинська, героїня роману, проводить своє власне психологічне розслідування, що тісно пов'язане з особистим життям її близької подруги. Журналістка намагається відтворити в

пам'яті слова, вчинки, вдаючись до аналізу сфери діяльності, способу життя і звички загиблої, перебираючи всі деталі у спогадах [9, 75]. Паралельно зі своєрідною грою в «секрети» наголошується на цікавому захопленні Адріана – це збирання, колекціонування антикваріату. Такі речі зберігаються в приватній крамничці, яка, по суті, є сховищем минулого, тобто втілює історичну пам'ять: «Моя крамничка – це насправді мій спосіб той світ хоч трохи затримати, всупереч лавині» [48, 402]. Загальновідомим є те, що міркування та уявлення про історичне минуле вибудовуються й формуються навколо особливих символічних реліквій і предметів, кожен із яких виступає носієм певної історичної ідеї, спектр якої формує історичну пам'ять. Так, «польський військовий хрест за Монте - Кассіно (на щитку напис “Monte Cassino Maj 1944”) бронзовий, з кільцем, без ленти, нагородний документ відсутній”, “Пам'ятний нагрудний знак до 150-річчя від дня народження Сковороди, виготовлений із танкової криці, з портретом і підписом “Тригорій Сковорода”. На щитку напис: 1794 – 1944”, “Окарина майолікова, Київщина, сер. ХХ ст.” і “алтин” 1723 р. обидві в хорошому стані” [48, 355]. Саме такі особливі речі здатні привести до ладу історію суспільства, а покликанням цього порядку вбачається об'єднання, інтеграція в пам'яті минулого, сучасного й майбутнього, створення ефекту реальності, тому всі ці речі «виконують функцію доказів, набувають статусу “монументів”» [6, 62]. Загалом усі ці речі є матеріальним втіленням історичної пам'яті, її символами й артефактами.

Аналізуючи образи жінок як носіїв історичної пам'яті в романі О. Забужко, спираємося на тезу А. Ассмана про те, що релікти-монументи – це своєрідні «мости над прірвою забуття, яку вони водночас відкривають» [6, 62]. Саме такі старі речі здатні відкрити перед сучасником «радість наближення людини до досконалості живих форм. Радість подолання хаосу» [6, 402]. Якщо такі речі просто перестануть існувати, зникнуть, «тоді ми остаточно опинимося в дистильованому, мертвому просторі, заповненому зовсім іншими речами – ергономічними й безликими, як одноразові шприци» [6, 402]. Секрет, який захований в старих речах, вказує й локалізує те місце, що виступає «суб'єктом,

носієм спогадів, і часом, де це можливо, розширювати пам'ять так, що пам'ять місця значно виходить за межі людської пам'яті» [6, 317]. Саме такі старі речі є визначальними в романі О. Забужко, втілюючи загалом феномен історичної пам'яті. «Навіть якщо місце не має іманентної пам'яті, воно все-таки має неабияке значення для конструювання просторів культурної пам'яті» [6, 318]. Образ музею й самих забутих секретів формує простір пам'яті у творі та розкриває образи жінок, які гуртуються навколо цих забутих секретів. Ці жіночі образи виступають носіями історичної пам'яті.

У романі «Музей покинутих секретів» історична пам'ять трактується в художньому світлі, будучи певним ритуальним і обрядовим дійством, закоріненим і заглибленим у культурні надбання й традиції, будучи засобом творення колективних візій минулого. Образи жінок як носії історичної пам'яті формують відчуття власної причетності індивіда до вітчизняної історії. Таке втілення пам'яті історичної базується на давніх звичаях і традиціях обрядових дійств, адже минулі часи консервуються та зберігаються в колективній пам'яті на основі практичного досвіду. Тут тема й проблематика є вагомим аспектом історичної пам'яті, що впливає на систему колективних уявлень героїнь через призму української історії. Тому, герої-воєнки роману «переродились, переплавились у горнилі боїв, вигартувались у дулевину, відсіявши з-поміж себе на вітрах перехресних фронтів нетривку породи, наміту війною, – випадкових месників, примусово змобілізованих ... з нас zostались лише добровольці смерти, коханці смерти – чистий, як дзвін, шляхетний метал» [48, 489]. Отже, факти і події Другої світової війни у творі Оксани Забужко інтегруються в історію української держави загалом, відтак, вони зафіксовані колективною пам'яттю та розглядаються в контексті українського історичного наративу. Шляхи і способи своєрідного записування, збереження подій у романі «Музей покинутих секретів» спостерігаємо шляхом встановлення пам'ятників і монументів як символів історичної пам'яті: «Колись, як здобудем Україну, поставимо десь у Карпатах, щоб здалеку було видно, пам'ятник селянським родинам, що нам помагали – і йшли за нас на Сибір, і гинули

сотками тисяч» [48, 487]. Подібна сакралізація жертвенної смерті «зберігає пам'ять про померлого для ширшої суспільної групи» [6, 50]. Проте, як наголошує А. Ассман, найвищою формою слави є зовсім не монумент і не пам'ятник, а «втілена й одухотворена пам'ять, яка “духовно, а не матеріально” живе в кожному» [6, 51]. У творі О. Забужко носіями такої пам'яті виступають саме образи жінок, а їхні долі є невід'ємними складовими української історії.

У романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» подано історію журналістського розслідування дуже амбітної й талановитої Дарини Гоцинської, котра зовсім випадково побачила фото боївки УПА. Результат тривалого, за своїм характером монохромного фотографічного процесу є таким, що чинить суттєвий вплив на життя як самої Дарини, так і її коханого чоловіка Адріяна Ватаманюка. Із парою закоханих «починають коїтися містичні речі: їм сняться чийсь чужі сни, подружжя згадує й аналізує не своє минуле» [4]. Таким чином, в уяві читача постають захоплюючі сторінки історії, описані в художньому світлі в романі. Рядки твору читаються ніби то на рівні інтуїції, сприймаються досить на поверхні. Проте саме глибоко символічні сни Адріяна, спогади про пережите Амброзія Івановича ведуть до розгадки таємниці та розкодування зображеного на історичній світлинці. Таким чином спостерігаємо процес формування уявлення про осіб, які зафіксовані на фотографії. Останнє є реальним втіленням і характеристикою історичної пам'яті, яка функціонує, «як надійний доказ минулого, що вже відійшло, як простягнений у майбутнє відбиток минулих миттєвостей. Від цих митей минулого фотографія зберігає слід реального, з яким сучасність пов'язана безпосередньо через доторк» [6, 235]. Сторінки твору ведуть читача у своєрідне «символічне повернення в історію, що неодмінно надихає на роздуми про неї, ба більше, спонукає до своєрідного роздвоєння, зависання в часі – поміж актуальним сьогоденням і не менш актуальною минувшиною» [110]. У контексті простору, місця й часу роману бачимо ті контрольні точки, які визначають епохальні дати й моменти з національної історії. Час та простір є такими, що системно віддалені від сучасного буття, відтак часовий вимір

набуває власної історичної значущості, викликає інтерес із боку суспільної свідомості. В. Агеєва влучно зазначила, що роман О. Забужко – це «роман про Час, але про Час, якому не вдається стати історією. Про минуле, що повертається, впливає на сьогодні, на наше життя» [4]. У творі образи жінок є носіями саме історичної пам'яті, тобто спогадів та уявлення про час, а не самого історичного часу.

Оксана Забужко інтегрує в структуру роману «Музей покинутих секретів» габаритну оповідь про понад шістдесят років української історії та пов'язану з ними історичну пам'ять. Окреме місце в такій історії займає тема УПА. Українська Повстанська Армія у творі постає як справедливий захисник прав і свобод українського народу. Вона чинить супротив знуцанням німецької окупаційної влади. Ця велика військова сила здатна протистояти не тільки німецьким, а й радянським військам. Саме страшні результати років панування радянської влади на теренах України, викликані нею та навіть штучно створені голодомори, численні репресії, «червоний» терор, боротьба з вільнодумством, масові вбивства невинних, жорстокі катування й четвертування людей у страшних тюрмах НКВД – усе це раз і назавжди налаштувало українське населення проти фашистської Німеччини та московського більшовизму. Тому акцентується увага на патріотизмі, ідейній внутрішній боротьбі, які формують хлопців і дівчат, здатних присвятити свої юні роки боротьбі за Україну. Узагальнений образ УПА витворений через конкретні постаті героїчних особистостей. Н. Лебединцева цілком правомірно наголошує: «Необхідність проговорення, висловлення досвіду особистих та колективних катастроф, пам'яті про пережиті національні травми стає для О. Забужко головною формою соціальної реалізації, своєрідною духовною “місією” митця, адже, аби мати майбутнє, культура повинна прийняти своє минуле, а для цього вона має його осмислити і, отже, в суто психоаналітичному розумінні, сказати вголос, вивівши психосоматичні “блоки” на рівень дискурсу. Слово в концепції О. Забужко постає у своїй первинній магичній сутності – закляття / пророцтва, здатного кодувати й перекодовувати культурну свідомість нації» [78, 280].

У творі О. Забужко актуалізовано проблему української історичної пам'яті, глибоко й драматично представлено художнє осмислення травматичних для нації подій, що припадають на 40-ві рр. ХХ – початок ХХІ століть. Робота механізму історичної пам'яті зумовлена так, що вона прагне до максимального відтворення й збереження історичного досвіду, його конкретних образів. А також набуває значущості проблема донесення до нащадків ціннісного морально-етичного й смислового змісту досвіду, його тісних зв'язків як минулого із викликами сучасності. Усе це можливе шляхом детального перегляду й осмислення того, що було. Відтак актуальним і важливим бачиться звернення до архівів; своєрідна ритуально-обрядова дійсність: певна гра у «секрети»; різноманітні антикварні речі; фотографії тощо. Отже, роман О. Забужко реалістично демонструє «власну версію історії» [127], яку зможе побачити та усвідомити лише читач цього твору. За словами самої письменниці, минуле, яке закопане, поховане, покинуте, до якого втрачено слід, нікуди не зникає, а й далі впливає на наше життя.

Отже, у романі «Музей покинутих секретів» історична пам'ять подана через образи жінок із трьох поколінь родин, включаючи до свого складу забуті, потаємні секрети. Показано зв'язок із кризою державотворення в минулому та кризою, що існує в суспільній українській свідомості, визначеній і підготовленою численними державотворчими процесами на сучасному етапі. Загалом для історії цивілізацій притаманним є трансформації, переродження, що ведуть до здобутків, утрат, компромісів і протистоянь. Усе це спрямоване на те, щоб утвердити певні історичні акценти. Людина на всіх етапах історії проходить через різні зміни у власній сутності. Вона виявляє готовність змінюватися й ставати іншою, відповідати на виклики доби, ладна навіть вийти за кордони своєї визначеності, що дає традиційно певне бачення її самої. Тому логічною є проблема відродження національної культури та надбань історичної пам'яті. Загалом авторка використовує різновид роману історичного, з рисами соціально-психологічного.

2.3. Особливості тлумачення історії крізь особистий досвід жінок різних поколінь (на матеріалі романів В. Лиса «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності»)

Осмилення специфіки тлумачення історії крізь особистий досвід жінок різних поколінь у романах В. Лиса «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності» визначається особливостями авторського розуміння історичного процесу загалом, бачення ним окремих фактів, подій. Це розуміння відображається у жіночих образах, які репрезентують українське буття в конкретні історичні періоди. Письменник трактує жіночу особистість, індивідуальність у широкому національному дискурсі.

Е. Сміт свого часу наголошував, що етнічна спільнота здатна творити для конкретної нації «певну культурну основу у вигляді міфів, спогадів, символів і традицій, які вчений поєднує у понятті “культурні ресурси етнічних спільнот”» [124, 52]. З огляду на це, на думку філософа, «національне існування можна вважати за спеціалізований розвиток етнічної належності» [124, 55]. У творах В. Лиса репрезентантами етносу, його характерних рис виступають саме жінки. Оскільки «нація історично закорінена. Вона – сучасний нащадок і перевтілення набагато старішого і загальнішого етносу і як така вбирає в себе всі символи й міфи домодерної етнічності» [124, 217], то жіночі образи в аналізованих нами романах втілюють споконвічні українські цінності. А присутні тут символи й міфи виступають утіленням загальної сутності, тобто культури як такої. Останню кожна нація отримує в спадок від етносу, наповнює новими смислами й збагачує в модерних історичних умовах, а також значною мірою визначається й детермінується нею.

З огляду на те, що культура тлумачиться як певний «комплекс цінностей, що конституують народ як народ» [161, 19], можна вести мову про те, що жіночі образи романів В. Лиса репрезентують авторське тлумачення історії. Саме представники різних поколінь українського жіноцтва втілюють ментальність й історичне буття української нації. Свого часу Поль Рікер наголошував, що в

процесі переходу від етносу (це найбільш стабільна соціальна група) – до нації як такої приходить завершення «культурної монополії», себто усвідомлюється множинність культур [161, 18]. Саме така множинність культур, тобто ідей, втілена в образах романів «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності». Окремі аспекти цих питань осмислюються в працях Т. Біленко [16], В. Огієнка [101], С. Філоненко [132], Т. Хом'як [136], Б. Цимбалістого [137]. Так, серед головних чинників, які творять загальну народну психіку, учений-психолог Б. Цимбалістий називає такі, як духовний клімат традиційної української родини, психологічне явище жінки-матері, що відіграє потужну роль у житті українців. Усі вони тлумачаться як визначальні культурно-антропологічні фактори. На думку вченого, українська родина отримала в спадок багато характеристик і устроїв матріархальної родини. Тому материнське виховання в родині, коли батьківський чоловічий чинник грає мінімальну роль, впливає на формування у свідомості дитини саме переважно жіночих життєвих ідеалів, як і подібних норм поведінки, етики, моралі. Усе це суттєво впливає на формування української національної ментальності. Загалом питання національного характеру досить складне і неоднозначне як предмет наукового дослідження, тому має численні тлумачення й пояснення. Б. Цимбалістий наголошує, що саме український національний характер сприяє продовженню й передаванню від покоління до покоління надбань національної культури в незмінному або ж мало зміненому вигляді [137, 68]. Такі національні типи репрезентовано в аналізованих романах В. Лиса. У текстах спостерігаємо синтез історії окремої особистості, художнє трактування етапів її власного буття та загальної історії нації, світу загалом. Відтак образи жінок виступають як свідки доби та зберігачки історичної пам'яті.

У романі Володимира Лиса «Соло для Соломії» репрезентовано життєву історію однієї особливої жінки, якій судилося народитися в складні й особливі часи та в особливому місці. Образи, як і весь твір, характеризуються рисами автентизму. Зокрема, це звернення до традицій, численні перипетії, культ автентичності, повага до історичних фактів. Усі історичні події ХХ століття на

Волинських землях є такими, що дають підстави характеризувати буття людей загалом і конкретних жіночих особистостей як досить насичене, неоднозначне, сповнене перипетій і протиріч. Таких історичних перипетій було настільки багато, що робити свій власний вибір кожна особистість була покликана постійно. Навіть у ті моменти, коли з першого погляду могло скластися враження, що вибору просто не існує, що від індивідуального рішення та волі нічого не залежить. Роман сповнений відчуття самосвідомості кожної героїні, усвідомлення ними власної причетності до національного історичного буття.

Текст роману В. Лиса «Соло для Соломії» загалом представляє розлогий і досить деталізований життєпис звичайної української жінки з простого народу. Твір має власну хронологію, у яку вкладається опис буття героїні. Загалом цей життєпис охоплює більше, ніж вісім десятків років із української історії. Зокрема, детально осмислюються в широкому ідейному контексті події різних війн, складний процес колективізації, визвольної боротьби нації. Фактично роман присвячений осмисленню історії складного життя жінки, що в результаті перетворюється на втілення історії самої України. Певною мірою головний жіночий образ Соломії можна тлумачити як символ України. Також крізь сприйняття центральної героїні, того, як вона переживає власні життєві складнощі та перипетії показано національне мислення й світогляд на певному історичному етапі. А це – фактично все ХХ століття, сповнене для українського народу численних катаклізмів, історичних віх та епохальних трансформацій. Художня історія цього століття репрезентується через призму жіночих образів та життєвих доль героїнь. Як наголошує Т. Прохасько в передмові до роману, «величезна цінність роману «Соло для Соломії» полягає в тому, що він є історією цілого людського життя – від початку і до кінця. Нам дуже часто бракує саме такої картини світу. Адже тільки знаючи всю історію людини, можна зрозуміти, чому і як вона чинить у кожному окремому епізоді свого тривання. До того ж історія Соломії тільки називається солом. Насправді в романі все так, як у найсправжнішому житті, коли біографія одного не

віддільна від біографії тих, хто поруч. І поруч не фрагментарно, а глибоко, неперервно і довго» [81, 6].

Таким чином задум роману В. Лиса полягає в тому, щоб життєвий шлях і складну долю простої сільської жінки репрезентувати крізь призму історичних подій ХХ століття. Життя Соломії пройшло на Волині. Це земля, де вона народилася, мужніла, жила й померла. З цієї землі вийшла і в цю ж землю повернулася. Відтак вона виявляється безпосередньо причетною до всього того сумного і трагічного, радісного й позитивного, що відбувалося в ті роки на теренах Західної України. Одного разу в інтерв'ю кореспонденту «BBC Україна» письменник Володимир Лис наголосив: «Якісь ситуації, звичайно, я показав так, як і бачив, придумав, але були й реальні події. От, наприклад, я не зустрічав в художній літературі жодного опису, як перед приходом німців, а мені розказували, що це було не тільки на Волині, – люди ховалися по лісах, бо не хотіли, щоб їх вивезли у Німеччину. У мене один із розділів зображає табірне життя серед лісу. Ще один момент – усі пам'ятають, що вирощували кукурудзу, а от кок-сагиз? Жінки з ненавистю говорили про цю культуру, бо вирощувати її було мукою. І вони раділи, коли це припинилося» [68]. На нашу думку, вибір автором фактів, про які він писатиме, зумовлена тим, що кожна з описуваних подій набуває символічного звучання й покликана розкрити характер і долю Соломії, а, отже, й усієї України, зокрема її західного регіону. Адже долі Соломій відображають історичне буття саме конкретного регіону України. Наприклад, про якісь факти й події, що нині вважаються історичним минулим, у творі згадується епізодично. Натомість інші сторінки з історії описані дуже детально. Скажімо, говорячи про те, яким болючим і трагічним було утвердження в Західній Україні тоталітарного радянського режиму, читач дізнається, коли автор описує факт смерті священника: «Отець Андроній помер восени 1939 року, через кілька місяців по тому, як прийшли “перші совєти” – “То не мій світ, – були його останні слова”» [81, 51]. Ці слова характеризують не тільки помираючого священника, а фактично весь народ, який не сприймав нову владу і всіма силами намагався їй протистояти. Про життя за часів нової

влади розповідають нові закони, які тут запанували. А вже результати запровадження цих страшних законів подано та осмислено на прикладах долі і життєвих шляхів окремих героїв. Варто наголосити, що всі вони виявляються так чи інакше близькими до Соломії.

Скажімо, восени 1940 р. старшого брата Соломії – Тараса – забирають до лав Червоної армії. Тут характерною є така конкретна деталь: на той час увесь офіційний документообіг здійснювався виключно російською мовою [136, 114]. А також суто негативне сприйняття й розуміння нової радянської влади родиною Поліщуків подано також у авторському тлумаченні: «Поліщуки придивлялися, принохувалися, як у селі казали, до нової влади, котру минулої осені вітали при в'їзді до Загорен аркою, уквітчаною червоними і жовто-блакитними прапорами, флагами по-їхньому. Але через рік про жовто-блакитний колір і згадувати ни мона було, казали, вражеський, буржуазний, ци ще якийсь, теї совети напридумували слів, що язик поламається» [81, 54]. Також автор із сумом наголошує на тому, що неминучими реаліями нової влади стали, на превеликий жаль, зовсім порожні та голі полиці в крамницях («на полицях вітер босий гуляє» [81, 54]); відсутність простих і життєво необхідних предметів побуту, продуктів харчування, як сіль, гас, сірники. Великим лихом для селян стала трагедія примусового виселення й вивезення заможних українських родин до далекого Сибіру, а також тоталітаризм і репресії, що супроводжувалися засланнями людей, ув'язненнями в тюрмах Ковеля, Луцька тощо [136, 114]. Яскравою прикметою є авторське акцентування уваги на тому, як місцеві мешканці зустрічали німецьких нацистів, коли почалася війна: «...в село німці прийшли в четвер, як два неповних роки тому більшовиків, стрічали із к'ятами. А як було не стрічати, коли семеро сімей вже на Сибір вивезли, двоє у Луцькій, а четверо в Ковельській тюрмі, коли вже війна почалася, постріляли» [81, 57].

Достовірними з історичної точки зору постають і факти примусового вивезення українців західного регіону аж цілими селами до Німеччини. Саме це стало причиною того, що люди почали ховатися де тільки можна. Володимир

Лис акцентує увагу саме на історичній об'єктивності цього факту: «Це напівдокументальний роман. Спресував у один роман історії кількох жінок. Плюс стільки всього знаю від мами, яка прожила 87 років. Вона розповіла: коли 1944-го наближався фронт, люди ховалися кілька тижнів у поліських лісах, там утворювали цілі табори. Жили там на возах і в наметах. Дія одного з розділів відбувається у такому таборі» [136, 115]. Усього тих таборів було декілька. Для того, щоб хоч якось уберегти людей та їхнє мінімальне майно від нацистських загарбників і численних банд, що також блукали в лісах, часто маскуючись, ніби вони повстанці або ж партизани, «а то й зовсім не маскуючись, провідник Чехура прислав партизанську охорону – хлопців із Загорен і сусідніх сіл. Начальником охорони був друг Ярема – Петро, Соломчина “болячка і радість, хмара й сонце”» [81, 124]. Відповідає історичній дійсності опис болісного для селянства процесу створення колгоспів. Найбільш бідні та безземельні селяни фактично добровільно стали членами колективних господарств у 1940 р. Натомість 1946 р. процеси колективізації було активізовано знову. Дуже проникливими і зворушливими, створеними в реалістичному стилі, навіть із елементами натуралізму, є описи, присвячені психології поліщуків: «... хазяйки йшли до корівок і теличок, до коней, кобилок і льох та гладили їх, давали сухарика, а то й бурака альбо оберемок сіна – худобі з копитами й рогами, зело – тим, що з п'ятачками... А то й просто тулилися – до грив ци теплового боку. Звіряли своє горе й обіцяли не забути, якщо все-таки попрощатися доведеться. Дехто й різав, аби не дісталося бозна-кому, доки не забрали перших таких розумників – Ботунців – за шкідництво щодо майбутнього колгоспного товару» [81, 196].

У дусі історичної об'єктивності Володимир Лис пише про важкі та виснажливі умови роботи в колгоспах, насамперед звертає увагу на становище в них насамперед жінок. Як про найбільш важкі часи розповідає про перебування на посаді голови колективного господарства Басюти: «Новий голова не жартував, знав, здається, чотири слова: “робота”, “дисципліна”, “расхіщеніє” і “наказаніє”, які вживав найчастіше. Робота повинна була бути

без жодної зупинки і не по обіді, як раніше звикли. Дисципліна без “будь-якої отлучки”, за “расхіщенієм” одразу йшло “наказаніє по всій строгості совєтського закону”» [81, 260]. Так було не лише на папері чи на словах, а й на практичному досвіді. Одного разу жінки забрали додому виполоті на колгоспному полі проріджені бурячки. Як потім з’ясувалося, робити такого не можна було в жодному разі. Натомість ці бурячки треба було передати для годування колгоспної худоби. Автор правдиво описує те, як жертвою жорсткої колгоспної дисципліни стала Тетяна. За те, що взяла кілька бурячків додому, тобто за «расхіщення», нещасна жінка отримала два роки позбавлення волі. У ланці головної героїні – Соломії – працювала Катерина. Так вона зробила спробу під час жнив узяти з собою трішки зерна, заховавши малесенький мішечок за пазухою [136, 116]. За це нещасну Катерину, беручи до уваги те, що була мамою двох маленьких діток, засудили на три роки ув’язнення: «А казали, що можна дати й більше й навіть розстріляти» [81, 261]. Ось таку жорстокість із боку радянського режиму стосовно українського селянства описує автор. І при цьому письменник максимально дотримується принципу історичної достовірності, передаючи настрої епохи через жіночі образи.

Володимир Лис як письменник своїм романом «Соло для Соломії» репрезентує розвиток попередніх традицій сучасного письменства в тлумаченні образів жіночих. Митець змальовує масштабне життя жінки і протягом усього твору втілює та реалізовує поставлене перед собою художнє завдання. У романі описано своєрідний любовний трикутник Соломії з друзями її дитинства – хлопцями Петром і Павлом, імена яких вказують на релігійний дискурс. Також звернення до біблійного образу Діви Марії виступає наративним дискурсом релігійних народних уявлень, що становить християнську етику, як своєрідну програму прочитання й інтерпретації твору: «Янгол дивиться на небо очима тої зірки, казали Соломіїна бабця Мокрина» [81, 28]. Як зазначає О. Башкирова, мотиви імені та долі пов’язані архаїчним уявленням носія щастя чи нещастя. Соломія-старша обіцяє Діви-Марії дати ім’я своїй дівчинці на її честь, проте чоловік, намагаючись зробити щось добре для дружини, уклінно просить

священника охрестити дівчинку Соломією. Антін перейменовує дитину, позбавляючи її щасливої долі. Донька успадковує материнську долю: неможливість бути з коханим, сімейне життя з нелюбом. Мотив імені, яке призводить до нещасливої долі, перегукується з казковою міфологемою фатальної помилки. У сюжетній лінії з Руфиною ім'я цієї героїні призначалося Соломії, оскільки народилася в цей день святої. Однак доля складається так, що інша дитина отримує це ім'я. Коли Руфина вирішує змінити ім'я, прагнучи порвати будь-які зв'язки з рідним селом, то втрачає свій таланти. Ім'я ототожнюється з носієм, повертаючись до архаїчних уявлень [9, 113-114]. Український повстанець не вбиває коханого Соломії – Вадима, тільки тому, що вона викрикує ім'я Петра: «А чоловік скаже, що врятувало неї тоді, не тільки неї, а й Вадима, в лісі коло джерела. Петрове ім'я. Те ім'я, котре вона безтямно кричала. Стріляти було в неї і в того, другого, скаже той чоловік, все одно, що в Петра, друга Ярему, стріляти» [81, 248]. Так автор наголошує на тому, що особистий досвід жінки втілює історичне буття.

О. Башкирова наголошує, що мотив долі у творі перепрочитується через концепт гріха чи концепт серця. Саме внутрішній, духовний, моральний стан людини розкривається через перераховані концепти, що впливають на долю й життя людини. У романі кожен герой проходить свій життєвий шлях, і часто, у контексті християнської картини світу, через страждання. Жіноча доля в художній системі асоціюється з ношенням хреста [9, 114 - 115]. Поштарка Маруся носить важезну сумку з похоронками – це її хрест. «Вмовили, зрештою, Марусю, і їй судилося принести у свою хату три похоронки, бо ж усі три брати погинули, та роботи теї гіркої не кинула, до кінця війни пронесла свій хрест і важку, повну горя-горяниці сумку» [81, 153]. Доля також асоціюється з топосом, з місцем, де судилося героїні провести своє життя. Соломія, відповідаючи на вмовляння Руфини направитися до міста говорить: «Ни тягни мене із Загорен. Що вже судилося, те судилося» [81, 183]. Руфина, забуваючи власне походження, позбавлена сакральної головної функції стати матір'ю.

