

8. Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии : [в 3-х ч.] – СПб. : Тип. Ими. Акад. Наук, 1991. – Ч. 1. – 531 с.
9. Ронгинский В. М. Синтаксические модели заголовков и их использование в различных стилях речи / В. М. Ронгинский. – К. : АКО 1965. – 325 с.
10. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

Лілія ШТОХМАН

УДК 82.09

НАРАТОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ЖІНОЧОГО ПИСЬМА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КІМБЕРЛІ РЕЙНОЛДС

*У статті досліджено літературознавчу концепцію Кімберлі Рейнолдс у галузі феміністичної наратології.
Ключові слова: фемінізм, наратологія, Рейнолдс.*

В статье исследована литературоведческая концепция Кимберли Рейнолдс в области феминистической нарратологии.

Ключевые слова: феминизм, нарратология, Рейнолдс.

*The article deals with Kimberly Reynolds' feminist narratological literary concept.
Keywords: feminism, narratology, Reynolds.*

Актуальність теми. Ця стаття стосується однієї з теорій сучасного літературознавства – феміністичної наратології, а саме – досліджень авторки цілого ряду праць, присвячених дитячій та жіночій літературі, яка викладає англійську літературу в одному із університетів Лондона – Кімберлі Рейнолдс. Спеціалізація у галузі жіночих студій дозволили авторці провести феміністські дослідження образної системи Вікторіанської доби і фактично спростувати висновки праць Мішеля Фуко про те, що традиційні Вікторіанські образи були позбавлені сексуальності [8, 2]. Праця Рейнолдс «Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth-Century Literature and Art» (1993) [8] пропонує радикальний перегляд Вікторіанського трактування жіночності з різних перспектив. Авторка не погоджується з бінарною моделлю, згідно якої художня література Вікторіанської доби розглядала жінок із погляду їх чіткого розмежування на пристойних та негідних, сексуальних та асексуальних. Грунтована на прикладах із різноманітних текстів (дитячих творів, щоденників, автобіографій) та творах малювання, праця Рейнолдс представляє новий погляд на зображення жінки та її сексуальності у літературі та образотворчому мистецтві XIX століття. Мета цієї статті – проаналізувати наратологічну концепцію авторки.

Вихідним пунктом міркувань авторки стала думка про те, що заперечення жіночої сексуальності було визначною рисою Вікторіанської культури і суспільства. Сексуальність була швидше негативною особливістю, притаманною жінкам легкої поведінки. Центральною постаттю романів цього періоду однак виступає не асексуальна і покірنا ідеальна дружина-мати, а доросла дівчина чи молода жінка та історія її успіхів у протистоянні спокусам на шляху до сімейного життя.

Образ нової жінки, який обурив Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятним і неприпустимим представленням жіночності. Вже на початку XIX століття образ жінки у літературі зазнає суттєвих змін. На противагу невизначним героїням Вальтера Скотта та Джейн Остін, романісти XIX століття використовують складніші і насиченіші таксономії фізичних рис своїх героїнь. Рейнолдс досліджує літературу та мистецтво на предмет використання авторами (прикметно те, що як чоловіками, так і жінками) еротичних елементів у жіночих образах, перш за все, з метою протистояння загальноприйнятним канонам.

У монографії «Victorian Heroines» досліджуються проблеми та можливості, з якими стикались жінки, що наважились писати, до того ж про себе. Жанр автобіографії, як і жанри щоденників і мемуарів, традиційно відносяться до «жіночих» жанрів письма в літературному каноні «великої літератури». Основне завдання жіночого автобіографічного письма, як його визначає феміністська літературна критика, – це завдання саморепрезентації жіночого «я» [3]. У патріархальному розумінні жіночої природи і, відповідно, соціальної ролі присутність жінки у суспільному житті, особливо у літературі, була небажаною, її виразом було «публічне мовчання». Привертати увагу до своєї «інакшості» означало бути

нежіночною. Так у якості сюжету твору опинилася власна жіноча біографія.

Фікційна автобіографія, як правило, була не метою, а швидше можливістю використання заборонених практик. Мало того, роздвоєння власного «Я» носило як символічний (втілення внутрішньої фрагментації), так і метонімічний характер. Об'єднуючи такі множинні «Я» у цих текстах, авторки ставили за мету розповісти колективну історію та запропонувати суто жіноче бачення соціальної реальності [8].