Мотив гріха постає як універсальна категорія, що є важливою віхою у становленні жіночої долі. Гріх ототожнюється з неправильним вибором, з незнанням. Соломія не знає власної суті, тому віддається Павлу, зраджуючи справжньому коханню. Саме в той день, коли закінчилася війна, жінка врешті наважується порушити обіцянки перестати бути близькою з Петром, аж поки Павло не буде вдома. Уже з часом до Соломії прийде звістка про те, що чоловік її загинув. Таким чином, усі жіночі постаті твору перебувають в пошуках сенсу усвідомлення вічних і неминучих законів буття. Проте повністю нікому не вдається їх осягнути [9, 115]. Бачимо, як мотив незнання гармонійно співвідноситься з популярним у літературі концептом гріха / спокути. Особливо яскраво він озвучується посередництвом молитви головної героїні: «Боженьку, Мати Божа, я же тико звичайнісінька жінка... Я ни знаю, ци мона простити гріхи, али щось же їх насилає? Якщо темні сили, то де взети світлих? Де, Божечку мій? Де, Діво Маріє? Знаю, ти, мабуть, обідилася сильно, що мене Соломією назвали, али якби могла, я би щось таке зробила, щоб заслужити прощення...» [81, 153].

Соломія приймає рішення стати дружиною Павла саме тому, що відчуває до нього фізичний потяг, нею керує поклик плоті. У цей час вона не може розрізнити й виокремити у власній душі те глибинне почуття, котре надалі міцно поєднає жінку саме з Петром. Важливу ідейну й змістову роль має тут мотив насильства з боку чоловіка, що постає як вияв влади над жінкою. Це почуття базується на уявленні про природжений гріховний характер жінки. Так у романі «Соло для Соломії» бачимо панорамний погляд на життя з традиційно чоловічої позиції, а також психологізацію образу головної героїні, утвердження її особистої самодостатності. Весь цей особистий досвід водночас постає як складова частина досвіду історичного.

У творі простежується протиставлення своїх і чужих. Загалом поняття «кордону», «межі» є визначальними для кожної національної культури, зокрема української. У творі В. Лиса ці поняття мають глибоке ідейно-тематичне наповнення в контексті зусиль, спрямованих на важкий процес подолання

постколоніальної травми. Тому певною мірою твір можна маркувати і як роман травми. У тексті автор реалізовує ідею необхідності усвідомлення, осмислення і збереження української національної ідентичності, втіленнями котрої виступають образи жінок. Ця ідентичність може бути реалізована шляхом саме негативного самоствердження, заперечення. Відповідно, формується кордон як вагома риса художнього простору, коли «ми» є протилежним «їм». Цей складний процес можна назвати процесом творення й моделювання особистості як представника конкретної нації. У цьому контексті виразно вимальовуються особливості не тільки національної, а й гендерної ідентичності [9, 278]. У романі народницький екскурс втілюється в ментальну іманентність, що через світоглядні константи формує національну літературу. У творі спостерігається процес творчого переосмислення багатьох образів-архетипів. Також бачимо велику продуктивність ініціативної моделі, що є однією з основоположних для жанрової семантики роману [38, 327]. Усе це максимально сприяє втіленню в жіночих образах сторінок української історії. Ініціатива утверджує власну особисту ідентичність, що передбачає насамперед гендерне самоусвідомлення, яке проявляється через людську свідомість, пов'язану кровними зв'язками. Така модель виступає для героїв як усвідомлення сакральних гендерних ролей, які найбільш глибоко виявляються крізь призму жіночих образів.

У творі «Соло для Соломії» представлено дві визначальні інтенції, що втілюють авторське тлумачення історії. Перша репрезентована системним баченням і сприйняттям життя суто з чоловічих позицій і підходів. Натомість друга базується на жіночому аспекті, глибинній психологізації образу головної героїні, котра постає як самодостатня і зреалізована в житті особистість [9, 264]. Сам автор у романі вказує на причетність до моделюючого ним світу: «Тої пам'ятної осені, якраз на Дмитра, в старій сільській церковці, збудованій без єдиного цвяшка ще у вісімнадцятому столітті від Різдва Хрестового, хрестили й автора цих рядків, що через багато літ напише про Соломіїну долю ...» [81, 249]. Володимир Лис наголошує на власній національній ідентичності, яка безпосередньо впливає на творення ним жіночих образів-українок і аналіз через

них історичного досвіду. Загалом автор вдається до структурної композиційності та змістовної завершеності, зокрема твір має такі характеристики, як нова щирість, звернення до минулого з відкритістю до майбутнього і новим гуманізмом.

Українська ментальність та історія у творі подаються та осмислюються шляхом порушення проблеми «материнського коду», що є потужним чинником для самоідентифікації, а також усвідомлюється та бачиться як глибока психологічна травма, отримана в результаті історичного досвіду [9, 164]. Від найдавніших часів в Україні образ Вітчизни асоціюється з архетипом матері. Останній актуалізується та переосмислюється в різні історичні епохи. В. Агеєва зазначає: «Архетип матері був одним із засадничих в українській класичній літературі ХІХ віку, багато в чому визначаючи її ідеологічні параметри, множинність її психотипів і навіть стильові шукання письменників. Материнська / батьківська влада була запорукою стабільності патріархальної селянської родини, а відтак і всього світопорядку» [3, 47]. Концепт України в романі еволюціонує саме з архетипу матері. Це спершу образ малої батьківщини, ізольований від зовнішнього світу до вторгнення німцями: «Воне більшовиків битимуть, а нам Вкраїну тре' зводити, хату свою вкраїнську» [81, 57]. Отже, концепт «Україна» письменник втілює в концепті «своєї вкраїнської хати». Потім ми бачимо Україну як символ ідеалу власної держави, який реалізується посередництвом образу партизана Петра [9, 165]. Батько Соломії говорить про хлопця так: «Петро хлопець нічо... тико ж завше був більше до неба, ніж до землі привезаний. А до неба нічим і прив'язатися. Далеко воно, як тая Україна була би, за яку він ото в ліс пуйшов, у тую свою вкраїнську партизанку» [81, 87]. Історична пам'ять, що є важливою для існування культурного простору, представлена в концепті «Україна» і через слова персонажа Вадима: «Не збирається й приховувати – труднощі є, й чималі, особливо тепер, після війни, коли ще не відбудовані знищені фашистами села і міста, фабрики і заводи. Але вони відбудуються, і недалекий той час, коли на їхній святій, хоч і сплюндрованій ворогами землі не лишиться жодної руїни.

Так і сказав – святій Козацькій землі, Наливайка, котрий і тут, на Волині, з панами боровся, і Гонти та Залізняка, про яких писав батько Тарас, чий портрет у вас висить поруч з іконами» [81, 197]. Розширюють і поглиблюють цей концепт жіночі образи, крізь призму яких художньо трактується його історична основа.

Традиційно вважається, що боротьба за загальнолюдські морально-етичні та гуманістичні цінності вимагає від особистості зокрема й народу загалом вступати в змагання з сильними й часто трагічними обставинами життя. Проте минає час, як свідчить сюжет аналізованого твору, і ті ж самі обставини здаються значно сильнішими, ніж сама людина. Тому остання змушена або ж приносити себе в жертву, або змиритися з ними й підкоритися. Головний жіночий образ роману Соломія «до кінця життя ... так і не пізнала, яке воно жіноче щастя. За весь час лише тричі пізнавала вона короткі миті, швидше спалахи того, що люди називають “щастям”». Проте тут можна сперечатися, адже Соломія все ж таки пережила і відчула почуття кохання, хоч і на короткі миті [136, 117]. Загалом у житті буває так, що хтось за все своє буття так і не зустріне справжнє кохання й не пізнає його радощів. Соломії це не стосується. Її почуття набувають навіть характеру історичного, тобто їх перебіг пов’язаний із конкретним історичним часом.

У романі «Соло для Соломії» автор представляє три жіночі образи, які носять ім’я Соломія. Це мама, донька й онука. Так, середня Соломія, тобто донька, волею долі фактично повторює в коханні материнський шлях. Натомість наймолодша Соломія-онука здатна на бунт, готова докласти зусиль і піти на все, аби вирушити власним шляхом, щоб жодним чином не повторювати долі матері та бабусі. Саме крізь призму цих жіночих образів осмислюється українське історичне буття. Звісно, воно є трагічним, травматичним, тому подібне забарвлення мають і жіночі образи. Найбільшою мірою травматичний історичний досвід переживається старшою Соломією та середньою Соломією. Натомість в образі молодшої Соломії втілено фактично подолання цього досвіду, поступове пережиття травми й готовність жити новим

щасливим життям. Тобто, еволюція образів визначається специфікою конкретного історичного часу і здатністю жінки досягти щастя в ньому.

У романі «Країна гіркої ніжності» В. Лис використовує образ бабусі, яка повертається в родину, показуючи намагання відродити цілісність роду. Образ бабусі Даздраперми втілює материнський архетип родинної історії через пережитий травматичний досвід у постколоніальному дискурсі, викреслений колись із родинного середовища. Даздраперма, яка є свідком фатального кохання своєї доньки, виступає запорукою оздоровлення родини й відновлення зв'язку поколінь. Концепт «сім'я» в літературі початку ХХІ століття трактується в контексті сумнівності авторитету старшого покоління, а, отже, спостерігаємо розвінчування інституту сім'ї, досвід якого з'являється в національному письменстві в означений час [9, 177]. В. Лис у романі створює жіночу спільноту, пов'язану відчуттям відповідального ставлення до родинних питань, а не суто кровними зв'язками. Бабуся Даздраперма ціною великих зусиль рятує від смерті немовля в лісовій криївці у повстанців. А потім літня жінка називається прийомною мамою дівчинки, яка через десятки років повторить її благородний вчинок.

Хоч цей роман написаний чоловіком, але створені ним жіночі образи є дуже репрезентативними й глибокими, такими, що правдоподібно передають національне історичне буття. У романі через приватну біографію героїнь – бабусі, матері, доньки відкривається художня, створена митцем панорама історії певної доби. Велика кількість спогадів героїнь та повернення до минулого становлять основний композиційний прийом, характерний для постколоніального роману. Т. Гундорова зазначає, що «побутописна реконструкція історії “повсякденного”, безумовно, не становить прерогативу виключно жіночого письма, однак саме жінка з характерним для неї дорученням до історії у “буденному” вимірі найчастіше центрує довкола себе її постколоніальне “переповідання”» [40, 117]. Оскільки роман написаний чоловіком, це дає підстави говорити про те, що художнє відтворення історії через образи жінок було притаманним і чоловікам-письменникам також.

Натомість автор-чоловік виявляє власну точку зору на образи жінок в історичному контексті. Твір написаний у жанрі родинної саги, що створює широкий контекст для зображення індивідуального розвитку героїнь – трьох жінок. Також тут присутні й образи трьох чоловіків, кожен із яких зустрічається на життєвому шляху Зіни. Усі ці чоловічі типи співвідносяться з етапами психологічної еволюції характеру жінки – від старанної учениці, яку спокусив негативний герой, «поганий хлопець», до сильної та розумної особистості, яка змогла віднайти справжнє кохання [9, 226]. В. Агеєва наголошує: «Вибудовуючи, переконливу модель жіночої свідомості, автор обсервує чоловічий світ, у тому числі й чоловіче тіло, з цієї системи координат. Очевидно, що така художня стратегія стає можливою тільки як наслідок привласнення собі жінками права “дивитися на іншого”» [3, 297].

Автор розкриває долі своїх персонажів, окреслюючи визначальні етапи життя певними віковими періодами. Так, самій Дазі виповнилося майже десять років, коли відбулася найстрашніша трагедія в її житті: арешт улюбленого батька як ворога народу: «Через два тижні після арешту батька забрали й маму» [80, 93], а «навесні 41, за два місяці до війни» [80, 103] у дитячий будинок прийшов лист від матері Дазі. Автор відзначає: «На той час Даза Рубцова перебувала вже третій рік у спецбудинку-інтернаті для дітей ворогів народу» [80, 103]. Опис двох років воєнних мандрів і поневірянь Дазі й Валерії, дівчинки з її спільної кімнати в спеціальному будинку, автор пише досить лаконічно й стримано. Насамперед тут промовистою є розповідь про їх спільне дворічне життя лише в одному, але досить складному реченні: «Вони не знали, що попереду чекають майже два довгих роки поневірянь, безпритульності, жебракування, роботи на чужих людей, втеч від облав, доки в маленькому полтавському містечку не пристануть до доброї напівсліпої бабусі» [80, 157]. Ведучи мову про дуже вагомий час у житті дівчат Дазі та Віталії, зокрема про їхнє об'єднання через тривалі роки розлуки, письменник показує, як вони знову виходять із воріт знаменитого Луцького замку. При цьому чітко вимальовуються часові площини: «Дві жінки, котрі були поруч уперше за два

десятки років...» [80, 39]. Натомість події двадцяти років життя Дази, проведеного без Віти, у творі взагалі не згадується. Вони ніби випадають із життя героїнь. Проте сама героїня характеризує цей вимушений і досить тривалий розрив із дочкою, тривале мовчання в їхніх відносинах дуже лаконічно, стримано й коротко: «Ти вмерла для мене» [80, 19]. Вже далі Даза, коли їй виповнилося шістдесят років, так оцінює себе в минулому й власні вчинки: «То була не я» [80, 20].

Віті було десять років, коли мама Даза поміняла їхню маленьку однокімнатну квартиру в центрі Києва на більше, з двох кімнат у новому мікрорайоні, аби в маленькій Вітусі була своя кімната: «Вітине дитинство пливло, посміхалося, цвіло – легке, світле, радісне, приємне, наче сонечко, але цілувало її кожен ранок у щічку, іноді раніше за маму, іноді пізніше, але мусили поцілувати обоє – сонце і мама» [80, 19]. Ведучи мову про деталі життя своєї героїні, починаючи з дитинства, письменник досить динамічно й швидко представляє події її майбутнього і подальшого життєвого шляху: «...ще школяркою, повертаючись одного разу з навчання, зустріла на пустирі за їхньою багатоповерхівкою його. Хлопця з сусіднього будинку, старшого на десять років. Той хлопець, Едик, мав недобру славу» [80, 17]. Маючи вже тринадцять років, Віта писала листи Едику в той час, коли він відбував ув'язнення за те, що пограбував помешкання відомого столичного вченого. Після повернення Едика на волю Віті виповнилося вісімнадцять років. «Але через чотири місяці він пішов знову на грабунок, на розбійний напад, покалічив людину, а потім вдруге сів...» [80, 18]. Після того Віта прийняла рішення залишити навчання в престижному медичному інституті. Вона обрала собі зовсім інше життя, вирушивши у волинське селище, адже там знаходилася колонія. І там відбував своє тривале покарання її коханий Едик: «Ця любов тривала десять років, доки Едик сидів» [80, 160]. Таким чином твориться на основі життєвого досвіду головна сюжетна лінія, присвячена саме образу Віти. Детально змальовуються всі численні перипетії її долі. Автор починає від часів щасливого дитинства дівчини, також описує юність, часи котрої принесли

кохання до негативного персонажа, злочинця й зрадника. Важкими були десять років перебування в далекому селищі на Поліссі. Про це автор пише лаконічно й досить коротко: «Віта зрозуміла, що летить у безодню... І розтягала політ на цілих 10 років» [80, 146]. Такий трагічний приватний досвід жінки відтворює суто авторське, загалом художнє розуміння й представлення історичного буття в романі.

Образ Олесі, що є наймолодшою серед трьох членів родини, втілює впливи складних подій часу, зокрема як історичного, так і суто побутового. Проте факти й події Помаранчевої революції у творі становлять тільки контекст, у якому репрезентується історія любові Олесі. Вона закохується в Ярослава, зустрівшись із ним на Майдані. Вони об'єднані спільними поглядами й думками. На відміну від доль і життів старших представниць покоління, образ Олесі у творі є динамічним і швидко розвивається. Так, бачимо, як у віці п'ятнадцяти років вона вперше дізнається про те, що в неї є бабуся Даза. Тепер Даза прибула до Луцька. Саме в цьому місті Олеся щасливо живе з мамою. Фактично через кілька хвилин, як відбулася зустріч Олесі з бабусяю, дівчина дізналася про причину приїзду бабусі, це була хвороба матері. Події другого етапу життя Олесі, зокрема переїзд до Києва, семирічне мешкання в цьому новому місті письменник пише в другій частині роману. Він дає творові досить промовисту й глибоко метафоричну характеристику: «Серце її сьомого року в Києві» [80, 212]. Також динамічно розвивається та показується історія кохання з хлопцем Ярославом. Олеся навіть готова змагатися з власною подругою Лілею за хопця. Адже та сказала, «що дає день на роздум. Ніч і день. Майже добу», для того, аби Олеся відступилася від Ярослава, визнавши, що Ліля перша закохалася в нього. І стався бій, якого ще не бачив Київ, відбувся пізнього вечора на столичному пустирі біля їхнього спального мікрорайону» [80, 223]. Так у творі синтезуються і переплітаються минуле й теперішнє в життя молоді Олесі. З розповіді Ігоря Леонідовича, що є її керівником і біологічним батьком, вона дізнається таємницю власного народження: «Мені йде тридцять дев'ятий рік, – він зітхає, у його голосі переплітаються сум і жаль,

і ще щось... – Мені тоді було... Мені йшов сімнадцятий рік... Їй не було й шістнадцяти... Двоє молодих... зовсім юних дурнів, які гралися в любов... ні я, ні вона не були готові, не хотіли ставати батьками» [80, 235]. Олесі стало відомо, що «та жінка, Ярина, довго шукала Олесю. Потім вдалася до допомоги її батька» [80, 235].

Отже, Володимир Лис у романах «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності» зображує історичні події доби через особистий досвід героїнь роману. Жіночі образи втілюють авторське художнє трактування історичного буття. У творі простір художній співвідноситься з історичним, а також із соціальною реальністю того часу. Чіткий намір автора репрезентувати сімейну сагу в контексті української історії реалізується через показ історичних подій, які стають тлом для відтворення життя трьох поколінь жінок одного роду: бабусі-матері-доньки. Головні героїні романів, відображають їхні долі, уособлюючи фемінну сутність української нації. У творі використано елементи роману історичного, а також соціально-психологічного, адже характери й долі героїв, їхні специфічні особистісні риси розкриваються в широкому контексті соціальних та історичних обставин епохи.

Висновки до розділу 2

В українській романістиці аналізованого періоду жіночий образ виступає інтерпретаційною моделлю подій національної історії, є художнім, авторським трактування конкретних періодів історичного минулого нації.

Специфіка жіночих образів у романах Марії Матіос «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки» визначається тлумаченням історії, що відбувається через конкретні людські особистості, їхні долі та життєві часи. В аналізованих текстах жіночий образ – це інтерпретаційна модель подій української історії, що має авторський характер. Обидва романи відповідають стилю автентизму, хоча не всі його риси тут дотримані. Документи й факти у творі не є визначальними. Авторка переосмислює історичні події у світлі власного

художнього бачення, втілюючи їх у специфічних жіночих образах. Особливості останніх визначаються історичним періодом, коли відбуваються описувані події. М. Матіос у художньому світлі відображає травму, травматичний досвід головних героїнь, що визначає риси характерів героїнь та перебіги їхніх життєвих доль. Потужним засобом подолання постколоніальної травми є міфологізація національної історії шляхом нового осмислення історичної тематики й проблематики, зокрема західноукраїнського регіону, подій 30–70-х років ХХ століття. Відтак образи жінок репрезентують специфіку й ментальність цього регіону в контексті історичному.

У романі «Солодка Даруся» М. Матіос художньо інтерпретується гуцульське буття, акцентуючи увагу на звичаях, обрядах, традиціях посередництвом специфічних жіночих образів. Зокрема, їхні долі втілюють художнє осмислення питання дискримінації місцевого населення окупаційною владою румунською, німецькою, радянською. Особливості характерів героїнь відображаються через описи психологічних змін у внутрішньому світі, світогляді особистості, сприйнятті світу, стосунках з іншими персонажами. Також специфіка жіночих образів виявляється в авторських інтерпретаціях складних ситуацій і життєвих обставин, травматичних для людей; філософсько-психологічних рисах жінок, їх ставленні до вічних цінностей особистості в контексті нищення індивідуальності в конкретних історичних реаліях; трактуванні морально-етичної проблематики, яка представляється посередництвом різних сюжетних ліній і художніх деталей. Таким чином твориться авторське концептуальне бачення української трагедії крізь призму трагедії конкретної родини й самої Дарусі, що виявляється в системі специфічних рис жіночих образів.

Особлива модель людського буття реалізована в художньому світлі в сімейній сазі «Майже ніколи не навпаки». Твір цікавий із точки зору специфіки жіночих образів, їхніх життєвих шляхів у контексті конкретної історичної епохи, крізь призму яких осмислюються травматичні події. М. Матіос творить жіночі образи як «ретранслятори» історичних процесів ХХ століття в

західноукраїнському регіоні. У цих образах синтезувалися елементи західноукраїнські та міфологічні, представляючи історичне буття українців. Загалом письменниця жанр сімейної, родинної саги використовує з метою створити власне, авторське розуміння історії особистостей, роду, родини на прикладах різних поколінь. Специфіка романів письменниці полягає в художніх інтерпретаціях історії України через жіночі образи. Авторка використовує різновид роману травми, що має виражені риси історичні та соціально-психологічні. Це дає змогу акцентувати на рисах травматичних, трагічних у характерах жінок через описи психології героїнь та їх усвідомлення себе в соціумі.

У романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» жіночі образи виступають носіями історичної пам'яті, синтезуючи традиції історичного минулого й актуальні теми сучасності. Жіночі образи тут вписані в стилі автентизму, відповідають певній історичній добі, виступають втіленням її ідей. Через жіночі долі трактуються питання історичної пам'яті від 30 – 40-х рр. ХХ і до початку ХХІ століть. Жінка втілює історичну пам'ять, виявляючи специфіку свого характеру в історії про кохання й оповіді про події української історії 30-х років, часів незалежності. У тексті бачимо художню картину трактування історичної пам'яті через представниць трьох поколінь, кожне з яких репрезентує окремий період еволюції державності України. Кожен жіночий образ є носієм історичної пам'яті, що співвідноситься з певним хронологічним проміжком часу. Зокрема, це жіночі образи, які втілюють історичну пам'ять Другої світової війни, діяльності підпілля, повоєнних проблем, 60-х років, перебудови, протистояння 90-х років. Ці події загалом формують складний романний часопростір, у якому співіснують різні образи як носії історичної пам'яті. Усі жіночі образи розвиваються в контексті українського історичного наративу. Актуальними для авторки є архіви, ритуально-обрядова дійсність, антикварні речі, фотографії та ін., які виступають символами, втіленнями історичної пам'яті, усвідомленої героїнями. Таким чином О. Забужко

репрезентує авторську художню модель, версію історії, втілюючи її через низку жіночих образів як носіїв історичної пам'яті.

Специфічним є тлумачення історії крізь особистий досвід жінок різних поколінь у романах В. Лиса «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності». Образи Соломії у першому романі розвивають життєві історії жінок трьох поколінь однієї родини. Вони зображені в стилі автентизму, розкриваються в численних перипетіях, культурі автентичності, авторитеті, повазі до історичних фактів. Таким чином крізь призму їхніх доль художньо трактується історичне буття України. У романі через детальний життєпис пересічної української жінки з простого люду репрезентовано авторське бачення конкретних історичних подій і фактів за вісімдесят років української історії. Письменник художньо осмислює події різних війн, процеси колективізації, втілюючи їх у жіночих образах. В. Лис показує життєвий шлях сільської жінки крізь призму історичних реалій ХХ століття, дотримуючись історичної достовірності, передає настрої епохи через образи героїнь. Внутрішній, духовний, моральний стан жінок показано через концепти гріха й серця, християнську картину світу і страждання. Особливості тлумачення історії крізь особистий досвід жінок визначаються перебігом сюжету й еволюцією образів, зокрема системним баченням і сприйняттям життя з чоловічих позицій та жіночих; психологізацією образу головної героїні як самодостатньої особистості.

У романі «Країна гіркої ніжності» В. Лис використовує образ бабусі, яка повертається в родину, акцентуючи таким чином увагу на необхідності відродження цілісності родини. Образ бабусі Даздраперми є втіленням материнського архетипу родинної історії посередництвом пережитого травматичного досвіду в постколоніальному дискурсі. Посередництвом цього складного образу автор осмислює історичне буття. Письменник формує в тексті низку жіночих образів, об'єднаних відчуттям відповідального ставлення до родинних проблем, а не тільки кровними вузами. У романі загалом художньо відтворюється історія крізь призму жіночих образів чоловіком-письменником. Бачимо репрезентацію авторського уявлення про жіночі образи в історичному

контексті. Використання жанру родинної саги дає можливість письменнику створити широке тло для зображення індивідуального розвитку героїнь – трьох жінок. Національне буття втілюється в образах трьох жіночих поколінь однієї родини: бабусі-матері-доньки, які уособлюють фемінну сутність української нації. Усі образи постають у контексті соціальних, історичних обставин доби, виявляючи її специфічні риси та переживаючи її досвід.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В НОВІТНЬОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ

3.1. Особливості зображення характеру в новітньому українському романі

Однією з найскладніших художніх проблем літератури була й залишається проблема літературного характеру. Саме через характер, що виступає у творі як вияв ідейно-художнього змісту, як діалектична єдність загального й часткового, письменник розкриває складні стосунки особистості та суспільства, духовну та естетичну сутність людини. Суспільство зумовлює формування типових та специфічних характерологічних моделей особистості, складних і багатогранних у кожному конкретному втіленні.

Дослідження специфіки зображення характеру в новітній українській романістиці пов'язане з усвідомленням того, що є предметом літератури – людина, характер, герой чи образ. Але більшість дослідників (зокрема Ю. Бондаренко [21], А. Новиков [99], О. Капленко [65]) доходять висновку, що характер є центральною проблемою літератури, адже саме на ньому базується весь художній твір. Докорінні зміни в психології особистості вплинули на риси характеру людини, що виявилися на тлі бурхливих історичних подій межі століть. Особливе місце в сучасному романі займає жіночий характер, оскільки місце жінки фіксується на певному щаблі соціальної та духовної ієрархії суспільства. Тому, коли йдеться про місце, роль, внутрішні зміни в характері й долі жінки в умовах нової соціальної формації, відображені в літературі доби, необхідно перш за все врахувати глибинний і традиційний для національної прози інтерес до жіночої долі на всіх етапах історичного розвитку суспільства. Образ жінки можна розглядати в різних аспектах: жінка-мати, жінка-трудівниця, жінка-борець. Саме такі характери найяскравіше характеризують справжню реальність української жінки. Жінка-мати проходить шлях від народженого маляти – через кохання, одруження, стосунки з іншими жіночими

образами (мати, свекруха, подруга), і життєве коло знову приводить до народження, але матір'ю стає вона сама. Образ жінки-трудівниці в літературі є процесом моделювання традиційного, яке тяжіє в сучасній романістиці до зображення конкретної особистості на тлі «маси», та новаторського, що стає викликом сучасній добі. Жінка–борець, яка несе в собі характер соціально-активної, є стрижнем роду і осердям високого духовного первня, відіграє важливу роль, незважаючи на свою часто трагічну долю. Початкова й кінцева мета діяльності жінки – материнство – замикало її історичну долю й творило суть образу. Свідченням цього є історичний розвиток літератури, у якій жінка – її творець, і жінка – об'єкт зображення виявила свою окремішність, специфічність. А відтак можемо досліджувати й вивчати характер та образ лише в комплексі різних аспектів сім'ї, роду й народу загалом.

Сучасна романістика представлена поєднанням традиційної концепції відображення жінки в літературі та пафосу нової доби, представленої в досліджуваних творах. Головними героїнями аналізованих романів (М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності») є жінки, характери яких у всій своїй різноманітності розкриваються через їхню драматичну долю. У творах переважає сюжет психологічний, побудований не на зовнішньому виявленні подій, а на внутрішніх зрушеннях, душевних колізіях. Звідси – прагнення письменника знайти найгострішу ситуацію для глибшого розкриття характеру героя, оскільки образ розкривається не тільки крізь зовнішні перипетії, а й крізь внутрішній психологічний конфлікт, який стає рушійною силою. У вмінні вибирати з життя персонажів саме такий момент, у якому б розкривалася вся суть подій і характеру, виявляється висока майстерність письменника, який не просто фіксує факти, а й вловлює між ними внутрішній зв'язок. Саме події допомагають розкрити соціальний і психологічний характер героїні.

Жіноча ідентичність дає поштовх до рефлексій над маскулінністю, а жіночий спосіб перепрочитання історії видається найбільш репрезентованим у

контексті постколоніальних літератур. У сучасній романістиці відображаються докорінні перегляди усталених традицій. В. Агеєва стверджує: «На загал ці зміни можемо пов'язувати зі зміщенням перспективи, точки зору на зображуване: жінка перестає бути лише об'єктом, побаченим ззовні, з іншої системи ціннісних координат, перестає бути чимось маргінальним щодо незмінного центру світу чоловіків» [3, 13]. Звернення до аспекту жіночого на сучасному етапі здійснюється в контексті розгортання проблематики тілесності, що є підґрунтям представлення національної історії. Повернення до різних іпостасей жіночності означає повернення до традиції. На межі століть по-новому формується інтерес до архетипних жіночих образів, що несуть духовний досвід, традиційно співвідносячись із чоловічим началом. Жіночий первень актуалізує духовне начало, інтуїтивне та ірраціональне.

О. Забужко у своїй лекції «Жінка-автор у колоніальній культурі» здійснює низку узагальнень, які дають змогу простежити трансформацію колоніальної маскулінності в українській літературі впродовж кількох століть перебування України у складі Російської імперії, а потім – Радянського Союзу. Письменниця виокремлює особливості фемінної та маскулінної гендерної ментальності, що існують в колоніальних умовах. Жіночі іпостасі представлені матерями і жінками як об'єкти, які піддаються насильству, агресії та підкоренню. Жінка асоціюється з країною, з архетипним образом землі, що несе у собі збереження національної самобутності у колонізованому просторі [47, 167]. Моделювання образу людського тіла відбувається шляхом актуалізації старих архаїчних образів-архетипів. Зокрема, актуальними є такі метафори, як «жінка-мати», «жінка-земля», «жінка-країна».

Осягнення буття людського тіла в змалюванні жінки як об'єкта залишається найдієвішим передусім у художніх текстах авторства чоловіків. З точки зору творення чоловічої та жіночої тілесності мається за мету усвідомити, пізнати і примирити фундаментальні відмінності між ними. Такі головні тенденції гендерної самоідентифікації намагаються визначити характер і власну сутність жінки шляхом пізнання себе та уявлення про чоловіка і

чоловічність. Отже, жіноча ідентичність інтерпретується в процесі художнього відтворення людського світу. Таким чином можна вести мову про те, що художні твори репрезентують вартості й цінності суспільні, зокрема їхні феномени, конфлікти, ситуації, процеси, людей крізь призму жіночих образів. Складний духовний пошук, який поєднується з індивідуально неповторним внутрішнім світом героїні, її перебування й відносин із навколишнім світом є вагомим рисою концепції образу жінки. Останній реалізується в контексті твору. Для композиції текстів авторства жінок притаманними є дискусії-діалоги, що ведуться між персонажами, а також внутрішні діалоги головної героїні. Усі ці діалоги й розмови тривають у стилі постколоніальному. Відтак філософські роздуми героїні над сенсом життя виражаються в «постійному дискурсі, внутрішньому діалозі, протягом якого людина ніби звіряє свою ідею, внутрішньо заданий план, проект, з тим, яким він є в емпіричному життєвому процесі» [132, 73].

У романістиці на історичну тематику початку XXI століття спостерігаємо акцентування уваги на такій рисі характеру героїнь, як здатність непохитно тримати свою позицію, відстоювати власну точку зору, зберігати людську гідність. Їх яскравими проявами є повага до себе самої в першу чергу. Гідність бачиться як обов'язкова риса героїні, будучи тісно пов'язаною з гордістю, самодостатністю, готовністю чинити спротив негативним і принизливим обставинам, натовпу, виявам сірості, намаганнями завжди й всюди зберігати власну сутність. Так, гордість, що притаманна героїням романістики межі століть, свідчить про сильний характер жінки. Душевна, глибока внутрішня сила бачиться визначальною рисою характеру. Ця сила проявляється в протистояннях героїні з іншими, також сильними особистостями (і чоловіками, і жінками). Таким чином, бачимо суттєві зміни моделі характеру, що використовувалася в українській романістиці межі XIX – XX століть. Якщо раніше сила жінки поставала на тлі слабкості чоловіка, то тепер переважно міць вдачі та характеру героїні виявляється шляхом протистояння особистостей, рівних за духом.

У романах М. Матіос суспільне середовище конкретного історичного періоду представлено крізь призму особливостей характерів жінок, посередництвом фіксації та опису різних етнічних уявлень, традицій, вірувань, у контексті яких вони живуть. Так, у романі «Солодка Даруся» Марія, лікуючи Дарусю, вдається до народного засобу – борсукового сала, вважаючи його ефективним від передозування алкоголем. Натомість Микола-лісник дає жінці пораду: «– Марійо, висцятися йому в рот, зразу попустить. Або розведіть коняків з водою та й влийте у рот конечя, як не буде чим висцятися ... Отамо на стежці коло Сокола колгоспні коні наслідили, а конеки зібрати ніхто не зібрав» [89, 12], бо з усіх сторін людям ніби то бачиться нечиста сила. Звісно, опис таких переконань для сучасного читача видається дивним, тому спонукає його стати на позицію захисту головних героїв, а не суспільства, яке живе в тумані самоомани. Подібно до характеристики портрету соціумом Дарусі, сама вона теж говорить про цей соціум подібно: «Вони таки не мають смальцю в голові, а Бога в череві, її сусіди, бо думають, що вона дурна. А Даруся не дурна – вона солодка» [89, 5]. Героїня не сподівається, що отримає допомогу від людей, бо самі люди допомогти не можуть собі. Говорячи про ту солодкість Дарусі як головну портретну рису, варто зауважити, що це слово, як і слово «дурний» спостерігаємо протягом усього твору, воно є визначальним для опису й характеристики портрету Дарусі. Варто наголосити, що кожного разу ця лексема має нове смислове навантаження. С. Сипливець, досліджуючи образ Дарусі в руслі психоаналізу, зазначає, що Даруся солодка, бо: 1) вона жінка (сексуальність, жіночність), і це Даруся відкриває в собі після нічного купання з Іваном Цвичком; 2) солодке дитинство (цукерки) – гірке майбутнє. Маленьку Дарусю батько називає солодкою дитиною, використовуючи це слово як ласкаве, дорослу Дарусю вже люди називають солодкою, але використовуючи це слово як евфемізм до слова «дурний» [122, 12]. Згідно з засадами філософії екзистенціалізму, людина міркує про сенс і призначення власного буття протягом всього життя, будучи відповідальною за кожен свій вчинок. З огляду на це вона не здатна пояснювати здійснені нею помилки як такі, що стали

результатом певних «обставин». Відтак урешті постає портрет людини з волею особистості, що є її повною свободою від влади суспільства. Адже природа людини визначає її волю, котрій шкодять соціальні зв'язки та обов'язки. Натомість Даруся отримує цю свободу завдяки власним зусиллям і з волі соціуму. Люди засуджують її за те, що вона завжди є сама собою, не вдає із себе когось. Саме через це Даруся виявляється чужою для суспільства, що й визначає її волю від нього. Це стає її характерною портретною рисою. Так, промовистим є факт, коли Іван повернувся зі служби в міліції в армійському вбранні. Саме воно викликало сильний головний біль у Дарусі. Причиною цього став спогад, асоціація з минулого про здійснений гріх – зраду батька. Так відбувається пережиття травматичного досвіду минулого знову. Після того Даруся заговорила в останній раз. Так і померли її надії мати власне, хоча б мінімальне людське щастя. Тому одяг Івана викликає в Дарусі прохання до нього піти: «Але хто винен, Марійо? – плакав, не встидаючись, Цвичок і висякався у край своєї старої сорочки, в якій колись колов у Марії дрова і в якій прийшов до Дарусі. – Судьба, Іване, і люди. А більше ніхто» [89, 78].

Історичні події роману загалом репрезентують національну ідентичність через жіночі образи на теренах окупованої Румунією Буковини. А різні ідеологічні орієнтації молоді прописані переважно як соціальне тло, у якому розкриваються тонкі психологічні малюнки, специфічне жіноче ставлення до справ, які традиційно вважалися суто чоловічими. Письменниця дотримується межі між слізливою розчуленістю та емоційною глухотою чи недорозвиненістю. Відомо, що характер людини, зокрема героя, народжується ще з материнського лона, що прив'язує майбутню оригінальну особистість до себе пуповиною. Таким чином вони творять єдине і нерозривне ціле. Усе, що є в соціумі, та йде від нього, дитина відчуває та сприймає через матір. Тому ще до свого народження особистість є залежною, тобто позбавленою волі: «І в утробі ... тяжко, бо й там неволя. Та й там темно дуже» [89, 36] – так промовляє Марія до Танасія Максим'юка. Історію загалом та місце особистості в ній зокрема Марія Матіос художньо тлумачить як міцний пуповинний зв'язок

матері зі своєю дитиною. І це стає вагомою рисою її портрету. Дитина зароджується і виростає в материнському лоні протягом дев'яти місяців. Це не тільки фізичний, а й духовний, генетичний кровний зв'язок. Він існує й між батьком і дитиною також. Людина постає невіддільною від історичного контексту, який впливає на портретні риси образу. Часто життя буває трагічним і страшним. Адже воно, як та «колісниця їде – і людини не бачить ... Чоловік один, а колісниця кожного разу друга» [89, 27], – так говорить Гершко. І таким бачиться й розуміється закон Усесвіту. Так установлюється однобічний зв'язок між історією та конкретним індивідом: людина не має права впливати на історичний перебіг, бо історія, як Божий припис, вона не може його змінити, трансформувати, вона має просто тішитися й страждати водночас.

Як свідчить наведений вище аналіз образів, жіночий світ М. Матіос постає досить ментальним. Авторка звертається до образу звичайної жінки-селянки, котра пережила трагічну війну. Головні героїні мешкають у віддаленому гуцульському селі. Їхні життєві шляхи безпосередньо відображають історичні перипетії української нації, зокрема травматичні та трагічні події. Досвід останніх позначається і на портретах героїнь. Письменниця звертається до питання жіночої самотності та покинутості, міркуючи про це по-філософськи, розглядаючи різні вияви цієї самотності. У романі «Солодка Даруся» портрет розкривається через сюжет й інтригу, що зачаровує читача і спонукає читати далі. Портрети героїв твору описані колоритно і захоплююче, здатні викликати співчуття й розуміння. Усі героїні є українками, які переживають складні життєві перипетії, втомлюючись від них, але не корячись. Вони чинять спротив тому занепаду, з яким зустрічаються і який чужий для них, адже звикли до старих звичаїв українських громад. Портрети жінок у творах є досить нетиповими і нестандартними, вони новаторські, викликані розвитком літератури на новому етапі історичного буття. Портретні характеристики жінок ідентифікуються з певним суспільним класом чи середовищем, мають яскраво виражені риси української ментальності. Усі ці риси подаються авторкою в контексті певної широкої

проблематики. Такі підходи до портретування є досить новаторськими в романах, зокрема при творенні та описах образів жінок. У творі спостерігаємо представлення складного й багатогранного внутрішнього світу жінки, її душевного стану, емоцій і почуттів.

Загалом специфіка зображення характеру жінки в романах Марії Матіос відбувається в широкому контексті художнього осмислення гендерної проблематики. У свою чергу це зумовлює творення цілком нового типу жіночого характеру, який реалізується в художніх образах «нової героїні». Ця жінка свідома власного драматичного перебування у світі суто патріархальному. А шляхом виходу і звільнення від нього вона вважає виявлення власної думки й позиції в житті. Саме остання дозволяє жінці стати вільною від суспільних табу і стереотипів, дозволяє заперечити традиційну й суто патріархальну власну роль як виключно домашньої господині. Така жінка в часи розвалу й занедбання вічних цінностей (кохання, поваги, мудрості) відстоює їх значущість. І ця позиція героїні розкривається у творі через численні деталі, які, наприклад, дають можливість зрозуміти, чому Даруся не солодка й вона не дурна, а Даруся є від Бога вільною і вірною Богові. Описана у творі трагічна історія невинно спаплюженої героїні – Дарусі – показує глибокий трагізм долі жінки, яка усвідомлює власну солодкість: «Неймовірний біль збирався в її голові, коли бодай хтось нагадував їй про солодощі, і ніхто з односільчан не пригощав її конфетою, бо знали, що Дарусі буде непереливки від солодкого ... А ті страшні болі лише тік води міг спинити, люди дивувалися Даринці, вони не розуміли, що вона рятує себе, як може. Вони не вміли розуміти чуже горе, їхні черстві серця ще горітимуть у пеклі, а Даруся людина Божа, вона може вільно з Богом говорити, а з людьми ні!» [89, 19]. У мовчанні більше, ніж у словах, розкриваються характер і життєва доля героїні. Вона знає ціну кожному слову, переживши сімейну трагедію через власні сказані слова.

Характери жінок розкриваються й через морально-етичну проблематику, яка виявляється суб'єктно або позасуб'єктно, тобто через організацію сюжетної лінії та художньої деталі, образів, символів тощо. Але неправильно було б

розглядати роман «Солодка Даруся» лише як ілюстрацію до певного періоду в історії, оскільки таким чином ігнорується естетична специфіка художнього твору, його завдання та особливість авторського погляду. Історія в ньому не переважає, це лише певне тло, на якому митець малює характери та конфлікти, головну увагу звертаючи на психологічні аспекти, а не історичні. У будь-якому випадку головна тема пов'язана з образом центральної героїні, з її соціальною та психологічною визначеністю. Такі теми, як тема добра, заздрості, кохання, життя суспільства в даному випадку є побічними, які краще дозволяють розкрити характер головної героїні. Марія Матіос, як зазначає О. Башкирова, «відбиває не стільки об'єктивні події, стільки потік свідомості наратора; ретельно виписані образи персонажів на противагу аморфній, плинній, позбавленій виразного екзистенційного стрижня постаті постмодерністського героя; часова організація подієвого ряду, що почасти є інверсійною, проте легко надається до хронологічного відновлення і витворює панорамну картину розгортання життєвої історії, на відміну від розмивання, аж до повної нівеляції» [9, 107]. А категорія часу тут синтезує сучасне, те, що відбувається в житті героїв, а також історичне минуле, особисте й національне.

Образи жінок у Марії Матіос представлені широким спектром їхніх емоцій і переживань. Авторка художньо репрезентує специфіку внутрішнього стану кожного з них, проникливо й глибинно подаючи в художньому світлі складні психологічні перипетії доль своїх героїв. Також творам притаманна психологічна спрямованість фабули, композиції, характерів героїв. Усе це має на меті викликати максимально сильні емоції та переживання читачів. Скажімо, у романі «Солодка Даруся» всі події подано ніби то у зворотному відліку. Так, причини дивної поведінки Дарусі стають зрозумілими тільки наприкінці твору. Сама героїня стає ніби ланкою, яка пов'язує в одну цілісність різні історичні часи та епохи, тому що її буття відбувається у двох часових площинах, вона виступає паралельно на сцені минулого й умовної сучасності. Остання є головною у розділах «Даруся», «Іван Цвичок», а другорядною, хоч і вагомою, – у розділі «Михайлове чудо». Письменниця використовує такий метод для

творення образів не тільки людей зокрема, а більше епохи загалом, у контексті якої виник злочин, на тлі якої розгортається трагедія людської особистості та відбувається спокутування гріховності.

У романі «Солодка Даруся» історія виконує роль своєрідного дзеркала, у якому відображаються характери жінок. А пропущені через свідомість сучасні факти й події набувають зовсім іншого звучання. Специфіка жіночих образів виявляється в показі процесу становлення особистості через сутички її «правди», життєвої філософії з фактами дійсності та іншими «правдами», які пропускаються свідомістю героя. Таким чином «правда», до якої врешті приходять герої, постає не абстрактним поняттям, а живим та емоційним, власним розумінням ним реальності. Так, Даруся мовчить, але не тому, що не вміє говорити. На своєму власному прикладі вона відчула, що слово завжди бере на себе певну відповідальність, що словом дуже легко вчинити горе й принести страждання іншим. Будучи дитиною, найбільші її кари були словом. Наприклад, спочатку покарали, коли назвала дурну Параску дурною, потім була пригода з «ксьондзем» Василем-теслею. За останнє Даруся отримала «доброї петрушки», а вершиною всього стало відкриття істини злomu й підступному енкаведистові за простенькі льодяники-півники. Тоді вона сказала, що її батько є колгоспним заготівельником і що він із власної волі передав бійцям УПА сир, масло, бринзу і сметану. Тоді проста і щира дитяча розповідь про тих нічних вуйків, які були добрими й не вбили її тата, привела до втрати Дарусею власної родини. Після тієї трагічної історії Даруся майже перестала говорити назавжди. Коли минув час, вона щиро покаялася у страшному гріхові. Даруся часто переживає напади страшного головного болю, який поступово й немилосердно нищить її. Героїня фактично творить власну систему бачення і сприйняття реальності, у якій постають особисті етичні вартості, розуміння добра й зла, споріднені з філософією екзистенціалістів. Також у творі бачимо багато міркувань про незворотність життя, про нездатність особистості самій щось змінити у світі. Для неї людське життя схоже на річку, що починається від маленького гирла й далі розтікається у великому морі життя. У тексті багато

порівнянь життя нині та життя тоді: «Теперішні часи – не для життя, не для веселости, хіба лиш для думання та смерти» [89, 127]. Письменниця зазначає, що «життя і війна тривали одночасно, водночас залежні й незалежні одне від одного» [89, 144].

У першій частині роману «Даруся – драма щоденна» Марія Матіос показує суть характеру головної героїні. На початку твору подано розмову між двома сусідками – Марією та Василюю – про квіти жоржини, ружі, лілії. У тому діалозі солодка Даруся постає як високо шляхетна душа, яка чудово розуміється на квітах, завжди опікується ними, наче дітьми: «Вона, сирота, носила викопане коріння по селу, як дитину. Загорнула в ковдру, якою сама вкривається, притиснула до грудей та й гріє, а принесла – розповиває, ну чисто тобі, як дитину» [89, 4]. Авторка підкреслює цілісність жінки, її здатність побачити в глибинах власної сутності співчуття, розуміння, ніжність, що виявляються такими потрібними. Мотив самодостатності жінки звучить у романі через образ гуцулки, яка випасає овець, грає на дрімбі: «Хтозна ... може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе: до часу байдужих і лінивих, аж поки не візьмеш їх у руки, а вже як візьмеш – то почувеш такі соковиті переливи і тонкі зойки, що зайдеться тої серце і плачем, і співом одночасно, і не зрозумієш, де ніч, а де сонце, бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців...» [89, 41]. У моменти, коли Іван Цвичок знаходився поряд із Дарусею, ніжно грав на дрімбі, у неї на якийсь час переставала боліти голова. А сам малоговоркий Цвичок ставав зовсім іншим біля сироти, він перетворювався на цікавого співрозмовника, оповідаючи багато цікавого нещасній Дарусі. Чисте кохання Івана Цвичка до Дарусі синтезує в собі множину почуттів та емоцій. Серед них переважає святе й піднесене ставлення до коханої жінки. Від почуття кохання навіть Даруся перестає мовчати й говорить. Вона промовила кілька сакральних слів, які вирвалися з її душі в найбільш емоційні миті: під руками чоловіка й наприкінці, коли вона попросила його залишити її. Тож виникає логічне запитання: а змогла бвилікуватись Даруся, якби Іван залишився поряд із нею? Підтримка,

емпатія й палке прагнення допомогти хоч у чомусь (огородити могилку чи вилікувати саму Дарусю), глибоке єднання душ, спільність погляду на життя – усе це ті ефективні психологічні методи впливу на солодку Дарусю і її подібних. Але, на жаль, Даруся й Іван перебувають у тому середовищі, яке визначає їх бути самотніми і гнаними.

Характерові Дарусі притаманне внутрішнє неприйняття соціуму, а її мовчання є демонстрацією підсвідомого й свідомого спротиву йому. І цей спротив розпочався ще в дитинстві. Досить символічною є назва великого розділу роману – «Михайлове чудо (драма найголовніша)». Тут письменниця описує дитинство Дарусі, обставини її приходу у світ, виховання в родині, а також перші й досить повчальні кроки дівчинки, які мали сумні й трагічні наслідки як для самої солодкої Дарусі, так і для всієї родини. Марія – це сусідка Дарусі. Вона – єдина людина в селі, яка опікується Дарусею, піклується про неї, як про рідну. Наприклад, вона завжди попереджає Дарусю, коли збирається варити солодке повидло, у розмовах з жінками стає на бік Дарусі, за що теж один раз її назвали «дурною». А про вплив цукерок на Дарусю вона попереджає Івана. Образ Марії є втіленням добра і правди в романі. Ім'я жінки є біблійним, тому відразу спрямовує до образу Діви Марії як матері людей. За відсутності Матронки саме Марія годує маленьку Дарусю, а коли дівчинка залишається сиротою, то Марія бере на себе піклування про неї. Тобто, Марія стає її названою матір'ю. «Марія завжди каже наперед: – Дарусю, завтра буду повидло варити. А на ранок дивиться через паркан: якщо Даруся обходить город, то можна у возниці класти вогонь» [89, 23]. Загалом бачимо у творі надзвичайно тонке розкриття психології головної героїні, що подається в тісній залежності від того середовища, у якому вона живе. Образ Дарусі є типовим для показу характеру загалом, а також внутрішнього світу та особливостей психології героїні, її індивідуальності, тонких властивостей психіки жінки.

Даруся у творі подається авторкою глибоко самотньою. Вона – людина своєрідно внутрішньо ідентифікована, а всі її дії та вчинки визначаються та є внутрішньо легітимізованими. Марія Матіос формує контекст трагічної

самотності Дарусі, у якому характер жінки постає цілком самодостатнім і досить сильним. Буття героїні сповнене любові до світу з усіма його виявами. Вона щиро радіє святковим походам «поза Йорчиху», а також тому особливому спілкуванню з її покійним батьком. Як сказав поет Василь Стус, існує так звана «самособоюнаповненість». Очевидно, цей термін можна використати для характеристики філософії екзистенціалізму. Зокрема, у широкому контексті осмислення стану екзистенційної самотності, що пояснюється значною мірою з позицій філософії Григорія Сковороди. Таке «самособоюнаповнене» життя творять люди сильні, загалом позитивні, опиняючись у трагічних обставинах примусової чи навіть добровільної ізоляції від навколишньої реальності. От подібне самособоюнаповнене буття створила для себе самої солодка Даруся. Жінка обрала для себе шлях добровільної самотності, відречення від, на її переконання, абсурдного й перевернутого світу складних життєвих парадоксів. Таке власне усамітнення героїня бачить як велике благо для себе. Тому головним її прагненням є досягти того, аби люди «лишили її саму на себе», бо «з курми вона говорить краще, ніж з людьми, дерева її розуміють, пси не займають, а люди – ні» [89, 6].

Загалом центральний образ роману М. Матіос «Солодка Даруся» є втіленням характеру цілком самототожного та самоствердженого. Після подолання всіх критичних і межових станів, вона, будучи фізично слабкою дівчиною-жінкою, зробили власний вибір, ставши на дорогу самотності та страждань. Проте саме останні дали їй можливість зберегти власну «замість», неповторність, добру душу «божественної дитини». Остання, за твердженням К. Г. Юнга, є «носієм зцілення для людства», бо «персоніфікує життєву міць по той бік обмеженого обсягу свідомості, ті шляхи й можливості, про які свідомість у своїй однобокості нічого не відає, і цільність, що включає глибини природи ... Вона являє сильний і неминучий порив... для здійснення самої себе» [156, 169].

Даруся власний сум трансформує у втіху, котра є для неї дуже важливою, тому не хоче відрікатися. Адже біль і страждання жінка добровільно визначила

як смисл власного буття. Даруся не може пригадати й відновити в пам'яті переважну більшість подробиць тієї трагедії з дитинства, того свого безневинного, проте гріха. Тому мовчання жінки й повне усамітнення бачиться як своєрідний самозахист («слова можуть приносити шкоду»..., «а люди можуть дати конфету») [89, 69]. Адже життєвий вибір героїні базується на мотиві спокути. То ж цілком очевидними є слова Івана Цвичка, якому вдалося найбільш глибоко зазирнути в душу Дарусі: «Це ж які муки треба терпіти, щоб таке життя жити ... Не могли заплакати – заридати, викричатись, засміятися, а бути живою мумією і мати в голові велику, як від кулі, рану і не могли про неї говорити, а лиш думати... Другий би давно забув, а вона бідна карається, як та великомучениця Катерина...» [89, 69]. Саме художнє змалювання внутрішнього світу героїні визначає головну специфічну рису образу Дарусі. Це яскрава індивідуальність, а водночас – представниця української нації, її репрезентантка на конкретному історичному етапі. Її життя постає як невід'ємна частину національного історичного, зокрема травматичного, буття. Цей досвід у літературі втілюють значною мірою жіночі образи. На думку українського філософа В. Малахова, проблеми нації, національного належать давньому минулому, а їх актуалізація асоціюється тільки з жахіттями нацизму в Німеччині першої половини ХХ століття [85, 318]. Тобто, героїня Марії Матіос – Даруся – виступає втіленням актуальних і кричущих, болючих проблем української нації.

В іншому романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» жіночі образи, їхня специфіка розкриваються в контексті стосунків. Композиційно пов'язані між собою новели «Чотири-як рідні-брати», «Будьте здорові, тату», «Гойданка життя» відображають еволюції жіночих типів, їхні зміни й динаміку в контексті конкретного історичного простору. Складні стосунки у великій родині з усіма їхніми перипетіями, почуття кохання і зради, трагедії жіночих доль у системі війни. Визначальним почуттям, через яке розкриваються жіночі характери й типи, відображається історія на прикладах окремих доль, є почуття любові. Це всеохопне й загальне почуття, що в характерах і долях героїнь виявляється в

контексті української історії, зокрема її суто буковинського ареалу. А реальний, фактично навіть детективний і захоплюючий сюжет роману тільки увиразнює ці почуття.

У новелі роману «Чотири – як рідні – брати» спостерігаємо своєрідне падіння, навіть деградацію родинних морально-етичних цінностей на прикладі проблеми шлюбної зради. Тут головним можна назвати фрагмент, у якому зображено те, як Андрій застав на горищі Петруню з її коханцем під час любощів. Так визначається головний конфлікт і в його контексті розкривається специфіка характеру Петруні. Так само ця проблема розкривається на прикладі образу характеру Мариньки-Богодухи з Кирилом. Тут бачимо жіночі образи, котрі виявляють прагнення кохати, намагання ствердити й показати власний характер і волю. Жінки прагнуть бути собою саме шляхом вияву почуття кохання. Вони порушують заради нього усталені норми й традиції родинного, шлюбного життя. Крім того, ці вияви почуттів відбуваються в складних, травматичних історичних умовах, що також впливає на характери жінок та специфіку їхніх образів.