«Ангел чи пропаша жінка?» – таке формулювання характеризує усталене уявлення про Вікторіанський образ жінки. Феміністські дослідники, використовуючи праці Мішеля Фуко, провели перепрочитання багатьох зразків літератури і мистецтва на предмет взаємозв'язку між жіночністю і сексуальністю у них. Їх висновки спростовують твердження Фуко про те, що Вікторіанські жіночі образи є позбавленими сексуальності [8, 2]. Та якими б різними не були ці феміністські інтерпретації представлення жіночності, в них чітко помітна дихотомія: вікторіанську жінку репрезентовано або як асексуальну жінку-ангела (дружину, сестру, матір), або як сексуально одержиму і демонічну божевільну. Метою роботи Рейнолдс є виокремити реальність, особистий дискурс у представленні жінок – головних героїнь творів Вікторіанської літератури, визначити ті сторони жіночого досвіду, які залишались забороненими у єдиній офіційно схваленій моделі жіночності [8, 3].

Варто зауважити, що не зважаючи на постійні зміни, які відбувались у політичному житті під час перебування при владі королеви Вікторії (1837-1901), для жінок він був досить спокійним. На його початку жінки мали досить мало офіційних прав чи то на власне тіло, на свою власність, чи на дітей. Їх становище дещо покращилось завдяки суфражистському рухові у 1866 році та новому законодавству. Закон про власність одруженої жінки у 1882 році дав певну фінансову незалежність – ключову, за висловом В'їрджинії Вулф, з усіх видів незалежності. Адже особливість Вікторіанської доби – схильність до систематизації багатьох аспектів життя – найневдалішою виявилась ув аспекті сексуальному. Вона проявилась в ідеології, за якою будь-яку діяльність поділяли на чоловічу і жіночу, а самих жінок розділили на дві взаємно протилежні категорії. Моральні коди чоловіків і жінок основною метою мали встановлення чітко визначених рамок сексуальності і контролю за нею. У цьому і вбачають зв'язок між Вікторіанською ідеологією сім'ї та розквітом індустріального капіталізму [4].

Кімберлі Рейнолдс зазначає, що довести хибність думки про асексуальний жіночий образ у романах дев'ятнадцятого століття критикам вдається, аналізуючи постать молодої дівчини у них [8, 15]. Ідеальна жінка-мати, безстатева і відповідальна, не є, насправді, основною постаттю типового роману цього періоду. Вона поступається місцем дорослій дівчині чи жінці та історії її успіху на шляху до шлюбу і чеснот. Такому успіху приділяється особлива увага, адже дівчина, на відміну від жінки, наражається на значно більше спокусу через свою сексуальну привабливість [8]. У романах XIX століття помітні спроби дослідити і вирішити парадокс: «чиста від природи» жінка свідомо намагається ігнорувати поклик, несумісний із суворими правилами стриманості. Читач отримує типово Вікторіанське уявлення про належне дорослішання молодої дівчини, її перетворення на ідеальну дружину з допомогою зображення у романі традиції, використання замовчування, заперечення і натяку.

Якщо «діалогізму» Бахтіна дозволяє Рейнолдс дослідити взаємозв'язок між цими двома імпульсами у романах. Він визначає діалогічність як характерний спосіб ідеологічної комунікації у суспільстві, яке втратило можливості створення єдиної об'єднуючої ідеології. Несумісні дискурси у такому суспільстві не утворюють ієрархії, а вступають у взаємодію. Якщо у романі відбуваються спроби виправити соціальні негаразди, спричинені розмежуванням жінок і сексу, виклик ортодоксальності відбувається, хоч і не завжди вдало, за рахунок натяків та алюзій [8, 16].

Так, у «Middlemarch» Джордж Еліот дорослішання молодої дівчини відбувається за традиційною моделлю, де шлюб є обов'язковою метою її життя. За цією моделлю, Доротея повинна тепер стати «ангелом у домі», її чуйність повинна заспокоювати сувору вдачу її чоловіка і забезпечувати тиху гавань, де він може відпочити після важкого дня. Але одружені жінки у «Middlemarch» лише іноді перетворюються на «ангела у домі». Еліот, хоч на перший погляд і відображає традиційний устрій життя Доротеї, насправді піднімає питання про засади таких традицій. Перший шлюб Доротеї виявляється помилкою, а здобутий досвід не є гарантією успіху у другому [8, 17].