У новелі другій під назвою «Будьте здорові, тату!» представлено світ людей, який поділяється на жінок і чоловіків. Вони живуть за певними правилами і звичаями. Важливе значення для їхніх характерів мають почуття честі та слави. Саме останні утверджують їх як особистостей, зокрема жіночих. І в жертву цим почуттям старий парубок Іван Варварчук на власному весіллі знеславив юну п'ятнадцятирічну наречену Петруню. Адже йому було важко й боляче визнати своє чоловіче безсилля. Проте Петруня знайшла шлях для реалізації своєї жіночої та людської особистості в стосунках із сином Чев'юків Дмитриком. Вони обидва поринули в пристрасть і фізичний потяг один до одного. Це для молодих людей стало життєвою травмою і трагедією. А водночас ствердило їх як особистостей, виявило сповна їхні характери, насамперед Петруні. Фізична смерть Дмитрика з часом стала початком смерті духовної для Петруні, її морального занепаду й відмови від життя. Трагедія молодих і закоханих людей уможлиблюється насамперед через той історичний час, у який

вони жили. Це була доба панування строгих і суворих патріархальних звичаїв. Свого часу Петруня не змогла чинити опір батькові, ставши дружиною старого й нелюбого чоловіка Івана. Тобто, її особиста травма, її власний травматичний досвід є результатом історичного досвіду, у контексті котрого жінка не має іншого виходу.

Третя частина роману «Гойданка життя» репрезентує художнє осмислення питання про плинність людського життя. На прикладах жіночих образів авторка показує те, як миттєво може зруйнуватися людське життя. Про це й гадки не мали Маринька-Богодуха, подружжя Кейванів. Маринька і Кирило Чев'юк переживають взаємне почуття кохання. Воно народжується в їхніх душах ніжно, лагідно, а в результаті перетворюється на глибоку життєву травму і трагедію. Проте Кирило керується у своєму житті не почуттям коханням, а суто матеріальними міркуваннями, прийнявши рішення одружитися на Василю, бо це значно вигідніше. Це стало трагедією для Мариньки і спонукало її накласти на себе руки, вкоротити життя. Після невдалої спроби цього жінка отримує дар бачення, провидіння. Проте це стало також її драмою, адже вона не могла запобігти бідам, які передбачала. І в цьому трагічна специфіка її образу.

Також у третій новелі роману присутній жіночий характер Теофіли Кейван, дружини Гриця. В основі їх родинного життя лежить принцип, що чоловік має турбуватися за здорове сім'я, а жінка – за сильне лоно. Це і було тим, що єднало їх в родину. Вони прожили разом багато років, мали дітей і велике господарство. Проте не мали почуття кохання й навіть поваги один до одного. Коли на село напали черкеси, Теофіла фактично з власної волі віддалася загарбнику. Вона навіть відчула до нього пристрась, втративши при цьому здоровий глузд. Водночас розумом жінка чітко усвідомлює власну неправоту. Проте нею керує якесь глибоке й підсвідоме почуття помсти власному чоловіку за те, що нічого подібного не відчувала з ним. Так і виявляється її характер та реалізується власна воля. Фактично це подружжя представляє подвійні стандарти, які існували в тогочасному суспільстві. Бачимо

те, як жінка, що народила дитину від загарбника, бо була ним згвалтована, вважається розпусницею. А от чоловік, який на війні мав інтимні стосунки з різними жінками, роблячи це для власного здоров'я та з їхньої доброї волі, є позитивним. Таку життєву позицію репрезентує Грицько Кейван. Вчинок дружини він трактує як зраду, підлість, зневагу його самого. Натомість він так і не зрозумів, що за багато років спільного життя так і не зміг зробити власну дружину коханою, щасливою і близькою душевно.

Загалом жіночі характери роману М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» виступають носіями травматичного історичного і психологічного досвіду, який безпосередньо позначається на їхніх характерах і долях. Бачимо, що стосунки чоловіка і жінки в тогочасних умовах не є рівноправними й партнерськими. Жінка пригнічена й позбавлена тих прав і свобод, які має чоловік. Саме це визначає її певний бунт, вихід за межі патріархальних правил, що виявляється так чи інакше. У випробуванні коханням розкриваються ці жіночі типи, особливості їхніх характерів та образів загалом.

Дещо інші особливості творення характерів спостерігаємо в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Твір апелює до важливих гендерних питань, зокрема, так званої, як її називає Тамара Гундорова, «глюрифікації тожсамости», національну ідентичність культури вважаючи міфом, вигаданим шістдесятниками [38, 31]. Є підстави говорити про те, що культурна ідентифікація має на меті набуття значення сакрального й потім його розкриття. Саме подібні механізми відновлення ідентичності спостерігаємо в романі О. Забужко, які розкриваються через «перевідкриття» батьківської історії та примирення з нею [9,124]. Батько є центром начала, який формує цілісну систему цінностей і створює визначення власної ідентичності у світі. Світ «без батька» набуває форми абсолютного відторгнення від світу взагалі. У романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» батько Дарини, талановитий архітектор, стає жертвою тоталітарної системи. Героїня твору переживає відчуженість і незахищеність перед суспільством, що переростає навіть у сором. Підсилюється дане відчуття, коли мати по смерті чоловіка виходить

заміж за грубого й бездарного лікаря. Героїня залишає сім'ю з абсолютним переконанням ніколи не мати дітей; повним відторгненням жінок, які у своєму призначенні вбачають лише створення родини. Мати Дарини розповідає про історію їхньої з батьком любові, яка лише підтверджує переконання доньки про те, що важлива душевна близькість з партнером. Дарина усвідомлює свою міцність і відвагу для збереження власного шляхетного коріння й утвердження самоідентифікації, тому вирішує звернутися до родинної історії. Повернення батькового авторитету, необхідність відновлення зв'язку між поколіннями пояснюється відновленням власного місця й самоствердження особистості в суспільстві. Важливою місією та виявом характеру Дарини є відновлення історії батька-дисидента, який кинув виклик системі, ставши єдиним серед своїх колег, залишившись при своїх переконаннях до передчасної смерті.

Натомість покійна подруга Владка має абсолютно протилежну родинну ситуацію. Батько Влади, талановитий скульптор, не зумів зберегти себе в родині, бо, як говорила сама Владка, мати «каструвала» батька. Образ святої матері розвінчується через моделювання образу агресивної та інфантильної матері. О. Забужко виводить материнську функцію жінки зі сфери сакрального, піддаючи її раціональному осмисленню дискусійного характеру.

В основу сюжету роману «Музей покинутих секретів» покладені реальні події, але образи героїв є збірними та створені уявою письменниці. Ці характери сформовані талановито, що робить їх впізнаваними для читача. Є характери, які цілком правомірно можна назвати авторським успіхом. У творі широко подано детальну історико-суспільну панораму буття, що художньо трактується через жіночі характери. Досить оригінальною є модель образної системи роману, опис і тлумачення специфіки жіночого сприймання світу, глибока емоційність, описи знаних тільки жінці почуттів, які переживаються в стані вагітності, жіночої солідарності та сприйняття чоловіків. Жіночі характери у творі подаються в різних іпостасях, зокрема це так звані «парні» образи: жінка-мати – вагітна жінка; модерна успішна жінка і кохана дівчина Лялюся; жінка-художниця й «жінка-войовниця» та інші. У романі «Музей

покинутих секретів» історія транслюється через «дружні секрети» дівчаток, у іконах, які дорослі вже дівчата переховують під час лихоліття; у фотографіях, роботах художниць. Усе це об'єднує в константи образу «матері-землі», що трансформується в загальний образ берегині, котра втілює українську ментальну свідомість. О. Башкирова стверджує, що справжню сутність характеру самої Дарини розкриває її подруга через макіяж. Мотив дзеркала відіграє важливу роль і співвідноситься з мотивом двійництва. Тілесний контакт між подругами через макіяж, цілунок, дотик перегукується з мотивом жіночих спільнот, що бачимо в романі ХХІ століття [9, 171]. Т. Гундорова називає це у структурі роману «взаємовідображенням часових дзеркал» [40, 121]. Для власного пізнання героїні не потрібні чоловіки, що є супротивниками й жертвами, а для глибокого відкриття себе має бути інша жінка. У романі простежуємо феміністські інтенції, що утверджують право героїні на особистісну реалізацію та свободу вибору власних життєвих пріоритетів.

Повернення в минуле відбувається через плівки, які зберігають історичну пам'ять у «секретах», що знаходяться в землі, яка уподібнюється до жінки. Герої роману уві сні бачать трагічні події минулого, що дає їм поштовх до формування поведінкової життєвої позиції в майбутньому. Дарина й Адріян – це спадкоємці героїчної історії, що мають продовжити благородну справу своїх попередників. Водночас Н. Лебединцева наголошує, що «героїня виступає спадкоємницею національної пам'яті, яка передається «по чоловічій лінії», тобто все таки перебирає на себе чоловічу роль, відроджуючи національну лицарську традицію [78, 284]. Дарина не реалізувалася як мати і дружина, але обстоює повноцінність жінки в професійній сфері, здатної кинути виклик небезпеці та смерті. У її характері втілюється ідея повного самоствердження цінності жіночої особистості та пошук нею альтернативних ролей у суспільстві.

У романі «Музей покинутих секретів» художню структуру організовує смисловий ланцюг: земля – жіноче тіло – країна – історична пам'ять. Авторка звертається до чоловічих і жіночих спільнот. Чоловіча представлена загалом воїнами УПА, радянськими окупантами, а жіночі спільноти об'єднані

зберіганням таємниці. Також природною силою жінки виступають фізіологічні процеси жіночого організму, що є механізмом творення нового життя. У структурі роману образ крові символізує як народження, так і смерть. «Це булькоче земля, напоєна кров'ю, – жирна од крові, як стінки жіночого лона: жабурина, бродильна, клекочучи твань...» [48, 512]. Героїня роману Дарина Гощинська, будучи сильною й вже дорослою жінкою, позиціонує себе як маленька дівчинка, з дитячої пам'яті якої виринає наступне: «Схоже, я все ще в ролі дівчинки – а в ролі дорослого цим разом ти: від поручником за всіх своїх мертвих. Ти й справді немов подорослішав над ними, і більше не подобаєш на того довготелесого й клаповухого, розгойданого в ході, мов загрибаєш “із запасом”, пацана, якого я щоразу проводжаю очима з вікна вздовж по вулиці, аж доки не зникне за рогом, – ніби відмотую нитку з невидимого клубка, тільки що нитка ця тягнеться з мене, зсередини, як із шовкопряда... Іноді при тому мене охоплює мало не материнська гордість – так, ніби то я тебе народила: таким доладно скроєним, із такою розкутою пластикою рухів...» [48, 24].

У романі О. Забужко Дарина Гощинська показана психологічно переконливою, достовірною, її щира й непереможна віра викликає повагу. «Перш ніж повернутися назад до світу (до Юрка, який щось їй говорить), Дарина жадібно вбирає в себе це неприступне обличчя, своє й не своє одночасно: ось, значить, якою вона виглядає на самоті – куди сильнішою, ніж почуввається. На цій силі Дарина й дарує Юркові сліпучу усмішку» [48, 124]. У творі істотним компонентом громадянського суспільства, без якого неможливо побудувати сучасну країну європейського зразка, є незалежна журналістика. Тому особливо важливим образом роману є саме образ журналістки Дарини Гощинської. Він теж є збірним. У цьому образі прихована символіка поразки української журналістики як носія незалежної, самостійної думки. Оксана Забужко пише: «... це для мене був символ поразки української журналістики 90-х. Я ж іще застала спроби нашої журналістики стати незалежною» [49]. Її головна героїня, будучи представницею тележурналістики 90-х років, котра на початку 2000-х років опинилася витісненою на професійні маргінеси. Характер

Дарини у творі розкривається через її активну позицію. Вона веде розслідування двох жіночих смертей, однією з яких виступає жінка, що загинула 1947 року в підпіллі. Друга героїня є її подругою-художницею, що трагічно загинула в автомобільній катастрофі. Остання створила цикл полотен «Секрети» за мотивами старої гри, у яку давно гралися дівчатка. Вони в землі викопували ямку, куди клали такий собі колаж із камінців, квітів і різних яскравих дрібниць. Потім накривали це скельцем, закопували в землі. І так творили секрет, на який із часом сходилися разом дивитися, особливо цікаво, як скельце мерехтить на світлі.

В. Костюк зазначає, що О. Забужко створила «перший український великий текст, написаний у стилі порногламуру» [72]. Загалом порногламуром означає «сплав чуттєвості, стильності та брендовості. Героїня – сексапільна розкута жінка, і весь сюжет крутиться навколо різних проявів її сексапільності. Одним із таких проявів є дотримання нею стандартів поведження вільної жінки і, що важливо для жанру, підкреслене носіння брендovих речей» [72]. Дослідник послідовно доводить тезу про те, що О. Забужко, є прихильницею стильових принципів порногламуру, вона репрезентує зовнішні риси головних героїв як виключно гламурні. Так, жінки повинні бути надзвичайно вродливими. «Власна врода хвилює навіть Дарину, годі вже казати про всіх без винятку осіб чоловічої статі; в Адріяна, на відміну від більшості чоловіків, щонайменше немає зайвої ваги, а ще він має напрочуд гарні руки та високий зріст» [72]. На думку Жан-Марі К'юбільє, «література порногламуру мусить, щоби стати успішною, стати не лише сексуальною, а й технологічною і “маркетологічною”: крім доброго володіння ремеслом, вміти безпомилково визначити “гарячі” теми, подавати їх у вигляді неодмінно захоплюючої – гостросюжетної, сентиментальної, моторошної історії» [77, 144]. Характер Дарини виявляє певну роздвоєність жінки на образи «екранний» та справжній. Вона ставить за мету з'ясувати правду про Довганівну, усвідомити причину ссяйва навколо її зображення на фото, а також виявити причину трагізму її долі. І ще вона прагне народити дитину, щоб повністю реалізувати те, «що не

відбулося». Принцип характеротворення героїнь роману «Музей покинутих секретів» базується на гармонійному поєднанні суто авторського підходу до образів та представленні бачення цього образу іншими дійовими особами. Вагомими є численні описи внутрішнього світу героїнь, їхніх емоцій і переживань, зокрема тих відчуттів, які стосуються внутрішнього протистояння в душах людей, їх роздумам над вибором шляху й долі. Вони постійно перебувають у стані пошуків себе самих, здатні критично оцінювати себе. Таким чином постає багатогранне і часто неоднозначне «Я» героїнь, детально описуються свідомі та несвідомі прагнення. Подібно до аналізованих вище романів, у творі О. Забужко образ головної героїні відображається через її монологи, міркування, «потоки свідомості», внутрішні сповіді власної правди. Авторка використовує біографічні матеріали для творення образів твору. Є підстави вести мову про своєрідне «вивищення» героїні над іншими, реалізації жінки навіть за рахунок інших героїв роману. Проте не можна говорити про те, що героїня є виключно ідеальною і правильною. Письменниця наголошує на особливостях внутрішнього світу жінки, силі її почуттів, характері, мотивах дій і вчинків. Загалом психологізм цілком правомірно можна назвати вагомою рисою характерів Забужко. Образ жінки-матері, жінки в очікуванні дитини, успішної жінки, «коханої дівчинки Лялюсі», талановитої жінки-художниці, модерної «жінки-войовниці» – така широка палітра характерів жінок-героїнь роману. Це сильні та самодостатні особистості, котрі знайшли власне місце в житті, реалізувалися.

Оксана Забужко не використовує у своєму романі традиційні ролі жінки як матері, берегині. Натомість авторка виявляє навіть скептичне ставлення до них, відверто протиставляє їм нові характери й типи образів. Визначальними стають такі ролі, як подруга, сестра, берегиня кохання й пам'яті, інтелектуальна лідерка. Для того, щоб похвалити героїнь-жінок, авторка вкладає відповідні характеристики в уста героїв-чоловіків. Так, закоханий у Гельцю повстанець Адріян говорить: «Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші

ризикантки порівняно з хлопами – то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, – так, ніби їхня самопосягата для справи тільки скріплювалася самопосягатою для чоловіка, якого любили і яким пишалися, – і скріплювалася вже намертво, мов найвищої якості цементом» [48, 202]. Адріян Ватаманюк з ніжністю називає кохану дівчину Дарину «школяркою-відмінницею» за її старанність [48, 202]. Наприкінці твору хлопець Адріян міркує в стилі, співзвучному з жіночим сексизмом: «Мабуть, розумна жінка таки переважає розумного чоловіка, бо наділена ще тим додатковим змістом, якого нам бракує, – сестринством до всього живого, безвідносно до місця й часу...» [48, 819].

Для зображення й розкриття жіночих характерів О. Забужко використовує художній прийом представлення двох поглядів на людей і все, що вони роблять, – чоловічої та жіночої. Таким чином у творі репрезентовано суттєві гендерні відмінності у світосприйнятті та розумінні навколишнього світу героями. І саме завдяки цьому художньому прийому яскраво виражається специфіка жіночого образу-характеру, який доповнюється «віддзеркаленням» у чоловічому світі та поглядах. Твір письменниці містить численні згадки про «попередні покоління жінок», сенсом життя котрих були тільки образи «хатини» і «творчості». Авторка зазначає: «А бабський бунт – це ніби ще так, несерйозно... А по-друге, і це головне, – хатні образи в нас завжди виконували функцію свого роду пенатів, богів домашнього вогнища, а все, що стосується дому, то, зрозуміло, сфера жіночої компетенції, – чоловікове починалося за порогом... Так що бабуні наші, коли образи тоді ховали, не за художні цінності дбали, а, як і пристало господиням, дух дому берегли – поки образи, поти й хата, навіть прислів'я ж було... Жіноче то було діло, Дар, стопудово тобі кажу, жіноче – ось тому, через два покоління, дівчача й гра. Іншого пояснення немає» [48, 80].

Традиційно виокремлюється кілька суто авторських аспектів у формуванні етнопсихологічної концепції та характеру жінки. Зокрема, це

порівняно неглибока психологізація, показ сили характеру, якому притаманні також ніжність, розум, мудрість, душевна глибина і здатність до самопожертви. Тому образ жінки твориться й подається як втілення життєвого героїзму, стійкості, вірності своїм ідеям. У творі Оксани Забужко визначальним постає кохання головного героя до красивої та стійкої жінки, прояви якого й розкривають такі риси характеру чоловіка, як рішучість, патріотизм, гуманність. У творі описано історію на прикладі трьох поколінь. І це історичне буття родини репрезентовано через забуті, потаємні секрети, які ніби оживають. Авторка виходить із того, що пересічна людина схильна вірити тим історіям, які оповідають нам наші бабусі ще в дитинстві. О. Забужко витворила оригінальний образ-символ роману – це «секрети» дівчаток. Завдяки йому стає зрозумілим метод своєрідного фрагментарного творення літературно-сміслової структури твору. «Секрети», будучи центральним смисловим образом, представляють собою художній принцип, притаманний новому романові. У сучасній українській романістиці головними засобами розкриття характеру героїні є психологічні можливості, а саме: підвищується інтелектуальний рівень, характер якого представляється в напружених розмовних пошуках; у зіткненні філософських та естетичних поглядів; у внутрішній суперечності (героїні у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів»). Так, О. Забужко наголошує: «Ну звичайно, тобі тільки розкажи про важке дитинство, і ти всіх готова пожаліти! Хтось повинен і це робити, ні? Гаразд, мале, не ображайся... Я не. Я тільки хочу сказати, що в нього виходу іншого не лишилося. Як і в них усяк – тих, котрі вирости на брехні, на нарузі над природним ходом життя... Самочинним... Ти ж уяви, яке це вразливе існування має бути, – без коренів, у повітрі...» [48, 790]. О. Башкирова переконана, що сучасна романістика представляє два головних напрямки тлумачення сакрального в українському бутті й ментальності образу матері-берегині. Ці два вектори втілюються в цьому прадавньому архетипі як позитивний і негативний його інваріанти. По-перше, це піднесення матері як «хранительки роду», берегині, великої страдниці, готової завжди на самопожертву заради інших. По-друге, цьому

характеру притаманна певна інфантильність, іронічне «заниження» його значущості, що супроводжується творенням інших образів, які байдужі та далекі від постаті матері [9, 36].

Специфіка жіночих характерів у романі «Соло для Соломії» В. Лиса формується в реконструкції соцреалістичного канону, представленні постатей «жінок-трудівниць». Головна мета автора – зобразити картину жіночого буття в періоди бурхливих і тривожних історичних перетворень. Н. Бернадська пише, що прагнення розуміння суті художньої форми реалізується через створення суб'єктивної моделі дійсності [14, 218]. Через таку художню модель розкривається образ людини і світу, що актуалізує усвідомлення світу й певні шляхи вирішення суспільних проблем. Як зазначає з цього приводу Н. Астрахан, «художня модель несе в собі механізми актуалізації особистісного духовного та практичного досвіду реципієнта, необхідних для свідомого використання можливостей художньої моделі...» [7, 17].

Образ Соломії є прикладом поєднання етичного й естетичного, властивого українській художній свідомості, що розкривається в художній структурі твору через мотиви гріха і спокути, долі та призначення, що загалом відображають традиційну національну буттєву картину. В. Лис наділяє характер героїні рисами просторової універсальності, асоціюючи з Україною через різні національні топоси. Чоловікам-персонажам притаманні певна обмежність у просторі, що прив'язана до визначеного топосу. Павло жорстоко катує дружину за те, що вона йому зрадила «у тій самій клуні, де півроку тому серед зими Павло зробив її жінкою. Жін-н-кою-ю...» [81, 139]. Героїня спроможна зробити вибір самостійно, розширюючи свій простір. Соломія повертається в хату батьків, коли помер Павло, відмовляється їхати до міста з Руфиною, поступово самостверджується в рідному селі. Автор репрезентує сильний характер трудівниці, матері, подруги, тим самим розширюючи жіноче буття у просторі всієї України. Героїня розуміє, що вона сильніша за всіх її чоловіків, що призводить до усвідомлення себе і становлення особистості [10].

У романі В. Лиса «Соло для Соломії» особливості центральних жіночих характерів визначаються тим, що вони психологічно розриваються через тілесні картини буття людини, християнський дискурс постає шляхом уподібнення життєпису селянки до святих, у якому протиставляються образи головних героїнь постатям безликих колгоспниць. Моделювання цих образів розкривається через прийом контрасту: спокійний сон Соломії – і плач Руфини, пільма у садибі Зозуликів – світло в будинку Мациків. Письменник також обирає ім'я для своєї героїні не випадково [9, 94]. Соломія як носій «коду долі», яка бажає народження дітей від коханого, водночас акцентується неможливість народити дитину від нелюба. Письменник наголошує на тому, що героїня сильніша за всіх своїх чоловіків, має інакшу, особливу силу, що підкреслює її фундаментальні відмінності від чоловіків. Соломія наділена повнотою жіночих рис: доброта, ніжність, мудрість, здатність любити і піклуватися.

Також специфіка образу жінки у романі «Соло для Соломії» зумовлюється, за твердженнями О. Башкирової, ототожненням України з жінкою-страдницею, яка представлена новою концепцією жіночності. Образ Соломії відрізняється більшою інтенсивністю, ніж чоловічі персонажі. Героїня має свободу вибору, що включає її власне бажання не залишати своє рідне село, вибір їхати до Києва чи до Новоолександрівки. У той час чоловіки, які зустрічаються їй на шляху, не можуть подолати своїх страхів і слабкостей. Характер Соломії загалом репрезентує та охоплює концептуально всю Україну. Так центральний жіночий образ посередництвом концепту «Україна» представлений в різних іпостасях: святої, коли звертається до покійного отця Андронія, з використанням мотиву молитви; повії, матері, сестри, незнайомки, коханки, які реалізуються через її символічні дії у власному житті, сім'ї, соціумі [10, 16 -17]. Жінка сама собою є ціллю, і не менше зусиль тратить на досягнення особистої самодостатності. У сучасній українській романістиці загалом образ жінки–матері співвідноситься з образом України і несе сакральне значення для смислової кореляції роману класичного типу. Ю. Крістева вдається до поняття «істеричності» як типу дискурсу, що виникає під час

розриву тілесних переживань, які позбавляються вербальної «насолоди» та дії символічного Закону. Тілесні переживання, що виникають між матір'ю та дитиною, не мають адекватного вираження в патріархальній культурі. Дискурс «істеричності» спрямований на розхитування усталених культурних традицій [74, 36]. Жіночий образ, за православною доктриною, представлений з одного боку, світлим образом Божої Матері, а з іншого – дружини, яка боїться чоловіка.

В. Лис у романі «Країна гіркої ніжності» розкриває характер своїх героїнь посередництвом опису дій, вчинків, самохарактеристик або ж спостережень іншими дійовими особами: «Олеся – складна й вразлива натура, – пояснила Віталія. – Вона – це ми з тобою, зібрані в одній людині, котра не визнає обох наших характерів. Але своїм ще не вміє користуватися, а може, ніколи й не навчиться. Не натискай на неї. Вона ще сама не знає, чого хоче. Я боюсь, що й ніколи не захоче чогось конкретного, вибираючи свою дорогу» [80, 38]. Представлення письменником характеристики головної героїні крізь призму розкриття її іншим персонажем формує враження повної суверенності, незалежності від постаті автора. Тому надається їй більшої наочності та життєвої правдивості: «Мама Даза слухала її закам'яніла. Незворушна. Віта говорила, говорила – про випадкове знайомство на пустирі, про зустріч потому, про приховане (прости, матусю) листування, про його повернення з ув'язнення, про те, що вона полюбила, покохала, так, так, мамо, покохала злочинця. Хоча він не такий, не такий, вона, Віта... Про те, що вона, мамо, сама дозволяла їй вибір у складних ситуаціях. Як вважає за потрібне. Що мала право на той проклятий вибір. Що вона доросла, так, доросла, ти, мамо, сама це казала» [80, 145]. Роман є художнім полем, що репрезентує дійсність крізь сприйняття персонажа в тому чи іншому психологічному стані, що створює можливість показати подію чи предмет у новому аспекті та повністю розкрити специфіку характеру. «Через два тижні після арешту батька забрали й маму. Даздраперма Снігурець, донька ворогів народу, опинилися в спеціальному дитячому будинку для таких дітей, як вона. Відтоді майже все життя її пропікали сіро-зеленкуваті

очі директорки – худої, виструнченої, але котра в якийсь момент стала розпливатися перед очима Дази й від того ставала набагато товстішою» [80, 93].

В аналізованих романах переважає сюжет психологічний, побудований не на зовнішньому уявленні про події, а на осмисленні внутрішніх зрушень, душевних колізій. Звідси походить прагнення письменника знайти найгострішу ситуацію для глибшого розкриття характеру героя. Адже образ бачиться не тільки крізь зовнішні перипетії, а й через внутрішній психологічний конфлікт, який стає рушійною силою. У вмінні вибирати з життя персонажів саме такий момент, у якому б розкривалася вся суть подій і характеру, виявляється висока майстерність письменника, який не просто фіксує факти, а і вловлює між ними внутрішній зв'язок. Саме події допомагають розкрити соціальний і психологічний характер героїні, оскільки реакція не випадкова, а типова. Загалом в українській романістиці представлено низку художніх трансформацій образів жінки-жертви, жінки-матері, жінки-активістки, жінки-кар'єристки. Усі ці характери розкриваються в широкому контексті художнього тлумачення жіночої індивідуальності, а також української національної ментальності, традицій ставлення до жінки. Духовний світ жінки, матері – важливий показник морального здоров'я суспільства. «Олеся хотіла б у це вірити, але вона прожила з мамою майже п'ятнадцять років. Вона добре знала маму – як саму себе. Майже як саму себе. Мама була частиною її “я”, як Олеся була частиною мами. Принаймні, так вона вважала. Досі, до цих пір, до цієї хвилини» [80, 28]. У творі В. Лиса характери жінок є своєрідними каталізаторами жіночого начала, материнства, миру, доброти, життєстійкості людини й народу. Характерною рисою героїні роману «Країна гіркої ніжності» Віталії є прагнення переконати саму себе в правильності своїх дій і вчинків. «Це мій світ, – сказала якось собі у відповідь на власні сумніви й почула, як хтось відповів: «Покажи, де він?»» [80, 149]. Автор звертає увагу на найтонші порухи й нюанси у зміні настрою героїні та художньо їх представляє. Характер розкривається в тексті, з одного боку, через місце жінки в реальному житті суспільства й розумінні її історичної, соціальної ролі. А з іншого боку, – через особливості розуміння й зображення

жінки як самоцінної особистості взагалі, як самостійного непересічного характеру.