За спостереженнями К. Рейнолдс, вікторіанська література у два способи представляє період життя дівчини, коли вона перетворюється на жінку. Перший із них полягає у структуруванні сюжету таким чином, щоб спричинити відсутність молодої жінки у ньому. У романі Дікенса «David Copperfield» (1850) Емілі, яка після довгої відсутності з'являється сексуально зрілою дівчиною, місцеві жінки засуджують через її красу і бажання стати леді. Її деструктивний потенціал проявляється через сексуальність, яку вона уособлює. Як виявляється, деструктивними у Вікторіанській літературі жінки сприймаються за їх гордість чи фізичну привабливість [8, 19]. Усунення молодої леді зустрічаємо і у Дікенсовому романі «Great Expectations» (1861), де Естелі і Піпу випадає розлука аж до її зрілості. Сексуальну кокетку Естелу представлено як протилежність домашньому ангелові Бідді. Такий спосіб зображення – свідчення типово вікторіанської суперечливої свідомості.

У романі «David Copperfield» також помітні спроби автора поєднати різні аспекти жіночої природи двома способами: або представляючи виправлення Емілі, або з допомогою прийому інверсії. Інверсія використовується як ще один прийом у репрезентації дорослої жінки, яка вже може використовувати свою сексуальність. За ритуалізованої інверсії, змінюючись, героїня сумнівається у доцільності цього, але цей період невизначеності дозволяє їй переконатися у правильності вибору [8, 20].

Рейнолдс зауважує, що у літературі вісімнадцятого століття прийом інверсії часто використовується у суперечливих жіночих образах. Яскравими прикладами є Меггі Тулівер у Джордж Еліот, Ширлі Кідар у Шарлотти Бронте та Іда у Тенісона. Меггі, наприклад, спочатку відкидає своє прагнення розвитку, щоб відповідати загальноприйнятому порядку. Але її відмова виявляється для неї важким тягарем. Вона не в змозі відмовитись від своєї динамічної сторони, тому продовжує діяти незалежно і здобувати освіту. У коханні вона допускає незвольний зв'язок, а шлюб безсилий її виправити. Її інверсія не завершується поверненням до звичного порядку [8, 21].

Експериментом у використанні інверсії на позначення періоду переходу у жіночність і поєднання сексуального і десексуалізованого образів є поема Тенісона «The Princess» (1850). У творі застосовано подвійну інверсію. Іда хоче позбавити себе усіх атрибутів жіночності, прагне до одного рівності із чоловіками і намагається таким чином отримати освіту і владу. Вона є лідером та значно розумнішою за наївного романтичного Принца, тому для нього виконує роль вчителя. Провідний англійський літературознавець марксистського спрямування Тері Іглтон визначає, що приймаючи на себе чоловічу роль, Іда позбавляє себе статі, хоч Тенісон і використовує інверсію, щоб внести у поему сексуальність. Іду, як і Меггі, представлено як жінку, яку бажають чоловіки. Якщо Принц її не кохає, а лише хоче підкорити, він не відрізняється від свого батька, який стверджує «Чоловік – це мисливець, а жінка – його здобич» [8, 21]. Ідея поеми – не виразити ортодоксальну точку зору, а представити її антитезу: необхідність об'єднання двох статей у рівних і гармонійних пропорціях. За іншим прочитанням «The Princess», з допомогою інверсії Тенісон наголошує на напруженні і невідповідності між офіційною роллю жінки і викликом, який їй кидає новий час. Іда багато у чому відповідає образу «дівчини доби», яка мала перетворитись не на «ангела в домі», а на Нову Жінку.

Образ Нової Жінки, зазначає К. Рейнолдс, який обурих Вікторіанську свідомість зміною канонів одягу і поведінки, дещо розмив різницю між прийнятною і неприпустимою репрезентацією жіночності. Тоді як у пресі відзначалось, що незадоволення жінок своєю роллю стане причиною ще більших протестів [8, 22], у художніх творах дівчат, які відмовлялись відповідати очікуванням і задовольнялись роллю дружини, представляли як жертв нетерпимого суспільства, яке пропонувало шлюб як єдину справжню ціль життя дівчини. У текстах поставала ця дилема і думка про те, що модель, запропонована ним, була незадовільною [8, 22].

У літературних творах виникає модель зображення дівчини від часу статевого дозрівання до її реалізації як дружини і матері. Функція цієї моделі – об'єднати два несумісних аспекти жіночності. В одному випадку представлялась норма і об'єднання fusion персонажів use of convention and the fusion of characters, як у романах Діккенса. В іншому – зображався період безладу та зміни порядку, наслідком якого ставала поведінка, що відповідає Вікторіанському терміну «сексуальний досвід», адже дівчина не може бути одночасно чистою і нежіночною. Героїні, в яких поєднувались протилежні якості, відзначались чоловічою поведінкою і протистояли традиційним ролям, а кульмінацією цих творів була зміна ризикованої сексуальності головної героїні на безпечну непорочність [8, 23].