Велике значення у змалюванні становища й долі героїні має виправдане психологічне пояснення та обґрунтування її особистісних характеристик, морально-етичного простору функціонування її самої як самостійного та незалежного художнього образу. Крім того, суттєвим тут бачиться співвіднесення особистого та громадського в життєвих колізіях жінки. Важливим є розуміння характеру героїні як бази для творення національної ментальності, визначальних морально-етичних засад буття української нації на певних етапах її історичного розвитку. У творах бачимо глибоку соціологізацію образів жінок, їх психологізм, філософічність у трактуванні характеру. В. Лис так говорить про характер своєї героїні в романі «Соло для Соломії»: «Колись для місцевої газети я написав про долю жінки, яка дуже схожа на Соломію, але у романі – не про неї. У реальному житті були навіть більші випробування, ніж ті, що послані на долю Соломії, тому що дуже багато жінок лишилися вдовами, багато не повиходили заміж, багато втратили своїх чоловіків чи коханих – на фронті чи в Українській повстанській армії. І ці жінки багато чого брали на себе. От і моя Соломія теж багато чого бере на себе» [68]. Із цього приводу Тарас Прохасько зазначає: «Така Соломія, в такому селі, за таких обставин» [81, 5]. Тобто, йдеться про чіткий і конкретний характер, який був водночас оригінальним і притаманним українському суспільству.

Загалом осмислення історичної та соціальної природи характеру, законів його становлення, розвитку в контексті соціальному відображається в українській романістиці межі століть на історичну тематику. Базу концепції літературного характеру героїні складають необхідність дослідження всіх впливів середовища на особистість, усвідомлення внутрішньої логіки характеру, його виявів у поведінці. Літературний характер героїні постає засобом дослідження життєвого явища на тлі складних історичних подій. Розкриття характеру відбувається відповідно до логічної життєвої траєкторії

героїні. Образи аналізованих романів свідчать про те, що кожен із них виступає носієм конкретного історичного досвіду.

3.2. Жіночий портрет у сучасному романі початку XXI століття

У художній літературі, насамперед романістиці, портрет постає як один із засобів конкретизації художньої оповідності, чіткої індивідуалізації героя. Портрет становить собою різновид художнього опису, посередництвом якого відтворено зовнішність героя. Саме це дає змогу виявити специфіку авторського задуму. У романі М. Матіос «Солодка Даруся» головною характеристикою портрету головної героїні Дарусі є постійний епітет «солодка». Можна виокремити декілька портретних рис її солодкості. По-перше, вона жінка з оригінальною сексуальністю, жіночністю: «Даруся лежала із заплющеними очима, слухала Івана – і враз по тілу її пішла дрож... У ній тремтіла кожна жилка і кровинка – і тоді Даруся так само раптово сама для себе зрозуміла: вона не дурна – а таки солодка, як і оця солодка дроз-пропасниця, якої вона не знала ніколи» [89, 67]. По-друге, з ранніх дитячих років вона мала «солодке дитинство», бо любила цукерки, які давав тато. Образ головної героїні подано в еволюції та динаміці. У третьому розділі письменниця використовує екскурс у минуле. І саме в дитинстві слід шукати внутрішнє неприйняття суспільством Дарусі. У першому розділі знайомимося з героїнею в зрілому віці, коли «заплітає-розплітає давно поріділу сиву косу» [89, 11], навіть будучи маленькою дівчинкою, вона була досить розважлива, схожа чимось на стареньку бабусю. Фактично весь твір подано через плинність свідомості героїні. Так, вона міркує, бо «не вмє не думати», вона згадує своїх тата й маму і дитячі пустощі з сусідським Славком, «стоїть у холодній купелі осені і бореться із цвяхами, забитими в голову чийось важким, безсердечним молотом» [89, 11], а також плаче, «поклавши непокриту голову в самотню червону айстру» [89, 19]. Це загалом образ майже біблійний, сповнений благородства. Так, вона «солодка», «дурна», та водночас розумніша за своїх

односельців, далека від їх інтриг і пліток. Даруся мовчить, але лише тому, що вона знає ціну мовчання. А ще вона не любить людей. Марія Матіос подає цілий розділ про передумови, народження, виховання, дитинство, яке має трагічні наслідки для майбутнього. Саме тут ми підходимо до розуміння філософії головної героїні як екзистенційної.

Уже з першого знайомства Дарусі з Іваном між ними з'являється зв'язок на рівні підсвідомості. Вона, сидючи простоволоса й у весільному вінку, немов чекаючи на свого чоловіка, одразу відчула довіру до Івана й навіть сама відчинила йому хатні двері, чого ніколи не робила навіть для Марії. Вагомою деталлю портрету є те, що злітаючи з груші до нього, вінок Дарусі залишається на гіллі. Це є символічним втіленням сцени своєрідного прощання дівчини з минулим життям, дівуванням. І героїня вирушає назустріч новому. Тепер уже іншим стає постійний вираз її обличчя – на зміну сльозам і нерухомості приходить ледь помітна посмішка, а на Івана вона дивиться з теплом, якимось подомашньому. Можна сказати, що спершу Даруся викликала лише співчуття в Івана. Проте наприкінці другої частини ми бачимо еволюцію їх почуттів: якщо спочатку він опікується нею як батько дитиною, то потім – як чоловік жінкою. Тобто, авторка акцентує увагу на найменших портретних рисах героїні, які водночас віддзеркалюють і специфіку її характеру.

Портретні характеристики героїнь у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко базуються на ідеалізації головних діючих персонажів, наділені їх ідеальним зовнішнім виглядом, неабияким розумом. Жіночі образи виступають утіленням авторського «Я» у творі. Натомість Дарина продовжує, не зважаючи на всі свої позитивні властивості, бути критичною до себе самої: «Ти просто пуста кукла, Дарино Гощинська, каже вона собі, з відчуттям важкого несмаку, коли не відрази, до власної стрибучої персони на екрані, – натиснувши на кнопку “stop” на пульта і злігши в темряві головою на стіл. Красива баба, авжеж, під цим оглядом нічого тобі не бракує. Скаже, бадьориться... Перед ким ти вистьобуєшся, ніби на медаль заробляєш, якого хріна? Дівочка-сорокалітка, вічна невиліковна відмінниця, гендлярка фейсом і

прочитаними книжками, кукла, кукла, дурепа» [48, 86]. Героїня закохана в Адріана, котрий постає загалом ідеальним партнером для неї. Їхні почуття є взаємними, вони щасливі у власному світі. Подібно до інших пар закоханих вони вирішують якісь питання, дискутують, зіштовхуються з певними непорозуміннями. Натомість це зовсім не заважає їм обом насолоджуватися одне одним. Дарина поруч із коханим відчуває себе в душі маленькою дівчинкою: «Схоже, я все ще в ролі дівчинки – а в ролі дорослого цим разом ти...» [48, 25]. Головна героїня роману позиціонує себе та своє внутрішнє єство так: «А я була перед ними смертна – мені заледве сповнилося вісімнадцять, і я тоді ще й жінкою, по правді сказавши, не була (от якраз невдовзі по тому й стала!), так що, може, то було прозріння з розряду тих, що класифікуються в богословській літературі як видіння отроковиць абощо, – в кожному разі, ніколи потім, у жодному з тисячолітніх святилищ, ні на Афінському Парфеноні, ні на оголеній плацизні Єрусалимського Храму, ні в Гетсиманському саду, – ніде більше ті, видимі чи невидимі, хто віками замешкує місце, не приймали мене за свою: все, що я будь-де відчувала, навіть коли вдавалося зостатися з ними сам-на-сам, була їхня зачаєність – не грізна чи відпихаюча, а десь така, як затамований подих, що словами приблизно віддається як “Чого тобі, жінко?” Мушу признати їм слухність: і справді, що мені до них? Раз прийнявши мужчину, жінка неминуче переходить ув іншу зону притягання – просто впадає в час сама, як у грузький потік, всією ваготою свого земного тіла, з маткою й придатками, цим живим хронометром, включно, – і час починає текти крізь неї вже не в чистому вигляді» [48, 21]. Ці внутрішні риси підсвічують і зовнішні портретні характеристики героїні.

Яскраво портрет померлої подруги репрезентовано в описі Дариною Гощинською: «Влада, Владуська, така маленька, щупленька, як підліток, і водночас така непохитна, мов на сталеву пружинку насаджена [...] Владка була ще блідіша, ніж звичайно, з побузковілими, як од холоду, губами, і хлебтала молоко просто з пакета, що стояв на столі, з розкритого паперового носика, важко, теж якомсь по-пролетарському відсапуючись, на бровах і перенісці їй

блищали незмиті порошинки позлітки, і дивно було думати, що ось це, невидне нікому, брудне й мозольне, як ремонт у квартирі» [48, 86]. Таким чином портретна характеристика Владки визначається Дариною. Саме такою вона є у творі. Письменниця використовує засіб творення портрету словами і характеристиками іншої героїні, котра близько знає характеризовану й може об'єктивно та глибоко змалювати її портрет.

У романі Володимира Лиса «Соло для Соломії» представлено портретні характеристики через трьох Соломій, представниць трьох різних поколінь. Але у центрі перебуває середня Соломія, її портрет є найбільш яскраво вираженим і промовистим: «Народилася дочка Соломії Троцюк, Зозуликів невістки, жони їхнього сина Антона, мешканки поліського села Загоряни, громадянки Другої Жечі Посполитої, на четвертий день після Головосіка, на другий день по святі чи присвятку Семена, 15 вересня 1925 року від Різдва Христового за новим, як у селі казали, польським стилем» [81, 23]. Соломія дожила, відповідно до сюжету твору, до 78 років. Фактично бачимо, що Володимир Лис представляє детальну хроніку буття героїні, при цьому роблячи своєрідну проекцію в її майбутнє. Адже Соломія залишається ще в доброму здоров'ї. Тому її портретні характеристики визначаються її фізичними якостями, на чому наголошує письменник, пишучи, що героїня на ногах тримається, говорить добре, а також пам'ять їй не відібрало. Щодо зовнішності героїні, то автор наголошує, що Соломія була вродливою дитиною: «Про таке личко, як у Соломії, кажуть, що в молоці викупане та россою умите» [81, 29]. Письменник детально описує портрет героїні в молоді роки, звертаючи особливу увагу на обличчя: «Сміхотливі ямочки, що з'являлися на щічках, робили його ще привітнішим. Великі очі ставали все виразнішими, а головне – із світло-сірих небесними, синіми, наче дві великі волошки над маковими квітами щік. Віями, як сказав одного разу тато Антін, мона землю заволочувати, такі пишні. Бровенята ще маленькими просилися у пісню. Щодо статури, то Соломійка із пухкенької, якою здавалася на початку, формувалася у не худющу, але й не гладку дівчинку з гарненькими, наче вилитими вельми вмілим майстром ніжками, на які вона

зіп'ялася за два тижні до рочку» [81, 29]. Саме таким чином наголошується на вроді жінки. Особливо автор зачаровується дуже гарними та незвичними очима Соломії, порівнюючи їх із небом у безхмарну погоду. Він зазначає, що цими очима всі захоплювались, даючи їм таке визначення, як «диво-очі» [81, 98]. А в куточках її очей інші люди, наприклад Петро, бачать горошини сльозинок. Про її очі мама говорила, що вони, «неначе у воді втоплені» [81, 51]. На думку Т. Хом'як, портрет Соломії зображено за допомогою використання авторської мови й мови персонажа. Щодо засобів портретотворення, то Володимир Лис є досить економним. Його портретові притаманні риси стислості, конкретизації, відсутність афектації. Може навіть здатися, що погляд є досить фрагментарним. Проте деталі зовнішності, риси характеру, котрі акцентуються на початку твору, під час розвитку сюжетної лінії, згідно зі змінами внутрішнього стану героїні, поступово розширюються і збагачуються [136, 112]. Усі діти з інтересом спостерігають за навколишньою дійсністю, а Соломія виявляє особливу зацікавленість. Вона щиро закохана у квіти, небо, рослини, сонце, людей і тварин, у всесвіт загалом. Їй цікаво знати й розуміти все, що відбувається навколо. Наприклад, вона ставить старшим такі запитання: «Чому світять зорі і на чому вони тримаються?», «Як же дме вітер, якщо ми його не бачимо?» [81, 30]. Це також є важливою портретною характеристикою Соломії, адже наголошує на її прагненні бути освіченою, розумною. А ще її характеру притаманна риса поваги до старших і до Бога. Тому дівчина росте працювитою і беручкою. З радістю допомагала матері «терти золою татові підштаники, пере, лущить горох-квасоллю, ріже зело, годує курей і качок. Батьки нарадуватись не могли: «“Золота дитина”, – думає Соломія»» [81, 31]. Водночас у батьків викликає занепокоєння доля їхньої доньки. Мати ділиться з батьком своїми внутрішніми страхами, бо дівчина занадто красива, наче ангел. А Соломія справді подібна до ангела не тільки зовнішньо, а й за своїми вчинками. Вона здатна творити виключно добрі справи й сповнена дивовижного магнетизму. А в дитинстві дівчину називали «“сестрою джмелів”, бо дуже любила цих комашок» [81, 45]. Дуже легко давалися дівчині незнайомі польські слова.

Проте «в ній сиділо бісеня, вічно неспокійний дідечко, й гудів, спонукаючи до запитань і до переінакшення чужих слів, веселий волохатий джмелик» [81, 45]. Навчання в школі було польською мовою, тому героїня дозволяла собі певні «переінакшення чужих слів», що дратувало й нервувало вчителя пана Казімежа. Тоді він «хапався за лінійку» [81, 45] і кричав: «Калєчиць польські єнзик не позволям» [81, 45]. Очевидним є те, що стосунки з учителем, паном Казімежем у Соломії не склалися. Так, одного разу після покарання, котре Соломія героїчно перенесла, назвавши вчителя «великою дупою», вона змушена була назавжди покинути школу [136, 113].

А от особливо теплі, певною мірою батьківсько-дружні відносини склалися в неї зі священником Андронієм. Останній був переконаний, Соломія має «чисте, як йорданська вода, як сльоза небесна, серце» [81, 44]. Отець Андроній багато чому навчив дівчину. Часто, у найважчі хвилини життя вона повертатиметься до його виразів і афоризмів, які свого часу остаточно не усвідомлювала. І саме його слова ставатимуть дороговказами у певних життєвих ситуаціях. То ніби отець Андроній, дивлячись на неї з висоти Небес, намагається допомогти подолати життєві труднощі, піти правильним шляхом і зробити вірний вибір. У момент прощання з життям духовного наставника, що трапилося 1939 року, Соломії минув чотирнадцятий рік. І вона «виросла вже у вельми гарне дівча. Волосся з білого стало світло-пшеничним. На неї задивлялися і загравали з нею не тільки ровесники, а й старші загорєнські парубки. А двоє вже точно знали, що Соломія належатиме котромусь із них – сусідські парубки Петро і Павло, названі так на честь двох перших за каноном апостолів. Вони терпляче чекали, доки ця дівчина – вродлива, як цей світ, прекрасна, як сонце, як небо, як найкрасивіший цвіт на землі – дозріє, аби ввійти до котрогось із них у хату господинею. Щоб це сталося, вони готові були битися з цілим світом» [81, 52]. Володимир Лис подає таку характеристику головної героїні: «Соломія була звичайною жінкою. Дуже красива душею, красива зовні, чи справді життя зломило її, як ту соломинку...» [68]. Це її портрет зовнішній і внутрішній. Письменник узяв до роману три епіграфи.

Зокрема, символічними є слова Євгена Маланюка: «Що ж можеш ти, надламана тростино?» Автор таким чином пояснює це: «От я і хотів показати, що насправді може надламана долею тростина – жінка» [68]. Врешті, це порівняння з тростиною стає головною портретною характеристикою героїні.

Як зазначає О. Башкирова, починаючи з першого розділу, автор ставить акцент на такій художній портретній деталі як погляд, охоплюючи все життя старшої Соломії [9, 92]. «Мине час, зміниться світ, обкрутиться десятки разів довкола небесного світила Земля, і вже на смертному, біля самісінького краю її земної стежки згадає Соломія ті очі, що з-під маски ведмедя блиснули на неї» [81, 12]. Художня деталь закоханого погляду крізь метафоричний образ ведмедя є своєрідним змалюванням образу жінки – як зовнішнього постулату стосовно чоловіка та чоловічого письма. Погляд – це не просто розкриття внутрішнього стану героїв, а й психологічна портретна характеристика, що охоплює увесь художній простір, змальований автором. Промовистим епізодом у романі є погляд Соломії-старшої на вогник у вікні Мациків, у той час як Марина Мациків дивиться на Соломіїну хату. Саме через принцип погляду ми знайомимося з передісторією двох героїнь: Соломії-молодшої та Руфини [9, 92]. Жінка діє поза родинним колом. А сильні почуття, пристрасті вже не обмежуються для неї коханням і материнством. «На лиці дві маківки зі щік виглядають, а з очей – дві хитрі лисички» [81, 59]. Мінливість героїні та динамізм її характеру пов'язані із зображенням панорамної картини світу й представлення змін: від її дитинства до розкриття жіночих рис у дорослому віці через чоловічий погляд. «Великі очі ставали все виразнішими, а головне – із світло-сірих небесними, синіми, наче дві великі волошки над маковими квітами щік» [81, 29].

Творення жіночих портретів у романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності» подібне до того, що присутнє в попередньому творі автора. Письменник зображує портрети героїнь через метафору, зокрема приділяє суттєве значення відображенню внутрішнього світу персонажів, їхніх взаємин із іншими людьми та навколишнім універсумом. Метафори в романі покликані наголосити на

людських емоціях, переживаннях, виступаючи важливим елементом творення образу. Зокрема, внутрішній світ героїнь роману, їх почуття, емоції, настрої передаються саме метафорично. Наприклад, описи емоційних станів героїні: «Щось тенькнуло у неї в грудях. Потім у голові. Наче дзвоник – далекий, ледь чутний. Ні, обірвалася струна, наче там десь за стінкою, а вона почула. Далі струна жалібно й коротко заплакала. Ледь-ледь сплакнула. Схлипнула» [80, 14]. Також автор творить і короткі, чіткі метафори: «Намистинки сліз вже проступають назовні» [80, 33]. В. Лис шляхом творення портрету намагається показати глибокі душевні переживання героїнь. Наприклад: «Страх сидів хіба в кутиках очей, що були незвично великими» [80, 156]. Автор приділяє значну увагу описам зовнішності та внутрішнього світу персонажів. Суто в авторському стилі душевний стан відображається через зовнішні риси, зокрема очі, погляд, вираз обличчя: «З-під них [повік], розпухлих од плачу, крізь вузькі щілинки на Дазу глипнули й злякано розкрилися дві зоринки» [80, 293]. Очі героїні є чітким відображенням не тільки внутрішнього стану, настрою, а й характеру загалом: «Ліля – три “ха” з половиною – очиськами, як відьми, по ній – кресь. З безсоромних очиць два язички вогню – палахкоти, Олесю, гори, подруженько, не шкода» [80, 210]. Характерною рисою портретів у романі «Країна гіркої ніжності» є своєрідне розгортання метафори, повторюваність метафоричного образу в різних фрагментах твору. Наприклад: «Олесі стало раптом геть кепсько на душі. Там оселився темний незрозумілий звірок. Він дряпав кігтями і часом подавав голос, тихенько сміявся. Про щось попереджав» [80, 198], «Її [Олесин] внутрішній звірок вже не сміявся, а скімлив» [80, 199], «Звірок всередині вже не скімлив, а стих. Наче здох. Помер. Помер?» [80, 200]. Цей метафоричний образ внутрішнього звірка досить глибоко й точно передає настрої героїні та характеризує її зовнішність водночас. Таким чином письменник репрезентує змінність настроїв героїні, їх еволюції. Цікавими в романі В. Лиса є змалювання зовнішності та внутрішнього світу через метафори, почерпнуті з природи, як наприклад метафора снігу: «Сніг за дверима не по коліно – по самісіньку душу. Закидає цілий світ. Я, здається, на

самому його дні, й від того стає тепліше» [80, 44], «Сніг ішов, засипав і її серце, і душу. І розуміла: саме їй призначено порятувати цю людину з такою чутливою душею, де серед бруду жила поезія» [80, 44].

В. Лиса цілком правомірно називають талановитим майстром метафори. У романі спостерігаємо яскраві образи, створені на основі протиставлення й використання оксиморону. Наприклад: «Віталія прогнала думку – живі поминки» [80, 53], «Уже на Майдані, притиснувшись до Олесі, Ліля на вухо [промовила], як змія-пантера» [80, 222], «Тоді сливочка – гарна дівочка, вишня-абрикосочка, на траві – маленька росочка» [80, 71]. Переважна більшість метафоричних образів у романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності» репрезентують внутрішній світ героїнь та їхні портретні характеристики. Причому, перші й другі тісно між собою пов'язані та доповнюють одне одного. Також письменник детально пише й про світ навколо героїнь, який також пов'язаний із їхніми душевними емоціями та почуттями. Зокрема, це пейзажі, картини природи, інтер'єр, побут, традиції, соціум, населені пункти. Наприклад: «Було відчуття, що там, за вікнами агентства, держустанови, ха, теж народився інший Київ, живе... Він ще має зберегти хоча б одного листочка на своїх каштанах або плід каштана, притулений до дерева. Він повинен зберегти для неї краплину тепла, яку має відшукати в повітрі або під листям у скверику за агентством. Київ нарешті належить їй – сповна, кинувши свою погорду до ніг провінціалки» [80, 208]. Тут опис міста цілком відображає настрої героїні, її відчуття, коли вона врешті відчула себе в Києві своєю, самореалізувалася. А опис природи віддзеркалює внутрішній стан Олесі, її емоції в конкретну мить: «...парк біля замку огинала вузька блискуча стрічка річки. Вона звивалася, мов загадкова змія, то виринала з-за дерев, то зникала, щоб знову зблиснути. Обповзла замок, місто і Олесину душу» [80, 36]. Завдяки використанню численних висловів, фразеологізмів мовлення героїнь твору є живим, образним, емоційним, сповненим настроїв та переживань і відображає характери персонажів. Акцентуючи увагу на певних зовнішніх портретних

характеристиках, В. Лис використовує яскраві порівняння: «Щоки у Віти спалахнули не маками, а трояндами серед снігу» [80, 45].

Отже, еволюція портрету та його використання загалом в аналізованих романах свідчить про художній авторський прогрес. У романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса спостерігаємо значні зміни портретування, зокрема замість зображення персонажа в оцінці й очима автора приходять його характеристика іншими героями або ж самохарактеристика. Останні подаються через внутрішню мову, детальне змалювання внутрішніх станів героїнь. Авторам притаманне талановите використання таких засобів, як настроєвість, емоційна забарвленість, детальний портрет, показ враження від конкретної особистості. Важливими є також риси натуралізму, еротизму. Загалом головна риса портрета – прагнення створити максимальну сугестивність та передати емоційне враження.

3.3. Хронотоп як базовий компонент побудови художньої реальності

Художня реальність є визначальним аспектом характеристики й аналізу літератури загалом та її окремих текстів. Саме в контексті художньої реальності виявляються та реалізуються художні образи. Онтологічний характер, гносеологічна сутність та мистецькі, образотворчі можливості художнього образу репрезентують його як універсальну категорію. Традиційно конститутивними ознаками художнього образу називають: чуттєву конкретність, смислову загальність, естетичну вартісність, знаковий характер, просторовість, часову багатовимірність, безпосередній зв'язок із тенденціями літературного розвитку, специфікою культури, напрямками, течіями, стилями епохи та окремими індивідуальними стилями письменників. У художньому творі письменства подія бачиться як обов'язковий атрибут наративної оповіді, у просторі якої постають та розкриваються специфічні риси образів. Об'єктивна дійсність тексту художнього не тотожна реальності життєвій, адже формується письменником з метою суто авторського, естетичного за своїм характером

впливу на реципієнта, намаганням викликати емоційно-інтелектуальні емоції та переживання, що мають ціннісний характер [108, 32]. Такий характер зумовлюється, як наголошує О. Галич, наступними чинниками: «1. Яскрава, індивідуальна, особистісна форма картини світу, відтвореної автором, виразне авторське світобачення, оригінальність, нетривіальність, які спроможні викликати у читача відповідні думки, асоціації, почуття, зацікавити його, змусити хвилюватися, розмірковувати, співпереживати думкам і почуттям героїв та автора. 2. Актуальність проблематики, здатність зачепити читача “за живе” [...]. 3. Відповідність мовних засобів змістові твору, їх емоційна виразність, точність вислову. 4. У довершеному художньому творі [...] усе [...] вмотивовано і підпорядковано художній та ідейній меті» [31, 117]. Усі ці чинники безпосередньо впливають на особливості художньої реальності та представлені в ній образи.

Формування хронотопу в художньому творі певною мірою визначається представленням життя героїв як набору певних подій. Кожен індивід живе водночас у цілком відмінних подієвих сферах, зокрема особистісній, загалом історичній, певній культурно-історичній. Подія по суті є завжди фактом, натомість далеко не кожен факт трактується як подія; до фактів зараховують наступні текстові конструкції: ситуація, опис та ін. Подія та ситуація є визначальними елементами сюжету художнього тексту, адже сюжет являє собою низку подій, а також – послідовність певних ситуацій, які сприяють розкриттю специфічних рис художніх образів. Відмінно від ситуації, подія виступає свідченням динамічного початку сюжету, тому саме вона виявляє конфлікт та веде до повної реалізації образів. Як підсумовує Т. Гребенюк, «взаємовідносини категорій події та ситуації в літературному творі є взаємодією та взаємодоповненням, без них неможлива художня дія, рух у просторово-часовому континуумі творів, будь-який розвиток» [35, 11]. Явище утворення просторово-часового відіграє важливу функцію в процесі вивчення й аналізу художнього твору. Це аргументується тим, що час і простір є визначальними принципами творення й організації художнього тексту. Картина

світу, скажімо об'єктивна реальність, реальність художнього твору, не існують за межами часу й простору. Адже обидва ці постулати складають сутність художнього твору, організовують його цілісність, сприяють розкриттю глибинного змісту, формують можливість репрезентувати авторську думку й позицію. Художній часопростір твору безпосередньо пов'язаний із такими категоріями, як рід, жанр, стиль, фабула, сюжет, художні образи твору [108, 35]. Також він втілює авторську концепцію світу. Митці у своїх творах представляють осіб, події, побутові деталі, які наявні реальності, а водночас змальовують своєрідне первісне буття, формуючи таким чином художньо-естетичну, широку панораму реальності. Вона є невід'ємною частиною сучасного письменства. Світ письменника та життя суспільства утворюють художню цілісну картину світу, у якій змальовується життя героїв та виявляються специфічні риси їх образів.

Цей письменницький світ у художньому творі втілюється посередництвом мови. Мова – це об'єкт художнього відтворення й втілення художньої думки, що осмислюється через дійсність. Мова дає можливість розкрити специфіку художнього образу через внутрішній світ героя. Отже, у літературному процесі художній образ є предметом і засобом вираження предметно-чуттєвого світу та світоглядного бачення автора й читача. У створенні художнього образу беруть участь два світи – художній та реальний. Художній твір традиційно вважається головною формою існування літератури як мистецтва слова. Адже його визначають як розповідь про певну життєву подію (вигадану чи реальну), яка ведеться від так само особи реальної чи вигаданої автором з метою чинити естетичний вплив на читача від предмету художньої розповіді [108, 36]. Художній текст містить умовну й реальну життєві події, які існують у суб'єктивній, авторській уяві чи уяві оповідача.

Для проведення аналізу художнього тексту поняття часопростору відіграє суттєву роль, адже час і простір є головними конструктивними принципами в процесі організації літературного твору, а також сферами вияву особливостей його образів. У «Літературознавчому словнику-довіднику» Р. Гром'яка і

Ю. Коваліва подається така дефініція хронотопа й визначається поняття художнього часу: «Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірною категорією, у якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності» [82, 727].

Моделювання часу в літературі визначається її особливостями. Література є мистецтво часове, відмінне від живопису. Адже вона відтворює реальність через плинність часу. Ця риса художнього тексту зумовлюється мовними засобами, які формують систему образів. Наприклад, граматику визначає правила для кожної мови, це своєрідний порядок, який чинить розподіл простору в часі, трансформує риси простору в часові [108, 38]. Суттєві здатності творення й організації художнього часу у своїх працях репрезентував О. Потебня. Текст трактується вченим як конкретна діалектична єдність двох форм, які мають характер композиційно-мовленнєвих. Насамперед йдеться про опис, що є відображенням рис, які у свою чергу співіснують у просторі. Крім того, сюди відноситься оповідь як така, що має здатність перетворити низку одночасних ознак у ряд послідовних асоціацій і сприйнять. Потебня чітко розмежував час реальний і час художній. А також він проаналізував співвідношення цих категорій у фольклорних творах і відзначив історичну мінливість художнього часу [114, 36].

Час у художньому творі постає через призму подій, які охоплюють різні часові проміжки. Також це межі, які навіть не вказують історичний час або час, встановлений автором умовно. Це спосіб організації естетичної реальності художнього тексту й образ, пов'язаний із втіленням позиції автора. Остання віддзеркалює його картину світу. Є також час тривання тексту, або час читача. У творі прозовому час нинішній, теперішній в оповідача є умовним, співвідноситься з розповіддю про минуле, майбутнє героїв у різних площинах.

Тому події твору відбуваються у різних часових вимірах. У художньому творі письменник може порушувати реальний перебіг подій.

Аналіз художнього тексту представлений як організація простору, яка нерозривно пов'язана з подіями, часовими межами та художніми образами. Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення терміну «художній простір»: «Художній простір у творі... не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення)» [82, 727]. Прийнято вважати, що спогади не є достовірним відтворенням минулих подій. Крім того, важливо, що точні та без жодних змін копії не змогли б запропонувати ефективніший шлях забезпечення певної поведінки адаптації у прийдешні часи. Натомість вони зумовлюють появу «нової перетворюючої теорії, як колишні спогади можуть бути перетворені на нові сценарії, діючі та майбутні моделі адаптивної поведінки» [107, 27]. Процеси своєрідного відтворення фактів і подій минулого з пам'яті, звісно, є відмінними, проте саме вони з точки зору емоцій і почуттів достовірні. Відтак посилюється їх актуальність і необхідність для автобіографій. Автобіографічна пам'ять у літературі є певним відтворенням і реконструкцією подій минулого, проте з позицій сучасного. Так, досвід дитинства переосмислюється за мисленневими схемами людини вже літньої чи дорослої. Саме спогади з автобіографічних творів є такими, що містять реконструювання подій: «Спогади, у свою чергу, передбачають реконструювання подій минулого з використанням існуючих нині схем, і вся справа в тому, що схеми дорослої людини представляють собою “невідповідний приймач” для переживань раннього дитинства» [157, 241].

Загалом особистість у контексті художньої реальності постає як така, що здатна запам'ятати те, що хоче, тобто те, що їй імпонує. Втрату автобіографічної пам'яті особистістю дослідники вважають втратою себе самого в плані особистому, втрату ідентичності. У науковому літературознавстві жанр автобіографії традиційно актуалізується для того, щоб

надати значущості ідеї свободи людської особистості. Т. Бовсунівська, наголошує, що «структура “фемінна література” – “жіноче письмо” – “автобіографія” є не просто підміною понять, а принциповим підходом» [18, 131]. Головним завданням у феміністичному автобіографічному творі авторства жінок є представлення й самовираження жіночого «Я».

Автобіографія жінки в літературі є засобом передачі досвіду, зокрема історичного, як це бачимо в аналізованих нами творах. У контексті автобіографічного твору авторства жінки всі життєві перипетії та долі жінок вважаються головним предметом зображення, а не тільки окремо взяті етапи цього буття, зокрема це сміливість говорити про власне тіло й сексуальність. Формальною рисою твору автобіографічного спрямування є оповідь від першої особи. Також специфіка жіночої автобіографії визначається зверненням до індивідуального досвіду не як досвіду якоїсь конкретної людини, а як досвіду певної соціальної групи. Спостерігаємо у творі свідоме чи несвідоме ідейно-тематичне зіставлення власного внутрішнього, суто приватного досвіду та загальної офіційної історії. При цьому хронологія оповіді досить умовна й не точна. Часову послідовність подій супроводжує емоційна наповненість. Також замість подій із загальної історії бачимо суто жіночий внутрішній світ. Фуко вважає, що ідеальним образом і символом провини у світовій історії виступає жінка. Потужне феміністичне зацікавлення протиставленням «особистого» і «політичного» є традиційним, а звернення до жіночого досвіду як головного постає визначальним при написанні «жіночого» твору [134].

Оцінка історичних подій складає основу художньої реальності, передбачаючи вияви наявних у ній же викривлень пам'яті. Фактично модерна доба завжди впливає на процес формування так званої «штучної пам'яті», тобто видуманої. Покликанням останньої є спрямувати кожного в напрямку пристосування й адаптації до світобудови, що існує на момент цього творення. Т. Бовсунівська розвиває тезу про те, що у постколоніальному романі спостерігаємо існування теми зміненої, тобто штучної пам'яті, результатом

чого постають уярмлення та негативні впливи на колективну суспільну свідомість і світогляд окремого індивіда зокрема [19].

Людство, переживши одні й ті ж події, трактує їх по-різному: хтось відтворює у своїй пам'яті більше, інший не приділяє такої значної уваги чомусь. Поряд із фактичною пам'яттю існує й реальний світ, у якому країна позбувається решток своєї ідентичності, занурюється в чужий світ, що в кінцевій ситуації призведе до повної агонії, тобто людство переживе «смерть своєї нації». Такою бачиться головна загроза. Пам'ять поколінь атрофується в контексті різних історичних національних подій. Результатом цього стає те, що людська ідентичність позначається впливами процесів колонізації, кровопролитних війн і змагань. Сукупність і нужденність пам'яті свідомості зумовлює незворотні процеси асиміляції універсальних морально-етичних понять. Із цього приводу С. Кримський пише: «Метаісторія – не лише вияв інваріантних структур соціуму, економічних систем і культури, але й форма освоєння їхнього внутрішнього призначення – людяності. Остання обставина дуже вагома у тому сенсі, що метаісторичний підхід дозволяє розкрити персоналістський аспект історії, її здатність згортатися у структуру особистості» [73, 297]. Тоді історичні руїни стають базою для будівництва нового сучасного й досконалого за своїм характером світу.

У літературному творі існує хронотоп оповідача й хронотоп персонажів. Їхні зв'язки й взаємодія формують загальний художній простір твору, робить його багатовимірним, неоднозначним і об'ємним. Водночас визначальним у процесі творення загальної картини твору, його масштабної внутрішньої єдності є простір самого оповідача, у контексті якого об'єднуються різні площини того, що зображується та описується. До засобів вираження просторових понять у творі відносять мовні засоби, зокрема різні синтаксичні конструкції, у яких фіксується місце знаходження героїв, прийменникові та відмінкові форми, що мають локальне значення, дієслова на позначення руху, дієслова, які мають конкретні значення в просторі твору. Також сюди належать численні прислівники на позначення руху, топоніми та ін. Відображення

простору, різного характеру вказівки на нього таким чином інтегруються в загальну картину твору як фрагменти великої мозаїки. Також вони формують різні асоціації, які загалом творять загальну панораму простору. Саме зображення останнього здатне трансформуватися в образ простору. Відтак образ художнього простору набуває різного характеру, що залежить від того, яка модель світу (часу й простору) створена письменником [108, 53]. У романі «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса головним образом, який пов'язаний із простором замкненим, обмеженим, постає образ кімнати в колонії. Він чинить опозицію образу пташки, що втілює концепт волі. У таку пташку прагне перетворитися Олеся. А замкнений простір Віталії, сформований нею власним обманом, відмежовує героїню від світу матері, а потім йому на зміну приходить ще вузкий простір кімнати, у якій Віта зустрічається з Еміром у в'язниці, вагоні потягу, дорогою до подруги в село.

Розширення меж простору твориться на основі досвіду героя, коли він відкриває й пізнає зовнішній світ, реальність навколо себе. Загальні просторові характеристики відтворені в конкретному, реальному просторі та абстрактному. Реальний простір, який бачить перед собою персонаж або ж оповідач, доповнюється широким простором уяви. А простір, який подається в сприйнятті персонажа, може характеризуватися відмінними деформаціями, які у свою чергу пов'язані з оберненістю його елементів і особливим поглядом на нього [108, 54]. Художній простір нерозривно пов'язаний із темою історичної пам'яті та художнім часом, що представлені через просторово-часові площини, які мають інтертекстуальний характер.

Загалом у вузькому значенні поняття художній простір має нерозривний зв'язок із простором героїв твору, а також рядом просторових образів, як дорога, хата, сад, ліс, поріг, кімната, рідний дім. Виокремлюються «свій» і «чужий» простір у житті героїнь роману [108, 55]. А часовий вимір життя персонажів безпосередньо пов'язаний зі зміною їхніх локусів. У романі «Країна гіркої ніжності» героїня Даза дізнається, що її батько і матір виявилися ворогами народу, розмірковуючи: «... батьки, тато Роман і мама Рита, зрадили

насамперед її, Дази. Саме завдяки їхній зраді вона й опинилася замість розкішної чотирикімнатної квартири в цій великій залі-спальні на сорок ліжок, де весь час тхне хлоркою, потом, пилюкою, шмарклями, вавками, їхнім гноєм, несвіжими простирадлами і мишачим послідом» [80, 95]. Такий простір створювався для перевиховання дітей ворогів народу, для формування нешкідливого суспільства в тогочасній радянській Україні. Маленька Даза передає характер цього простору через відразу та обурення. На противагу Дазиній позиції існує зовсім інший простір – її подруги Сонтаринки. Адже остання фактично не визнала своїх батьків як ворогів рідного народу. Саме така позиція спричинила її постійні гоніння в суспільстві, цькування вихователями та з їх подачі й вихованцями дитячого будинку. Таким чином дівчина вимріяла собі уявний новий простір, власну ідеальну країну: «І назвала її Країна Ніжності. У ній були всі щасливі. Добре було б жити в такій країні, правда?» [80, 141]. Діти спеціального інтернату, Соня та Даза, знаходяться в жорстокому площинно-часовому просторі. Даза сприймає ту реальність, яку їй нав'язало суспільство, а Соня, абстрагуючись, звертається до високого – до Неба, до Сонця і творить власну реальність і свій простір: «Вони разом слухали тихесеньке гудіння самотнього джмеля над молоденькою яблунькою, що росла в цьому закутку. Зустрічали й проводжали поглядами хмарки у небі, а одного разу побачили, як над ними кружляє, широко розпластавши крила, великий недосяжний птах. “Лелека”, – зачаровано прошептала Сонтаринка» [80, 141]. І таким чином простір для обох дівчат, які є особистотями з чистими та щирими серцями, став цілком «своїм», кардинально іншим, відмінним від «чужого», того, що оточував героїнь-дівчат повсякчас у тому ж самому середовищі.

У романі В. Лиса є два хронотопи для героїнь Дази та Віточки-Вітусі, зокрема хронотоп дому і хронотоп життя Віти. Одного разу на пустирі за будинком у новому мікрорайоні Віта зустріла своє перше майбутнє кохання, що стало майбутнім нещастям. Це була гроза всього мікрорайону Едик-Емір, відомий хуліган, розбишака, що втілює для Віти чужий світ, із якого вона хотіла «побігти, втекти, втекти у свій світ. Той, де була мама, однокласники...

Світ чистий і безпечний» [80, 23]. Сюжетна лінія представлена достатньо динамічно. Простір пустирища, у котексті якого показується зустріч героїні зі своїм майбутнім коханням і водночас злочинцем є показовим. Вона, не усвідомлюючи його сутності, покохала чоловіка, що врешті змінює внутрішній світ Віти. У житті дівчини з'являється перша таємниця, котру вона старанно приховує від мами. Цей секрет поступово змінював внутрішній світ героїні, у її душі оселилися почуття тривоги й сумнівів: «Злочинець не міг викликати інтересу в радянської школярки, без п'яти хвилин комсомолки. Це було ганебно і теж злочинно. Вона не злочинниця, вона... Майнула думка: може розповісти про все це мамі? Адже досі ділилася з мамою всіма своїми таємницями» [80, 25]. З чотирнадцяти років Віталія почала листуватися з Едиком. Вона знала, що за пограбування знаменитого професора чоловік був засуджений і «перебував десь далеко у Росії. У колонії за Волгою, перед Уралом» [80, 46]. Віта поринає у злочинний простір коханого. Це змушує її переживати й страждати, обдурювати рідну матір, і від цього відчувати себе зрадницею. Мама Даза виховує свою доньку правильно і високоморально, бо й сама є такою. Поїздка разом із Зіною, сестрою Едика, у далеке «захмарно-заобрійне приуральське місто, колонію», [80, 50], де перебував Едик, викликає почуття глибокого сорому і щирого каяття: «І тут Віта розуміє: найбільше їй шкода маму, маму Дазу, котра десь там, у Києві, думає, що донька на канікулах у подруги, яку так підло обдурила. На щоку Вітину викочується сльозинка, одна, друга. Віта плаче, тихо і безшелесно, гасить той плач у собі й ніяк не може загасити» [80, 51]. У цій подорожі юна Віта «вбирала світ за вікном потяга – міста і містечка, села й самотні оселі ... будинки й людей» [80, 51]. Героїня звузила свій зовнішній і внутрішній простір вагоном, який обмежував її зсередини. «Як не хотіла Віта відтягти час, а потяг, яким їхали із Зіною, прибув у те чуже місто вчасно» [80, 54]. Життя Віти поступово, після обману й зради нею матері, стає стиснутим і замкненим, наче простір життя в колонії, де відбуває покарання її коханий Едик: «Пройти подвір'ям, а тоді доріжкою з колючим дротом по боках до продовгуватого будиночка. Там, проходячи коридорчиком, солдат відчинив

одні з дверей... Коли завів у невеличку кімнату, де стояли стіл і дві грубі лавки, вийшов» [80, 61]. Кімната через просторові елементи зображується пустою і збіднілою. «Порожня (вони двоє тут тимчасові й перелякані гості) кімната із заготованими віконцями і грубими меблями почала стискуватися, роблячись неможливою для людського перебування, тим більше – зустрічі: «Я зараз закричу», – подумала Віта й зіщулилася» [80, 63]. Надалі так само ж обмежений художній простір роману зустрічаємо у двомісній палаті онкодиспансеру, який заповнений найріднішими людьми, що свідчить про те, що життя не змарноване повністю.

Роман «Країна гіркої ніжності» репрезентує різні просторові площини. Так, Даздраперма прибула в дитбудинок, навчалася в ПТУ, медучилищі, була медсестрою в селищі на Волині. Вона надавала допомогу повстанцям УПА, була в лісі з ними. Тут допомагала породіллі, рятуючи від смерті. Ще працювала медсестрою в дитячій поліклініці міста Києва, де швидко приймала рішення. Так автор пояснює розширення досвіду героїні, пізнання зовнішнього й внутрішнього світів людини [108, 59].

Одним із головних у творі В. Лиса постає образ шляху, котрий обирають героїні. Він виступає втіленням того життєвого вибору, який робить кожна з жінок, а також відтворює їхні злети й падіння в житті. Образ дороги визначається також і доповнюється образом руху, який долають жінки. Цей рух відбувається шляхом подолання себе самих, а також тих життєвих ситуацій і випробувань, які випали на їхні долі. Так, для Віталії цей шлях лежить через доленосне пустирище. Це дорога, на якій їй зустрівся її коханий, той, хто став для дівчини трагічним і нещасливим коханням. Після того була поїздка до нього в колонію. А потім пролягала довга дорога до поліського селища, де він відбував своє покарання. Натомість для Даздраперми стелиться шлях до схрону, де вона рятує нещасну породіллю та її дитинча. Останнє врешті стає для жінки найріднішою людиною, донькою. Також промовистим є образ дороги до Луцька і Києва. Остання об'єднує всіх членів сім'ї, котрі тривалий час мешкали далеко один від одного [108, 60].

У романі образ дверей репрезентує життя людини, її можливість зробити правильний вибір у конкретні кризові моменти в житті. З топосу дверей починається роман В. Лиса: «... у луцькій квартирі, де жили тоді Олеся з мамою Вітою, пролунав дзвінок у двері» [80, 11]. Цей образ впродовж роману прослідковується декілька разів: двері дитячої кімнати Дазочки, за якими існувало щасливе дитинство; двері в квартиру, у яку ввірвалися люди, які назвали батька Романа жорстоко і з присудом ворогом народу; також це вхідні двері луцької квартири Віти та Олесі, за котрими Даза з великою тривогою очікує на онуку: «Олеся оминула бабусю, стала у дверях, що вели до кімнати» [80, 72]. Основними хронотопами роману виступають міста Луцьк і Київ. Образи міст представлені через простори вулиць, майданів, будівель, споруди, кав'ярень, крамниць, церков, квартир і кімнат, де живуть героїні та створюють власний простір. Особливо масштабно в романі описаний Луцьк – рідний край письменника [108, 61]. З великим теплом Даздраперма згадує Луцьк: «Потім була прогулянка містом. До центру Луцька дісталися тролейбусом. Бабусі належало показувати місто... На місці цієї площі колись був міський сад, – мама зробила жест рукою, – сад простягався від собору, аж за театр. А тут, навпроти пам'ятника Лесі Українки, – арка, вхід до саду. – Так, я пам'ятаю, як у далекому сні, – сказала бабуся. – Тоді тут справді був сад і росли великі дерева» [80, 32]. «А ця вулиця... А цей будинок... А ця кав'ярня... А тут, де тепер ювелірна крамниця, колись була ще одна кав'ярня, в якій збиралася луцька богема... А там далі будинок у псевдовізантійському стилі...» [80, 33], – продовжує оповідачка. І далі: «Вони втрюх ітимуть до Старого міста, роздивлятимуться церкви, кірху, костел Петра і Павла, доберуться до гордості їхнього міста – Луцького замку» [80, 34]. А саме «місто ще несміливо вдягалося у зелені шати. І наче відбігало від замку» [80, 36]. Луцьк та Київ виступають другорядними персонажами в романі, які наділені впливом на жіночі образи та їх долі. Київ виконує нейтральну роль у житті героїв.

Час у романі «Країна гіркої ніжності» є фактично головним мірилом жіночих доль: «Прохолодне весняне повітря принесло думку про те, що все

треба віддати на течію часу. Що опиратися йому немає змоги. Що десь в часі майбутньому народжується нова дійсність. Для неї, Віти, Олесі. Не знати яка – гірша, краща, але нова. Їй також опиратися дарма» [80, 74]. Цей глибокий внутрішній монолог Даздраперми постає не тільки як суто філософські міркування головної героїні. Це також світосприйняття й самого письменника, відображення його роздумів про такі категорії буття, як вічність, безперервність життя, постання нового світу, народження нової людини: «У Києві Олеся в лікарні дізналася: у неї вже четвертий місяць вагітності. У неї буде дочка. Якби й менший строк, не стала б нічого робити. “Наше бабське кодло”, – пригадала мамині слова. – “Кодло” поповниться. Відтвориться. Доньку вона назве Вітою» [80, 359], – так розмірковувала Олеся, яка втратила матір після важкої хвороби.

Час у романі «Соло для Соломії» бачимо як базову категорію людського буття. «Що таке час, час, який хочеться підігнати, змусити бігти, підстьобувати, перетворити у парубка, що поспішає до коханої, а він повзе, як старезна баба, котра задихано ледь переставляє ноги сільською вулицею, спираючись на костура, та раз-пораз ще й спиняється, аби перепочити – все те сповна відчула Соломія після того, як провела Павла» [81, 147]. Відбувається «олюднення» часу, через який розкривається історія героїні, що вже стає виявом загальнонаціональної історії, прикладом суспільних катаклізмів [9, 94]. Саме останні формують особистість, даючи зрозуміти суть свого призначення у житті. «За ці п'ять років поволі, але неухильно лікував Соломію мудрий дядько-лікар – Час» [81, 174]. Акцентуація на часі у параметризації прози творить безперервність художнього часу, вдаючись до вказівок на конкретні часові періоди, при цьому зосереджуючи свою увагу на конкретних сценах, які позначені особливим емоційним напруженням та психологічним змістом. Часова концепція змінюється циклічно. Отець Андроній, один із героїв роману, говорить так: «Навесні небо зовсім інше. Як і літом, і зимою. У нього, як і людей, – чотири пори року, тільки в людини раз у житті – і весна, й літо, й осінь, і зима. А в неба – щороку зміна. Небо проживає всі наші літа і всі наші життя» [81, 69]. Циклічність часу рухається для героїнь роману, як ідея

постійного повторення, витісняючи з глибини ментальні концепти національної свідомості.

У цій циклічності, перебігу часу бачимо намагання автора з'ясувати проблему людини в навколишньому світі, пошуки гармонії у взаєминах особи і суспільства, пізнання людини в прагненні не роз'єднуватися, а зближуватися з дійсністю, усвідомлювати себе як частина всесвіту. Пізнати не лише в зовнішньому відображенні подій, а й через чуттєвість, емоційне сприйняття. Автори прагнуть художньо відтворити реальну дійсність із погляду персонажа, даючи розмаїту картину буття в літературі, своєрідно застерігаючи від прямолінійного трактування дійсності, намагаючись осмислити жіночу особистість у гармонійному єднанні з природою і світом.

Отже, у романах «Країна гіркої ніжності» та «Соло для Соломії» час вибудовується за хронологічним принципом, але водночас послідовність хронології доповнюється ретроспекціями.

Жіноча картина простору у романі В. Лиса «Соло для Соломії» представлена блуканням Соломії нічним лісом, що асоціюється з власним підсвідомим бажанням героїні. «Розуміє раптом – любощів, до яких себе щоночі принуджує, не Павла, а себе, хоче позбутися. Хоть на тижень-два. Щось у лісі передумати» [81, 120]. Шлях Соломії до лісу триває вночі, що співвідноситься зі світом непізнаного, ірраціонального. Зустріч із дикою кішкою може бути потрактовано як вияв тваринного начала, яке чекає на неї в житті з Петром. Ще одним топосом осягнення чогось неусвідомленого й потаємного в романі виступає сад. Саме в саду зустрічаються Соломія й Петро, Соломія та Руфіна. Якщо під час першої зустрічі сад виступає сакральним місцем зради й почуття любові, то при другій зустрічі образ саду набуває простору зустрічі з собою, усвідомлення свого єства. Мотив «своєї хати» пов'язаний із долею Павла та Соломії, які відмовляються ховатися в лісі від німецьких солдатів, утверджуючи своє місце сили, що набуває сакрального значення. Павло говорить: «Що судилося, того возом не об'їдеш, конем не обскачеш, а нечисті порядкувати на мему обійсті не дам. Тут і татова, і ваша,

мамо, та ще й дідова кривиця, а тепер – і Соломчина» [81, 120]. Павло виступає втіленням чоловіка, який шанує найвищі цінності: сім'я, вірність, праця. Він чоловік, який готовий захищати свій сакральний центр (власну хату) від мародерів. Цілком протилежним до образу Павла є Петро, котрий робить вибір на користь служіння Батьківщині, тому залишає все і йде в ліс. У романі «Соло для Соломії» найяскравіше концепт «Україна» представлений саме завдяки жіночому образу. Героїня системно представлена через художні образи хати, степу, саду, річки, міста. Кожен образ має сакральне значення, що дає змогу зобразити перехід героїні до нового статусу. Соломія зустрічається зі степом, миє ноги в річці Дніпро, набуваючи при цьому втілення української метальної свідомості.

У романі «Солодка Даруся» героїня Даруся – дитина природи, котра виступає одним із засобів її порятунку від самотності. Героїня багато часу любить проводити в садку, вона пестить і гладить квіти, розмовляє з ними, наче живими, прикрашає дерева. Собаки завжди супроводжують її сільськими дорогами, зокрема й коли вона прямує до батька. Це наштовхує читача на думку про те, що закони звичайних тварин є значно добрішими, більш «людяними» за закони людей. Письменниця дає цікаві характеристики героїні із боку різних стихій. Так, вода та земля – це дві життєдайні сили, які здатні рятувати дівчину від болю. А от суспільство не сприймає й не розуміє таких методів лікування, вважаючи їх ще одним приводом називати Дарусю «дурною». Вогонь постає тут руйнівною силою, а власний біль у голові героїня порівнює весь час із вогнем. Будучи на кладовищі, вона ніколи не запалює свічку, «бо свічка горить-горить та й випалює все, що є довкіл людського. Вогонь свічки виганяє не тільки злий дух, але й дух людини, яка не завжди була мертвою» [89, 27]. Для соціуму вогонь – джерело життя та світла. Даруся живе у своєму світі, котрий представлений різними площинами. Перша і найменша – це хата. Це місце народження, виростання й життя. Це своєрідний мікрокосмос героїні. Далі цей мікрокосмос розширюється й виростає до рівня села. Це другий за величиною простір буття Дарусі. У ньому простежуються її стосунки

з іншими людьми. Тут вона зіштовхується з несправедливістю і конфліктністю світу. Це контекст взаємовідносин Дарусі з іншими персонажами. Третім за величиною простором буття головної героїні є Карпати. Навіть не Україна, а саме Карпатські гори, які складають особливу територію, зі своєю ментальністю і світовідчуттям, з уявленнями про життя й світ. Даруся є дитиною Карпат, це її Вітчизна. Звісно, вона не мислить свого буття без них.

Отже, загальним хронотоп, тобто часопростором буття Дарусі є триада: хата, село, Карпати. Цей хронотоп являє собою певні зв'язки відносин між часом й простором у романі. Великий хронотоп роману формується на основі цих трьох головних і базових. Можна вести мову про те, що кожен мотив у творі має власний хронотоп, який інтегрується в більший і наповнює його, творить цілісність. Загальний хронотоп, тобто художній час і простір у творі, формуються на основі синтезу менших хронотопів, кожен із яких має власний мінісюжет, які у свою чергу складають загальну сюжетну канву роману. Варто наголосити, що хронотоп відіграє також важливу роль у формуванні жанрової специфіки твору. Значною мірою жанр роману визначається саме хронотопом. У свою чергу базовим у художній творчості є час. Тобто, саме історична тематика роману «Солодка Даруся» безпосередньо пов'язана з його часопростором. Крім того, хронотоп у творі впливає й на образи, насамперед на образ головної героїні Дарусі. Дослідники називають навіть образи творів «хронотопічними». Хронотопічний характер Дарусі визначається її приналежністю до свого історичного часу, переживанням нею його травматичних подій і буттям у хаті – селі – Карпатських горах. У тексті роману риси часу й простору синтезуються поступово в загальний хронотоп, що становить єдність і цілісність. Час ущільнюється, стає густішим і насиченішим, а також художньо чітко окресленим. Простір у романі набуває рис також досить чітко виражених й інтегрується в рух і динаміку часу. Адже ми бачимо хату, село і Карпати в конкретний історичний. Специфіка часу розкривається в просторі на прикладі, насамперед, головного образу Дарусі, пережиття нею історичного досвіду й травми. Отже, простір Карпат вимірюється часом, у який

вони вписані через конкретні образи, зокрема жіночі. Усі часово-просторові характеристики у романі «Солодка Даруся» мають емоційно-ціннісне забарвлення, що реалізується через образи жінок. Тому хронотоп є категорією формально-змістовою.

Людина мешкає серед чужинців, де вона сама є також чужинцем. Це світ незнайомих і чужих людей. Саме таким є світ і очима Дарусі: «Нема її сили терпіти той безконечний біль. Нема сили навіть слухати, як тихо плаче Марія за столом і шморгає носом. Краще ішла б собі до свого Славка або до кого хоче, лиш би не мордувала її схлипами. Маріїні схлипи здаються ударами молота в цигановій кузні. І Даруся дужче втискається у стіну, бажаючи лише тиші і спокою» [89, 8], «І ніщо на світі не є солодким, окрім конфет. Та Даруся навіть з Марією не хоче про це говорити» [89, 19]. Та найяскравіше таке світовідчуття головної героїні зображується через її відвідини мертвого батька. Для Дарусі це один із найважливіших ритуалів її життя. Марія Матіос творить оповідь про те, як сирота цілий день збирається йти на цвинтар. Вона готує великий великодній кошик, у який кладе сир, масло, молоко, хліб. А також вона старанно міркує над тим, що має сказати татові. «До тата Даруся йде тільки серединою вулиці, їдуть машини, йдуть фіри, тягнуться люди – Даруся знає своє: вона по дорозі до тата – княжна» [89, 26]. Жінка розкладає на дорогій могилі гостинці, що принесла з собою, вона щиро втішається татовим голосом, який ніби проривається до доньки з глибокого підземелля. Дві хустки – чорна і біла, які Даруся вдягає на кладовище, є художньою деталлю, образом-символом життя і смерті, добра й зла, їх єднання саме в такому місці.

Художній образ Дарусі розкривається в просторі карпатського села, коли виявляється її глибокий і сильний підсвідомий зв'язок із природою, відчуженість від людського суспільства, екзотичний етноколот, апелювання до міфологічних вірувань та уявлень. Але найголовніша особливість його полягає в тому, що Даруся – непересічна і сильна особистість, яка перебуває поза межами суспільного добра й зла (як надлюдина). Вона – вигнанець, що чинив супротив суспільній більшості. Той факт, що суспільство не сприймає її,

не можна назвати першопричиною страждань або головного болю героїні. Її голова болить, бо вона дуже багато думає, а сказати свої думки не може. У творі тілесність героїні як особливий дискурс ототожнюється з архаїчним образом землі – зі специфічною жіночою функцією материнства: «Споконвіку мешканці обидвох Черемошних говорили майже однаковою материнською мовою, і однаково складали руки до однакового “отченашу”, в один і той же день святкували Різдво і Великдень, і навіть одяг у них був схожий, і клятьби, і подяки, лиш віталися люди по два боки ріки трохи інакше, ото майже і вся різниця» [89, 97].

У творі М. Матіос «Солодка Даруся» зроблено акцент на процесі розділення України. У житті селян відбуваються зміни після приходу «советів». Тому авторка акцентує увагу на єдності землі: «Кажі що кажі, а за Польщі таки було по-іншому. Колись, бувало, людське гарякання, безсоромні дівочі писки чи вдоволені парубочі свисти відбивалися від скали на тім – до скали на цім боці, а особливо у дні церковних свят чи сільських набутоків; і подвоювала денна або вечірня луна змішані голоси, і стояли вони, мов єдиний чистий дзвін, у долині між горами, розітнутими водою; і хто не знав, то й не сказав би та й не подумав, що звивиста, як гадина, і зелена, мов кобиличка, ріка, неприродно мічена смугастими стовпами, робить той дзвін тріснутим надвоє» [89, 103]. Територіальний розрив і тілесні травми прочитуються через колоніальну травму в посттоталітарному та постколоніальному дискурсі української літератури [9, 282].

Народження дитини, за З. Фройдом, це травма, що переростає у тривогу. У романі «Солодка Даруся» бачимо, як «Матронка вродила дитину посеред білої днини в середині марта» [89, 89]. І «під вікном надсадно схлипувала і скрипіла в такт розгойднана плачем колиска» [89, 93], що пов'язано зі зникненням Матронки й з'ясуванням причин. «А в Черемошнім колотилося, як під циганською спідницею» [89, 119]. Даруся після смерті матері зрікається природної системи знаків – звукову мову замінює на штучну. Героїня розводить квіти, захоплюється музикою, розмовляє з батьком на цвинтарі,

таким чином захищаючись від зовнішнього світу. Зустріч Дарусі з армійським нарядом і цукерки призводять до великого потрясіння, що проявляється на психосоматичному рівні, та виливається у нестерпний головний біль, загальну слабкість. Єдиним засобом порятунку стають холодна вода, земля та повітря. «Коли Даруся заходить по пояс у воду чи стає у викопану по крижі яму – вона не шукає тепла, вона шукає рятунку на свою голову. Заходить у воду чи в землю ненадовго – лиш доти, поки вогонь не покидає тім'я» [89, 30]. «Люди не розуміють, що Даруся рятує себе, як може. Коли водою, коли землею, коли травами. Бо понад усе їй хочеться жити на цьому світі, такому веселому, такому кольорову і запашному» [89, 19]. Даруся постає в одній іпостасі, а ось історія навпаки: «То чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним; ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш; чекаєш одної, а воно тобі показує другу» [89, 171]. Історичний процес бачиться автором як такий, що обмежує людину в її власних ідеалах і принципах. Важливе значення в романі мають часові зміщення, котрі дають можливість розкрити еволюцію, специфіку образів на різних етапах її життя. Саме часові зміщення виявляють генетичні риси української ментальності, які були сформовані протягом тривалого часу й розкриваються в образах роману.

Так само часові зміщення присутні в часопрострі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Тут часопростір репрезентований складним суспільно-політичним явищем – війною між державами, народами, національними групами. У цьому контексті розкриваються особливості жіночих образів, через які художньо тлумачиться історичний досвід. Організоване озброєне насильство є характеристикою групової ідентичності, що дозволяє «позиціонувати себе за принципом “свій – чужий”, “друг – недруг”, “союзник – супротивник”» [58, 73]. Військовий конфлікт вирішувався й розв'язувався масовою участю народу, котрий прагнув мирного життя. «Воювали не тільки озброєні люди – воювала земля, запекло й несхитно: кожен кущ і пагорбок, кожна жива істота...» [48, 193]. Саме такий масовий характер спонукав націю до колективного гуртування, відданості рідній землі,

сповнював силами моральними та фізичними. «На всяку силу, що неволить людину, завжди знайдеться друга, більша сила ... і тільки на силу визволу – нема другої: вона одна така, на всі племена й народи, скільки їх є на землі» [48, 489]. Час і простір війни трактуються письменницею як засіб наблизитися до пізнання Бога: «Війна – теж спосіб побачити об'явлення Бога. Може, з усіх якраз найпряміший. І найстрашніший, як то й має бути – страшно впасти в руки Бога живого... Знамення на небі, комети, вогненні написи, голоси духів, сходження янголів, обновлення церков, які завтра рухнуть під бомбардуванням, – жодна війна не обходиться без своєї метафізичної історії. І жодна не дала стільки мучеників, як ця. А ми при тім лиш оруддя, ми – камені з Божої праці...» [48, 561]. Через війну репрезентовано особистий досвід героїнь.

У романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» історичний досвід поколінь, який переживається жінками, подається і в баченні чоловічому. Зокрема, це погляд Адріяна Ватаманюка, а також його загиблого попередника Адріяна, бійця УПА. Через їхні уявлення репрезентуються жіночі персонажі твору як втілення рідної землі. Описано сновидіння одного з вояків УПА, у якому він приймає персоніфіковану землю за власну бабцю. Тому історична логіка тут залежить від циклів буття на землі [9, 250]. Відтак зимове завмирання ототожнюється зі смертю, а також втілює тривале замовчування історичної правди, наприклад історії боротьби й загибелі бійців, які з часом відродяться в пам'яті нащадків. «Ця зима, що надходить, буде довга, аж здасться вам вічністю. Лиш жінки не покинуть родити» [48, 512]. Чоловіча тілесність переживається Адріяном, що є бійцем УПА, як єднання зі своїми бойовими побратимами, яких гуртують спільні ідеали й мета: «...і передній, і задній, і той, що зліва, і той, що справа, – то ніби продовження твого тіла, а всі ви разом – єдина плоть: армія свого народу...» [48, 187]. Через архетип жінки-землі відбувається самоідентифікація Адріяна в колі його товаришів, а також власне усвідомлення суттєвих світоглядних відмінностей від простих сільських хлопців, перед мужністю яких схиляється герой: «...та сила йшла не від голови, не від прочитаних книжок та ідейного усвідомлення, а немов навпростець від

самої землі, яка їх породила і з якої їх знай спихали, з хруском топчучись по ребрах, польські, мадярські, московські й ще невідь-чий чоботи...» [48, 193]. Так репрезентується історичний досвід через конкретні жіночі образи. Допоміжними тут виступають численні образи зерна, ікон, дівчачих секретів, які знаходяться в глибинах, де зберігається ціла історія. Жінки звертаються до цих образів, у процесі чого розкриваються особливості їхніх характерів і специфіка пережиття певних історичних реалій. Вагоме значення для змалювання автором специфіки жіночих характерів є часові зміщення. Ми бачимо, як у різні часи переживається жінками історичний досвід. Письменниця чітко наголошує на тому, що нові часи відкривають можливості для самореалізації жінки, зокрема у плані професійному, особистому.

Вміння кожної нації, зокрема української, від покоління до покоління зберігати і передавати нащадкам свою духовну й культурну неповторність, власну історичну спадщину формує основи для розвитку духовності державного народу. Й не останню роль тут грає пам'ять, котра міцно об'єднує різні покоління народу, забезпечує їх міцною спадкоємністю морально-духовних традицій. Відповідно таким чином зберігається і фіксується духовний код нації. Поняття часового простору в процесі аналізу художнього тексту відіграє важливу роль, адже час і простір є головними принципами організації художнього твору. Кожна картина світу – об'єктивна реальність або реальність художнього твору – не може існувати поза простором і часом. Ці дві категорії складають собою сутність художнього тексту, здатні організувати його цілісність, дати йому можливість репрезентувати авторську думку і світоглядну позицію. Художня модель часопростору включає до свого складу такі категорії, як рід, жанр, стиль, сюжет, художні образи твору. Загалом художні особливості в досліджених романах визначають індивідуальний стиль письменника.

Отже, художній хронотоп поєднує в собі часові та просторові елементи художнього твору. Часопростір художнього твору представлений через образи персонажів, читача й самого автора твору. Художній хронотоп включає всі елементи літературного твору: родово-жанрову специфіку тексту, естетичні

основи літературного напрямку, художній образ, композиційну структуру. У проаналізованих романах представлені сюжетний, авторський, соціально-історичний, топографічний та психологічний хронотопи.

Часопростір роману «Солодка Даруся» М. Матіос визначається тріадою буття головної героїні: хата, село, Карпати. Тут народжується й живе героїня, тут розкривається пережиття нею історичного, зокрема травматичного, досвіду. Авторка використовує часові зміщення для того, щоб наголосити силу впливу на специфіку жіночих характерів конкретної історичної епохи. Так само часові зміщення використано в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів», коли зміна історичного часу відкриває нові можливості для професійної та особистої самореалізації жінки та сприяє формуванню сучасної сильної жіночої особистості. У романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» час подано через переплетіння доль різних героїнь, що дає змогу показати впливи конкретної доби на становлення й розвиток людської особистості, на специфіку пережиття нею історичного досвіду. Хронотоп роману В. Лиса «Соло для Соломії» визначається чітким хронологічним принципом, який реалізується через долі трьох Соломії. Водночас хронологія доповнюється ретроспекціями, за допомогою яких наголошується на специфіці характеру старшої, середньої та молодшої Соломії та пережиття ними історичних досвідів своїх епох.

Висновки до розділу 3

Специфіка образу жінки в новітній українській романістиці реалізується в контексті реальності художнього тексту, формується автором для естетичного, емоційно-інтелектуального впливу на читачів. Образи розкриваються в процесі розгортання сюжету, послідовності окремих ситуацій, репрезентації конфліктів. Час і простір як принципи організації художнього твору виявляють його сутність, репрезентують цілісність, розкривають зміст і авторську позицію. Художній часопростір втілює авторську концепцію світу, у якій реалізуються образи, кожен із яких має власну специфіку. Час у тексті представляється через

події, є способом організації естетичної реальності. Простір зображується в тексті через призму автора, оповідача, персонажа. У взаємодії хронотопів оповідача й персонажів формується багатовимірність, об'ємність, неоднорідність художнього тексту. В аналізованих романах головним є простір оповідача, що об'єднує різні площини зображуваного. Художній простір тісно пов'язаний із темою історичної пам'яті, художнім часом. Також у ньому постає простір персонажів, просторові образи дороги, хати, саду, лісу, порогу, кімнати, рідного дому, «свого» і «чужого» простору в житті героїнь романів.

Головним у романі «Країна гіркої ніжності» В. Лиса є образ дороги, шляху героїнь, що символізує їхні життєві вибори, злети, падіння. Образ дороги визначається рухом жінок, доланням ними життєвих перешкод. Головними хронотопами роману є міста Луцьк і Київ, образи яких представлені через простори вулиць, майданів, будівель, споруд, кав'ярень, крамниць, церков, квартир, де мешкають героїні, створюючи власний простір. Час у романі В. Лиса «Соло для Соломії» є фундаментальною категорією людського буття, у контексті якої художньо відтворюється реальна дійсність із позицій головної героїні, а картини буття втілюються через просторові образи хати, степу, річки, міста. У цих творах письменник використовує хронологічний принцип розгортання подій, тим самим вияскравлюючи та деталізуючи в подробицях долі кількох поколінь жінок.

Простором вияву соціальних та міжособистісних відносин у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» є кілька часових пластів: воєнний та сучасний. Численні часові зміщення у цьому творі визначають його сюжетно-композиційні особливості й символізують сув'язь поколінь жінок, яких об'єднує гідність, відповідальність, усвідомлення своєї людської й громадянської місії.

В основі часопростору роману «Солодка Даруся» М. Матіос лежить триада буття головної героїні: хата, село, Карпати, де переживається нею історичний і травматичний досвід. Авторка використовує часові зміщення для

показу драматизму жіночих характерів. У романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» часопростір постає крізь призму переплетіння долі різних героїнь.

Посередництвом характеру як вияву ідейно-художнього змісту роману розкриваються стосунки особистості й суспільства, специфіка характерів. Головними героїнями аналізованих романів виступають жінки, чиї характери постають через драматичні долі та травматичний досвід. Жіночий первень складає підґрунтя для представлення національної історії (зокрема, через метафори «жінка-мати», «жінка-земля», «жінка-країна»). У романах акцентується на непохитності героїнь щодо своїх позицій, власних точок зору, людської гідності. Історію загалом та місце особистості в ній зокрема М. Матіос художньо тлумачить як зв'язок матері й дитини, нерозривності людини й історичного перебігу подій. Через новаторські жіночі образи, їх життєві шляхи відображаються історичні перипетії української нації, зокрема травматичні, досвід яких впливає на долі героїнь. Концептуалізація образу жінки в романах М. Матіос здійснюється в контексті художнього осмислення гендерної проблематики, творення «нової героїні»; порушення морально-етичної проблематики, через сюжетні лінії, художні деталі, образи-символи тощо. У романі «Солодка Даруся» на історичному тлі реалізуються характери в подіях, поданих у своєрідному зворотному відліку, а історія є дзеркалом для репрезентації сучасного.

Характери у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» розкриваються шляхом «перевідкриття» батьківської історії, примирення з нею. Відродження батьківського авторитету й зв'язків між поколіннями тлумачиться через самоствердження особистості в суспільстві, переосмислення материнської місії. У романі історико-суспільна панорама художньо трактується посередництвом оригінальних жіночих образів, через які тлумачиться специфіка жіночого сприйняття світу. Спостерігаються феміністські інтенції, утвердження права героїні на особистісну реалізацію і свободу вибору. Вагомим є смисловий ланцюг: земля – жіноче тіло – країна – історична пам'ять. Принцип характеротворення роману базується на поєднанні

авторського підходу до образів і бачення його іншими персонажами. Образи жінки-матері, жінки в очікуванні дитини, успішної жінки, коханої дівчини, талановитої жінки-художниці, модерної «жінки-войовниці» та інші – палітра жіночих образів роману. Це сильні, самодостатні особистості, які знайшли власне місце в житті, реалізувалися. Через гендерні відмінності у світосприйнятті світу героями виражається специфіка жіночого образу-характеру, як і крізь «віддзеркалення» в чоловічому світі та поглядах. У творі історія на прикладі трьох поколінь репрезентована через забуті секрети, які ніби оживають та є центральним смисловим образом.

В. Лис у романі «Соло для Соломії» змальовує образи жінок у часи бурхливих історичних перетворень. В образі Соломії поєдналися етичне й естетичне, притаманне українській художній свідомості, розкриваючись через мотиви гріха й спокути, долі та призначення, відображаючи традиційну національну буттєву картину. Образ героїні має просторову універсальність, асоціюючись із Україною. У романі ототожнено Україну з жінкою-страдницею, представленою новою концепцією жіночності. Натомість в романі «Країна гіркої ніжності» В. Лис показує характер героїні через дії, вчинки, самохарактеристику, спостереження інших. Тут співвідносяться особисте й громадське в життєвих колізіях жінки. Характер героїні є базою для відтворення національної ментальності, морально-етичних засад буття української нації на певних етапах її історичного розвитку. Отже, в аналізованих романах осмислюється історично-соціальна сутність характеру, закономірності його еволюції, репрезентовано вплив середовища на особистість, його реалізацію через поведінку, інтерпретуються крізь призму характеру героїнь життєві явища в контексті історичних подій.

Портрет в аналізованих романах є засобом індивідуалізації персонажа, видом художнього опису, який представляє зовнішність і внутрішній світ героїнь із позицій авторського задуму. У романі «Солодка Даруся» М. Матіос образ головної героїні Дарусі подано в динаміці, з акцентуванням уваги на його змінах у різні періоди життя жінки. У романі «Музей покинутих секретів»

О. Забужко ідеалізує головних героїв, наділяючи їх ідеальним зовнішнім виглядом і розумом. Ці образи втілюють авторське «Я». У романі В. Лиса представлено хроніку буття героїні зі своєю проекцією на її майбутнє. Портрет Соломії створено шляхом використання мови авторської та персонажа. Портретам романів В. Лиса притаманні стислість, конкретизація, відсутність афектації, метафоричність. За допомогою погляду розкривається внутрішній стан героїнь, психологічні характеристики. У романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса суттєво змінюється портретування, визначальними є характеристики персонажів іншими героями чи самохарактеристика. Автори використовують настроєвість, емоційну забарвленість, детальний портрет, показ враження конкретних людей, риси натуралізму й еротизму. Визначальною рисою портрету стає максимальна сугестивність, передача емоційного враження.

ВИСНОВКИ

У новітній українській літературі спостерігається посилений інтерес до художнього осмислення досвіду минулого, духовного національного буття. Зокрема сучасні романісти цікавляться історією українства на різних етапах її розвитку, звертаючись і до відомих, і до ще не вповні досліджених її сторінок. Традиційно така тематика притаманна жанру історичного роману, який активізувався в 90-х роках ХХ ст., і цей процес триває й до сьогодні. Водночас з'являються твори на історичну тему у форматі таких романних різновидів, як родинна сага, соціально-психологічний чи психологічний роман. Їх поява зумовлюється кількома чинниками: по-перше, це так званий антропологічний поворот у сучасній історичній романістиці, коли на перший план виходить людська доля й через неї змальовується певний історичний період. По-друге, у перші десятиліття ХХІ століття спостерігається зміна стильових парадигм, коли в сучасній українській літературі, романістиці зокрема, помітне поступове затухання постмодерністських інтенцій і перехід до нового художнього напрямку, який означається як автентизм (Я. Поліщук) або більш поширеним у західному літературознавстві терміном постпостмодернізм. Оскільки автентизм передбачає опертя або на власний досвід автора, або на документ, а також щирість оповіді, поетизацію гуманістичних цінностей, то романи М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» належать до цього літературного напрямку.

Назагал у них відтворено історичні періоди крізь призму образів українських жінок, які виступають утіленнями й символами певної доби. Найчастіше це історія України ХХ століття, яка сповнена драмами й катаклізмами, відтак ідеться про історичний травматичний досвід, зокрема війни, голодомори, геноциди, насамперед радянського періоду (за винятком роману М. Матіос «Майже ніколи не навпаки»). Отож романи М. Матіос «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», О. Забужко «Музей покинутих

секретів», В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» - це синтетичні жанрові утворення, які, окрім жанрових домінант соціально-психологічних, родинних мають ознаки роману травми, оскільки в них родинні історії втілюються через руйнівний досвід української історії через призму жіночих доль.

У сучасному літературознавстві образ жінки розглядається у зв'язку з концепцією особистості, притаманній сучасній літературі. Це, у першу чергу, поглиблене змалювання психології героїв/героїнь, коли зовнішній світ відступає на другий план тлом для вияскравлення, як сюжетних перипетій, так і духовного світу людини, як наприклад, у романі М. Матіос «Солодка Даруся». Проте цей суспільно-історичний контекст завжди досить широкий, і в нього майстерно вплітається родинна історія (твори В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності», О. Забужко «Музей покинутих секретів»). У романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» об'єктом художнього осмислення стає патріархальний лад української родини перших десятиліть ХХ століття, проте головні героїні цього твору, пройшовши через низку випробувань любов'ю й честю, уже виявляють розуміння власної жіночності, сили волі й бажання боротися за власну ідентичність. Цей роман, як і інші досліджувані твори, засвідчують, що українська жінка змальовується без гендерних упереджень і в зв'язку із національними уявленнями про духовний світ жінки-матері, жінки - учасниці визвольних змагань. Водночас варто зауважити, що в романах О. Забужко «Музей покинутих секретів» та В. Лиса «Соло для Соломії», «Країна гіркої ніжності» життя української жінки зображене через призму радянської тоталітарної системи, котра намагалася якщо не фізично, то духовно знищити її. Проте, не зважаючи на несприятливі зовнішні обставини та суспільні й особисті драми, героїня виходила з них переможницею.

Аналіз романів М. Матіос «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки» засвідчує, що письменниця змальовує травматичний досвід як особистий, так і колективний на тлі історичних подій Першої та Другої світових воєн. У романі «Майже ніколи не навпаки» любовні історії Петруні,

Доцьки, Теофіли, Мариньки-Богодухи підкреслюють те, як ці жінки, переживаючи особисті та воєнні драми, усвідомлюють свою тілесність, значимість свого внутрішнього «я», суто по-жіночому висловлюють протест проти патріархальних устоїв і чоловічого насилля.

У романі М. Матіос «Солодка Даруся» ідейно-тематичний центр, порівняно з романом «Майже ніколи не навпаки» інший, хоч і тут звучить тема війни – Другої світової. Проте письменниця зосереджується на змалюванні приходу кількох влад у невеличке карпатське село, зокрема «советів» і їхніх підступних та цинічних методів насадження радянської влади. У центрі уваги авторки – жіночі образи Матронки та її дочки Дарусі, котрі стали жертвами тоталітарної системи.

Натомість у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» одна з головних героїнь, Олена Довганівна, є свідомою учасницею руху опору, віддає своє життя за батьківщину. Її історія для письменниці не лише цінна сама по собі, але й важлива для пошуку родового коріння і зв'язку поколінь іншою героїнею - Дариною Гоцинською, яка змальована як наша сучасниця, емансипована жінка, позбавлена будь-яких стереотипів і упереджень. Це журналістка, для якої правда та об'єктивність понад усе. У цьому творі також змальовано історії родин Матусевичів та Бухалових на тлі радянської тоталітарної системи. Отже, родинна сага базується на історичному матеріалі, пов'язаному з історією в діапазоні 40-х років ХХ століття і до нашого сьогодення. Відтак жіночі образи в цьому творі втілюють історичну пам'ять, поєднуючи уроки минулого й вагомі питання сучасності.

У романах В. Лиса «Соло для Соломії» та «Країна гіркої ніжності» представлено життєві долі жінок волинського краю через широку панораму історичних подій ХХ століття – від 30 - 40-х років до наших днів. Це три покоління жінок, яких не зламали суспільні катаклізми, бо вони перш за все дбали про збереження роду, виховання дітей. Кожна з них проживає свій особистий досвід по-своєму, але навіть найдраматичніші події – втрата батьків, матеріальна скрута, похибки у вихованні дітей – не можуть здолати міцність

їхнього характеру. Навпаки, трагічні події лише загартовують жіноцтво, зображене В. Лисом, та зміцнюють зв'язки поколінь.

Специфіка змалювання образу жінки в новітній українській романістиці полягає в психологічному розкритті її душевних станів, зумовлених історичними умовами її буття. Героїні аналізованих романів потрапляють у конфлікти як зовнішні, травматичні (відносини із суспільними інститутами, зокрема радянськими), так і внутрішніми, пов'язаними із проблемами особистого життя (інтимні стосунки, виховання дітей, вибір супутника життя), і вони з гідністю шукають вихід із найскрутніших ситуацій в ім'я збереження роду, поваги оточення і власної гідності. Якщо в романах В. Лиса, М. Матіос простежується образ жінки, ближчий до класичної романної традиції як берегині родини, як символу материнської святості, то в романі О. Забужко головна героїня – журналістка – змальована емансипованою, самодостатньою, реалізованою найперше саме в соціумі жінкою, яка втілює образ нашої сучасниці-інтелектуалки, котра безкомпромісна в ситуаціях вибору, розкута в любовних стосунках.

Основним засобом характеристики в аналізованих романах є подієвий ряд, зумовлений травматичними історичними подіями. Героїні кожна по-своєму проживають руйнівний досвід тоталітаризму, намагаючись у різний спосіб подолати його. Так, Матронка («Солодка Даруся» М. Матіос) фізично ламається під впливом обставин, і її гріх самогубства несе в собі донька. У романі «Солодка Даруся» на історичному тлі реалізуються характери в подіях, поданих у зворотному відліку, а історія є дзеркалом для репрезентації сучасного. Історію загалом та місце особистості в ній зокрема М. Матіос художньо тлумачить як зв'язок матері й дитини, нерозривності людини й історичного перебігу подій. Концептуалізація образу жінки в романах М. Матіос здійснюється в контексті художнього осмислення гендерної проблематики, творення «нової героїні»; порушення морально-етичної проблематики, через сюжетні лінії, художні деталі, образи-символи. Серед цих яскравих жіночих образів особливе місце займають героїні роману М. Матіос

«Майже ніколи не навпаки», оскільки це єдиний твір із аналізованих, у якому змальована патріархальна родина (родини), у яких жінка під впливом історичного часу усвідомлює себе як рівну чоловіку, усвідомлює свою тілесність і право на любов.

Характери в романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» розкриваються шляхом «перевідкриття» історії, примирення з нею. Відродження зв'язків між поколіннями тлумачиться через самоствердження особистості в суспільстві, переосмислення материнської місії. Спостерігаються феміністські інтенції, утвердження права героїні на особистісну реалізацію й свободу вибору. Вагомим є смисловий ланцюг: земля – жіноче тіло – країна – історична пам'ять. Принцип характеротворення роману базується на поєднанні авторського підходу до образів і бачення його іншими персонажами. Образи жінки-матері, жінки в очікуванні дитини, успішної жінки, коханої дівчини, талановитої жінки-художниці, модерної «жінки-войовниці» та інші – палітра жіночих образів роману. Це сильні, самодостатні особистості, які знайшли власне місце в житті, реалізувалися. Через гендерні відмінності у світосприйнятті світу героями виражається специфіка жіночого образу-характеру, як і кризь «віддзеркалення» у чоловічому світі та поглядах. У творі історія на прикладі трьох поколінь репрезентована через забуті секрети, які ніби оживають та є центральним смисловим образом.

Героїні В. Лиса змальовані автором як стійкі у протистоянні соціально-історичним катаклізмам. Так, прозаїк у романі «Соло для Соломії» змальовує образи жінок у часи бурхливих історичних перетворень. В образі Соломії поєдналися етичне й естетичне, притаманне українській художній свідомості, розкриваючись через мотиви гріха й спокути, долі та призначення, відображаючи традиційну національну буттєву картину. Образ героїні має просторову універсальність, асоціюючись із Україною. У романі ототожнено Україну з жінкою-страдницею, представленою новою концепцією жіночності. Натомість у романі «Країна гіркої ніжності» В. Лис показує характер героїні через дії, вчинки, самохарактеристику, спостереження інших. Тут

співвідносяться особисте і громадянське в життєвих колізіях жінки. Характер героїні є базою для відтворення національної ментальності, морально-етичних засадах буття української нації на певних етапах її історичного розвитку.

Через новаторські жіночі образи, їх життєві шляхи відображають історичні перипетії української нації, зокрема травматичні, досвід яких впливає на долі героїнь. Отже, в аналізованих романах осмислюється історично-соціальна сутність характеру, закономірності його еволюції, репрезентовано вплив середовища на особистість, його реалізацію через поведінку, інтерпретуються крізь призму характеру героїнь життєві явища в контексті історичних подій.

Портрет в аналізованих романах є засобом індивідуалізації персонажа, видом художнього опису, який представляє зовнішність і внутрішній світ героїв із позицій авторського задуму. У романі «Солодка Даруся» М. Матіос образ головної героїні Дарусі подається в динаміці, з акцентуванням уваги на його змінах у різні періоди життя жінки. У романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко ідеалізує головних героїнь. Портретам у романах В. Лиса притаманні стислість, конкретизація, відсутність афектації, метафоричність. За допомогою погляду розкривається їхній внутрішній стан, психологічні характеристики. У романах М. Матіос, О. Забужко, В. Лиса суттєво змінюється портретування, визначальними є характеристики персонажів іншими героями чи самохарактеристика. Автори використовують настроєвість, емоційну забарвленість, риси натуралізму й еротизму з метою створити ефект максимальної сугестивності. Оскільки автори прагнуть передати психологію своїх героїнь, то важливим для них є взаємопов'язаність зовнішньої краси жінок із їхніми морально-етичними переконаннями.

В аналізованих романах головним є простір оповідача, що об'єднує різні площини зображуваного. Водночас простір персонажів маркується образами дороги, хати, саду, лісу, порогу, кімнати, рідного дому, «свого» і «чужого» простору в житті героїнь романів.

Головним у романі «Країна гіркої ніжності» В. Лиса є образ дороги, шляху героїнь, що символізує їхні життєві вибори, злети, падіння. Образ дороги визначається рухом жінок, доланням ними життєвих перешкод. Головними хронотопами роману є міста Луцьк і Київ, образи яких представлені через простори вулиць, майданів, будівель, споруд, кав'ярень, крамниць, церков, квартир, де мешкають героїні, створюючи власний простір. У романі В. Лиса «Соло для Соломії» картини буття втілюються через просторові образи хати, степу, річки, міста. У цих творах письменник використовує хронологічний принцип розгортання подій, тим самим вияскравлюючи та деталізуючи в подробицях долі кількох поколінь жінок.

Простором вияву соціальних та міжособистісних відносин у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів» є кілька часових пластів: воєнний та сучасний. Численні часові зміщення в цьому творі визначають його сюжетно-композиційні особливості й символізують сув'язь поколінь жінок, яких об'єднує гідність, відповідальність, усвідомлення своєї людської й громадянської місії.

В основі часопростору роману «Солодка Даруся» М. Матіос лежить триада буття головної героїні: хата, село, Карпати, де переживається нею історичний і травматичний досвід. Авторка використовує часові зміщення для показу драматизму жіночих характерів. У романі М. Матіос «Майже ніколи не навпаки» часопростір постає крізь призму переплетіння долі різних героїнь.

Жіночий первень складає підґрунтя для представлення національної історії (зокрема, через метафори «жінка-мати», «жінка-земля», «жінка-країна»). У романах акцентується на непохитності героїнь щодо своїх позицій, власних точок зору, людської гідності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с. (Серія : De profundis).
2. Агеєва В. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру* : навч. посіб. / за ред. М. М. Скорик. Київ : Вид-во «К.І.С.», 2004. С. 426–445.
3. Агеєва В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2008. 359 с.
4. Агеєва В. Оксана Забужко в «музеї» УПА. *Сучасна українська книгосфера*. 17 березня. 2010. URL: <http://avtura.com.ua/review/94> (дата звернення: 10.07.2023).
5. Артюх В. Зміст поняття історична пам'ять на тлі українських реалій. URL: https://soippo.narod.ru/documents/konf_zhuk/artuh.doc (дата звернення: 12.10.2022).
6. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті (пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін). Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
7. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
8. Батлер Дж. Гендерний клопіт: фемінізм та підрив тожсамості. Київ : Ectic, 2003. 224 с.
9. Башкирова О. Гендерні художні моделі сучасної української романістики : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2018. 352 с.
10. Башкирова О. Літературна традиція як основа моделювання художнього світу в романістиці Володимира Лиса (на матеріалі твору «Соло для Соломії»). *Синопсис: текст, контекст, media*. 2016. № 3(15). URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/211/206> (дата звернення: 20.12.2024).
11. Белімова Т. Пам'ять про II світову війну в романах Кейт Аtkінсон. *Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2022. Tom 4. Vypusk 1. Pp. 69-80.

12. Бернадська Н. Новітній український роман: жанрові пошуки. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 2020. 8. С. 207 - 215.
13. Бернадська Н. Новітній український роман у вимірах жанру. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2022. 2 (32). С. 5–8.
14. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. К. : Академвидав, 2004. 367с.
15. Бернадська Н. Художнє осмислення історії в новітньому романі: словацький, український, чеський варіанти. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2017. Вип. 24. С. 11–20.
16. Біленко Т. Літературно-художня інтерпретація концепції людини й історії в романі Володимира Лиса «Століття Якова». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2018. Вип. 32 (1). С. 8–11.
17. Білоус П. Спроби похитнути канон. URL: https://wuw.pl/data/include/cms//Studia_Ucrainica_2020_8.pdf?v=1601463066046 (дата звернення 15.03.2024).
18. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Дісаплюс, 2015. 368с.
19. Бовсунівська Т. Теорія роману періоду постмодернізму. *Основи теорії літературних жанрів* : монографія. Київ : ВПЦ «Київський Університет», 2008. С. 372–397.
20. Бовуар С. де. Друга стаття : в 2 т. / пер. з фр. Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко. Київ : Основи, 1995. Т.2 : Друга стаття. 392 с.
21. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і Час*. 2003. № 6. С. 64–69.
22. Бондаренко Г. Основні поняття і категорії історичного процесу і процесу історичного пізнання. *Науковий вісник ВДУ. Історичні науки*. 1998. №1. С. 139–143.

23. Борисенко Н. Особливості композиції роману «Солодка Даруся» М. Матіос. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2014. Вип. 4.14. С. 30-35.
24. Бродель Ф. Структура повсякденності: можливе і не можливе. Т. 1. Київ : Основи, 1995. 543 с.
25. Вашкевич В. Феномен історичної пам'яті. *Філософські науки*. 2009. Вип.18. С. 168-175. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9209/Vashkevuch.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 27.09.2023).
26. Веретельник Р. Стать і гендер в історії та літературі. *Книжник - review*. 2002. № 23 (56). С. 7 – 8.
27. Вільде І. Твори : Таємнича пара: мала проза та публіцистика. Львів : Каменярь, 2019. 214 с.
28. Вірич О. Експлікація психологічного портрета в прозі Марії Матіос. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9.Т. 2. С. 102 - 107.
29. Войт Д., Колінько М. Свобода волі людини в метафізиці А. Шопенгауера. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2013. Вип.5. Т.1. URL: [file:///C:/Users/TPCUser/Downloads/1198-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-2428-1-10-20160204%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/TPCUser/Downloads/1198-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-2428-1-10-20160204%20(2).pdf) (дата звернення: 22.06.2023).
30. Вулф В. Власний простір / пер. з англ. Я. Чердаклі. Київ : Альтернативи, 1999. 112 с.
31. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
32. Герасименко Н. Сучасний історичний роман : жіночий ракурс. *Літературна Україна*. 2016. 20 жовтня. С. 8–9.

33. Герасимчук А. А., Тимошенко З. І. Курс лекцій з філософії : навчальний посібник. Київ : Видавництво Європейського університету, 2005. 422 с.
34. Головашенко І. Гендерна філософія в постмодерній перспективі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Гендерні дослідження»*/ укл. М. С. Петрушевич. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. Вип. 2. С. 3-14.
35. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози : морфологія, семіотика, рецепція : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
36. Грицак Я. Життя, смерть та інші неприємності. Київ : Грані-Т, 2008. 232 с.
37. Грищенко О. Моделі урбаністичного простору в сучасній українській прозі : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2016. 186 с.
38. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодернізм : монографія. Київ : Критика, 2013. 344 с.
39. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Модернізм. *Слово і час*. 1998. № 11. С. 22–29.
40. Гундорова Т. Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с. (Серія «De profundis»).
41. Давидова А. В. Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» у світлі літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство»*. 2013. Вип. 2 (2). С. 41–47.
42. Даниленко В. Туга за втраченим смыслом: проблема екзистенційного вакууму в сучасній українській малій прозі. *Слово і час*. 2000. № 3. С. 41–45.
43. Жила С. «... Кожна любов – інша...» : літературно-мистецька вітальня як форма позакласного читання за романом Марії Матіос «Майже ніколи не

навпаки». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2009. № 2. С. 25 - 29.

44. Жила С. «Час, що для людей є долею»: роман Марії Матіос «Солодка Даруся». *Теоретична і дидактична філологія : збірник наукових праць*. 2012. Вип.13. С. 201-215.

45. Жулинський М. Українська література на межі тисячоліть. Подих третього тисячоліття : Літературно-критичні статті. Луцьк : Терен, 2000. С. 6–17.

46. Забужко О. «В українській культурі ще не було місця для осмислення екзистенційного досвіду жінки». *Дзеркало тижня*. 2003. 1 лютого. С. 19.

47. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса: вибрана есеїстика*. Київ : Факт, 2009. С. 152–191.

48. Забужко О. Музей покинутих секретів : роман. Вид. 2-е, доп.. Київ : Факт, 2009. 832 с.

49. Забужко: про секс у кривці, розвал ГУЛАГу упівцями і тотальну забудькуватість українців (інтерв'ю). Свіжі новини України та світу. URL: https://texty.org.ua/articles/19459/Zabuzhko_pro_seks_u_kryjivci_rozval_GULAGu-19459/ (дата звернення: 05.04.2020).

50. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 352 с.

51. Завадська Н. Міфопоетика простору у прозі Марії Матіос : дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Житомир, 2018. 209 с.

52. Зашкільняк Л. Історична пам'ять та історіографія як дослідницьке поле для інтелектуальної історії. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип. 15. 2006–2007. С. 855–863.

53. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

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

55. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. URL: <https://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> (дата звернення: 20.01.2024).
56. Зборовська Н. Феміністичні роздуми : на карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.
57. Звягіна Г. Етнокультурний контекст художніх творів Марії Матіос «Солодка Даруся», «Ніколи не навпаки». *Вісник Одеського національного університету. Філологія*. 2019. Вип. 1. Т. 24. С. 29 – 34.
58. Зерній Ю. Історична пам'ять як об'єкт державної політики. *Стратегічні пріоритети*. 2007. № 1 (2). С. 71–76.
59. Зерній Ю. Як суспільства пам'ятають : властивості та механізми функціонування історичної пам'яті. *Стратегічні пріоритети. Науково-аналітичний щоквартальний збірник*. 2008. № 4 (8). С. 35–43.
60. Зубрицька М. Архетипна критика і теорія. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 109–110.
61. Зьобро О.О. Забужко: «Музей покинутих секретів» – роман про минуле, яке не минає». Високий замок. URL: <http://avtura.com.ua/review/317/> (дата звернення: 05.04.2020).
62. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с.
63. Ірігарей Л. Стаття, яка не є одиничною. URL: <https://femwork.org/blog/stat-yaka-ne-odinichna-ce-sexe-qui-n-enest-pas-un/> (дата звернення: 20.10.2021).
64. Карлова В. Особливості відновлення історичної пам'яті українського народу у контексті аналізу досвіду постсоціалістичних країн. *Науковий вісник*. 2008, Вип. 1. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2022/jan/26456/vkarlova.pdf> (дата звернення: 12.05.2023).
65. Капленко О. До питання типології жіночих образів у прозі Марії Матіос. *Література та культура Полісся*. 2020. Т. 98. 14. С. 112 – 130.

66. Киридон А. Концепт «історична пам'ять» : варіативність дефініювання. *Україна - Європа - Світ. Міжнародний випуск наукових праць. Серія : Історія, міжнародні відносини.* 2009. Вип.3 С. 112–116.
67. Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. *У пошуках власного голосу : усна історія як теорія, метод, джерело* : збірник наукових праць / за ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків, 2010. С. 171–191.
68. Ковалевська Є. Володимир Лис: жіночі образи мені цікавіші. URL:https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/11/131125_book_2013_interview_lys_ek (дата звернення: 30.09.2024).
69. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
70. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 367 с.
71. Косинська Н. Драматизм жіночих образів у прозі Марії Матіос: конфлікт гендерної ролі та ідентичності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія».* Серія: Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 200. Вип. 188. С. 31 - 35.
72. Костюк В. Дискурс ненависті в оболонці порногламуру. *Критика.* 2010, вересень. С. 30 - 32. URL: https://m.krytyka.com/ua/articles/dyskurs-nenavysty-v-obolontsi-pornoglamuru?domain_switch=mobile (дата звернення: 05.04.2020).
73. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності.* Київ : Наукова думка, 2006. С. 273–299.
74. Крістева Ю. Час жінок. *Про рівність статей.* Збірник. Пер. з фр. під заг. ред. О. Хоми. Київ : ППС–2002, 2007. С. 25–46.
75. Крупка М. Художнє конструювання родової історії в романі Марії Матіос «Букова земля». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. 2021. №. 50. Т.2. С. 19 - 23.

76. Кулішенко Л. Образ жінки в українській історичній прозі початку ХХІ ст.. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія.* 2020. Вип. 22. С. 39 – 44.

77. К'юбільє Ж.-М. Порногламур. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. 175 с.

78. Лебединцева Н. І знову «єдиний правдивий чоловік», або Маскулінний дискурс у творчості Оксани Забужко та Ліни Костенко в контексті українського постфемінізму. *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу : Культура й література ХІХ – ХХ століть / за ред. Агнешки Матусяк.* Київ : LAURUS, 2014. С. 275 – 306.

79. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

80. Лис. В. Країна гіркої ніжності: роман. 3-тє вид. Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного Дозвілля», 2018. 368 с.

81. Лис В. Соло для Соломії : роман; передм. Т. Прохаська. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 368 с.

82. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.

83. Луман Н. Поняття цілі і системна раціональність : щодо функції цілей у соціальних системах; пер. з нім. М. Бойченко, В. Кабуладзе. Київ : Дух і літера, 2011. 336 с.

84. Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ –ХХІ ст.) : звіт про науково-дослідну роботу / керівник НДР Л. Пізнюк. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2012. 525 с.

85. Малахов Віктор. Право бути собою. Київ : Дух і літера, 2008. 336 с.

86. Масенко В. Історична пам'ять як основа формування національної свідомості. *Український історичний журнал.* 2002. № 5. С. 49–62.

87. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії: гірка правда від Марії Матіос : текст. Львів : Піраміда, 2010. 366 с.

88. Матіос М. Майже ніколи не навпаки: сімейна сага в новелах : текст. Львів : Піраміда, 2008. 176 с.
89. Матіос М. Солодка Даруся: драма на три життя : текст. Львів : Піраміда, 2005. 175 с.
90. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою / пер. з пол. А. Бондара, А. Матусяк. Львів : Піраміда, 2020. 459 с.
91. Матусяк А. Маскулінний дискурс в українській літературі ХХ – ХХІ століть. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ – ХХІ століть / за ред. Агнешки Матусяк. Київ : Laurus, 2014. 368 с.
92. Мережинська Г. «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму. *Філологічні семінари*. Типи художньої творчості в епоху постмодернізму : реальність чи віртуальність? Київ : ВПЦ «Київський університет», 2002. С. 16–25.
93. Мех Н. Зміст терміна концепт. *Культура слова*. 2003. Вип. 62. С. 26–30.
94. Мовчан В. Естетика І. Канта : навч. посіб. Київ : Знання, 2011. 527 с.
95. Москалець К. Незадоволення твором. *Сучасність*. 1993. № 9. С. 70–74.
96. Нагорна Л. Історична пам'ять : теорії, дискурси, рефлексії. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 328 с.
97. Насенко М. Історія українського літературознавства і критики : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 520 с.
98. Насмінчук І. Сильова специфіка прози Марії Матіос: до проблеми єдності формальних та змістових чинників. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2009. Вип.18. С. 173-177.

99. Новиков А. Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»: основні теми та образи. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2015. Вип. 19(2). С. 39 - 42.
100. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. із франц. А. Рєпи. Київ : Кліо, 2014. 267 с.
101. Огієнко В. Культурна травма у сучасній зарубіжній історіографії: концепт та метод. *Національна та історична пам'ять*. 2011. Вип.1. С. 148 -160.
102. Павличко С. Гендер та ідентичність. *Фемінізм / упор. Віра Агеєва*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 219–228.
103. Палагнюк М. Гендерна проблематика : виклики сучасності. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2015. Вип. 60. С. 73 – 83.
104. Пападопулос Р. У чужому домі. Травма вимушеного переміщення : шлях до розуміння і одужання / пер. з англ. І. Бодак і Н. Яцюк. Київ : Лабораторія. 2023. 416 с.
105. Пастух Т. Романи Івана Франка : текст. Львів : Каменяр, 1998. 135 с.
106. Петриченко В., Кавун Л. Проблематика та жанрово-стильові особливості роману «Солодка Даруся» Марії Матіос. *Актуальні проблеми природничих та гуманітарних наук у дослідженні молодих учених « Родзинка-2019»* : XXI Всеукраїнська наукова конференція молодих учених. 2019. С. 298 - 299. URL: https://eprints.cdu.edu.ua/3354/1/rodzinka_2_2019-298-299.pdf (дата звернення: 23.11.2022).
107. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 . Львів, 2001. 174 с.
108. Полежаєва В. Художньо-естетична реальність роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності» : кваліфікаційна робота магістра : 035. Запоріжжя, 2020. 77с.
109. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття). *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 15. С. 11–17.

110. Поліщук Я. Жінка, пам'ять, мова. *ЛітАкцент – світ сучасної літератури*. 3 червня. 2010. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest//2010/06/04/101842.html> (дата звернення: 24.09.2024).

111. Поліщук Я. Українська література періоду незалежності : тенденції розвитку. *Літературна Україна*. 2015. 1 жовтня. С. 14–15. URL: <https://litgazeta.com.ua/articles/ukrayinska-literatura-periodu-nezalezhnost-tendentsiyi-rozvytku/> (дата звернення: 07.08.2024).

112. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурус, 2014. 331 с.

113. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Тамари Гундорової та Агнешки Матусяк. Київ : Лаурус, 2015. 336 с.

114. Потебня О. О. Думка й мова. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.О. Зубрицької. Львів, 1996. С. 23–39.

115. Розенталь Г. Цілюща дія розповідання історій: до питання про умови розповідання історій у контексті дослідження та терапії. *Схід-Захід : Історико-культурологічний збірник*. 2008. Вип. 11–12. С. 42–58.

116. Романенко О. Хаос війни та криза ідентичності: типологічні домінанти оповіді про травму в сучасній українській літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2023. 2 (34). С. 107–111.

117. Рудинеско Е., Бадью А. Жак Лакан: сучасність минулого. Діалог / пер. з фр. П. Шведа. Київ : Комубук, 2020. 120 с.

118. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2010. 358 с.

119. Рябченко М. Жанрова дифузія в сучасній українській прозі (на матеріалі творів Н. Сняданко, М. Соколян, С. Пиркало). *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37 (2). С. 279–284.

120. Рябченко М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любо Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян). *Університет імені Т. Шевченка*. 2011.

121. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / пер. з фран. В.Лях, П. Таращук. Київ : Основи. 2001. 854 с.

122. Сипливець С. «Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях...» : до вивчення твору Марії Матіос «Солодка Даруся». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2007. № 3. С. 12 –14.

123. Ситник П. К., Дербак А. П. Проблеми формування національної самосвідомості в Україні : монографія. Київ : НІС, 2004. 226 с.

124. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / пер. П. Таращук. Київ : Темпора, 2010. 311 с.

125. Смольніков Ю. Проблема відродження української мови та історичної пам'яті в Україні (др. пол. 80-х – поч. 90-х рр. ХХ ст.). Теоретичний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2005. 21 с.

126. Солдатенко В. Проблеми політики національної пам'яті та завдання її наукового забезпечення. *Національна та історична пам'ять*. 2011. Вип. 1. С. 7–25.

127. Сологуб Б. «Музей покинутих секретів»: усе тільки починається. *Буквоїд*. 12 квітня. 2010. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/04/12/074123.html> (дата звернення: 10.07.2023).

128. Тарасенко К. В., Шадріна Т. В. Модифікації романного жанру в літературі постмодернізму. *Держава та регіони. Серія: гуманітарні науки*. 2013. № 1. С. 16–25.

129. Тебешевська-Качак Т. Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко. *Буквоїд*. 9 лютого. 2010. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html> (дата звернення: 10.10.2023).

130. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) : монографічне дослідження. Тернопіль, 2003. 384 с.
131. Тронько П. Інститут національної пам'яті як засіб зцілення від пострадянської ментальності. *Дзеркало тижня*. 2005. №45 (473). 19–25 листопада. С. 2.
132. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ, Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 156 с.
133. Фройд З. Я та Воно. *Філософія : хрестоматія (від витоків до сьогодення)*: навч. посіб. / за ред. акад. НАН України Л. В. Губерського. Київ, 2009. С. 293–302.
134. Фуко М. Історія сексуальності : текст / пер. з фр. Харків, 1997. Т.1 : Жага пізнання. 235 с.
135. Харчук Р. Сучасна українська проза : постмодерний період : навч. посіб. Київ : Академія, 2008. 248 с.
136. Хом'як Т. Жінка на вістрі історії (за романом Володимира Лиса «Соло для Соломії»). *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2014. №1. С. 110 - 117.
137. Цимбалістий Б. Родина і душа народу. *Українська душа : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова*. Київ, 1992. С. 66–96.
138. Червак Б. Символіка часу у творах Марії Матіос. *Слово і час*. 2000. № 4. С. 52 – 53. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20171017-simvolika-chasu-v-tvorah-mariyi-matios> (дата звернення: 31.03.2019).
139. Чухим Н. Гендер та гендерні дослідження в ХХ ст. *Незалежний культурологічний часопис*. 2000. Число 17. С. 22 – 29.
140. Шукай О. Жіночий образ як інтерпретаційна модель подій національної історії (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені*

В. Сухомлинського. *Філологічні науки (літературознавство)* : збірник наукових праць. 2016. № 2(18), листопад. С. 299–304.

141. Шукай О. Концепція жіночої долі в історичному аспекті (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Том 2. С. 259 – 263.

142. Шукай О. Національна ідентичність жіночих образів у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. Випуск 46. Том 3. С. 117 – 121.

143. Шукай О. Феноменологічна рецепція духовної кризи жінки у романі «Майже ніколи не навпаки». *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 32. Том 2. С. 191 – 195.

144. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ : Критика, 2007. 375 с.

145. Assmann Jan, John Czaplicka. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity. New German Critique. Special Issue “Cultural History / Cultural Studies”*. 65, 127 [in English].

146. Belimova T. (2023). Memory in modern refugee poetry: English and Ukrainian contexts. *Astraea*, 4(1), 10 – 33. Retrieved from: <file:///C:/Users/TPCUser/Downloads/82-Article%20Text-242-1-10-20230725.pdf> [in English].

147. Belimova T. (2023). Memory of the Ongoing War in Modern Ukrainian Poetry. 107 – 132. Retrieved from: <https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/knjiz/2023-13-13/knjiz-2023-13-13-6.pdf> [in English].

148. Belimova T. (2023). Wording of trauma, recording memory. 13 November. Retrieved from: <https://www.eurozine.com/wording-of-trauma-recording-memory/> [in English].

149. Blight David W. (2009). The Memory Boom: Why and Why Now? *Memory in Mind and Culture*. New York, Cambridge UP, 238 – 251 [in English].

150. Duncan B. (2006). Memory, Trauma and World Politics: reflections on the Relationship between Past and Present. *Palgrave Macmillan*, 5 [in English].

151. Erikson, K. T. (1994). *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*. New York: W.W. Norton and Co [in English].
152. Eyal G. (2004). Identity and Trauma: Two Forms of the Will to Memory. *History & Memory*, 16 (1), 5 -36 [in English].
153. Hegel, G. W. F. (1870). *Encyklopädie der philosophischen wissensschaften im grundrisse*. Berlin: Heimann [in Germany].
154. Hutcheon L. (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge [in English].
155. Irwin-Zarecka I. (1994). *Frames of remembrance: the dynamics of collective memory*. New York: Transaction Publishers [in English].
156. Jung, Carl Gustav. (1970). *Analytical Psychology is Theory and Practice (The Tavistock Lectures)*. New York: Random house [in English].
157. Kansteiner W., Weilnbock H. (2008). Against the concept of cultural trauma. *Media and Cultural Memory. An international and Interdisciplinary Handbook*, 229 – 241 [in English].
158. Caruth C. (Ed). (1995). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press [in English].
159. Misztal B. (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead; Philadelphia: Open UP [in English].
160. Neal Arthur G. (1998). *National trauma and collective memory: major events in the American century*. Armonk, New York, London, England: M. E. Sharpe [in English].
161. Ricoeur P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago, London: The university of Chicago press [in English].
162. Shukay O. (2020). Modern historical novel and historical memory. *Annali D'italia. Scientific journal of Italy*. 3, 14, 26 – 29 [in Ukrainian].
163. Sztompka P. (2000). *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN [in Polish].

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Шукай Оксана. Жіночий образ як інтерпретаційна модель подій національної історії (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 2 (18). С. 299–304.
2. Шукай Оксана. Національна ідентичність жіночих образів у романі О. Забужко «Музей покинутих секретів». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. Випуск 46. Том 3. С. 117–121.
3. Шукай Оксана. Феноменологічна рецепція духовної кризи жінки у романі «Майже ніколи не навпаки». *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 32. Том 2. С. 191–195.
4. Шукай Оксана. Концепція жіночої долі в історичному аспекті (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. Том 2. С. 259 – 263.

Статті в іноземних періодичних виданнях:

5. Shukay O. (2020). Modern historical novel and historical memory. *Annali D'italia. Scientific journal of Italy*. 3, 14, 26 – 29 [in Ukrainian].

Матеріали наукових конференцій:

1. Шукай Оксана. Особливості художньої інтерпретації історичного минулого в сучасному українському романі. *Міжнародна науково-практична конференція «Українська культура 4. 5. 0.Тримаймо стрій!»: П'ятнадцяті фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській*. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ. 2024. С. 53 - 54.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Всеукраїнська конференція «Мова. Література. Реальність» (м. Київ, 29-30 жовтня 2020 р.);
2. XXXIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії» (Київ, 31 грудня 2020 р.);
3. IV Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку XXI сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 28 квітня 2020 р.);
4. VI Всеукраїнські наукові читання «Філологія XXI століття: нові дослідження та перспективи» (Київ, 7-8 квітня 2021р.);
5. III Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Актуальні проблеми мовно-літературної освіти в середній та вищій школах» (Київ, 29-30 квітня 2021р.).