За законами пристойності розповідь у романах зазвичай закінчувалась одруженням, але ж сексуальність молодої дівчини, помітна із інверсій, не могла співіснувати із необхідною бездоганністю дружини. З допомогою акценту на персонажах, їх стосунках і особистому розвитку у Вікторіанських романах можливо було дослідити, піддати сумніву і внести зміни до традиційного трактування жіночності. Героїні у процесі становлення зображались зі своїми недоліками, а так як вони певним чином були зразком поведінки для читачів, незначну невідповідність ідеалу можна було поступово застосувати до нової, складнішої і різноманітнішої моделі жіночності.

К. Рейнолдс зауважує, що одним із переформулювань жіночності на рівні персонажа і сюжету було сирітство, яке давало героїням як фізичні, так і психологічні можливості для дій. Романи Бронте та Діккенса так чи інакше стосуються життя сиріт [8, 24]. Проблема сиріт стала основною тенденцією художньої літератури, хоча була характерною лише для нижчих класів суспільства. Розбіжність між соціальною і літературною практиками свідчить, що сироти функціонували як радше символічне, ніж реальне явище, а певні аспекти їх символічної функції особливо стали в пригоді жінкам-письменницям.

Майже незмінно наратив розвивається так, що сирота отримує все, чого в його житті бракує – сім'ю, любов чи втрачених батьків. Така розв'язка особливо приваблювала читачок-жінок не лише тому, що наголошувала на їх власній залежності, а й тому, що її також трактували як необхідну і логічну у боротьбі за власну незалежність. У руках сестер Бронте, Джордж Еліот та Елізабет Гаскел сирота ставала емблемою, в особі якої втілювались радикальні настрої [8, 28]. Сироти могли і поводитись непринятно, та нерідко вони заслуговували похвали, і романи про них, як правило, закінчувались

традиційно – шлюбом. Ці часто нерівні, на думку К. Рейнолдс, шлюби були об'єктом особливого зацікавлення жінок: сирота мала можливість діяти як незалежний індивід і не отримати клеймо «Ангела в домі» чи «божевільної на горіщі» [30].

Те, що нова традиція, базувалась на реалістичному принципі шлюбу-як-розв'язки, свідчить про обмеженість її радикалізму. Її метою було не скасувати сім'ю чи знецінити її роль, а радше змінити соціальний баланс, обмежуючи патріархальну владу і піддаючи сумніву ієрархію, організовану за упередженими соціальними конструктами класу і гендеру. Це, зазвичай, робилось з допомогою представлення негідних батьків чи поганих патріархальних інституцій, але ще ефективнішою була демонстрація обдарованості або чудової поведінки з боку сироти [8, 31].

Чарльз Діккенс, особливо зацікавлений проблемами жінок та інших жертв соціуму, передбачив багато із стратегій, які згодом використовувались і вдосконалювались багатьма жінками-письменницями. Майже у кожному із його романів присутній сирота, а у романах, на відміну від історії Олівера Твіста – класичної дитини Романтизму, досліджується ціна і можливості життя без батьків. Роман «Домбі син» (1848) – один із зразків використання ним теми сирітства – у ньому він об'єднує дітей негідних батьків і використовує ситуацію для критики патріархальних інституцій і цінностей. Таким чином, сироти ставали символом, який міг виразити напруження і протиріччя, що стосувались і змін у сім'ї і, відповідно, у ролі жінки [8].

Рейнолдс у своїй праці для аналізу обрала твори Елізабет Мід – одної із найпомітніших дитячих письменниць минулого століття – романи «Polly: A New-Fashioned Girl» (1889), «The Rebellion of Lil Carrington» (1898), та «A Sister of the Red Cross» (1901). Не зважаючи на назву, у романі «Polly: A New-Fashioned Girl» заперечується привабливість Нової Жінки як зразка для наслідування. Дівчинка Поллі, втративши матір, потребує її виховання і вчиться жити на власних помилках. Переконавши Мід, що жінки будь-якого часу повинні бути центром родинного життя і не піддаватись на заклики нових жінок, відповідали побоюванням тих, хто вважав, що зміна ролі жінок обов'язково призведе до знищення сімейного життя і суспільства в цілому.

Героїня Ліл Керінгтон з роману Мід «The Rebellion of Lil Carrington» також має навчитись покорі і добропорядності. Авторка використовує тут прийом, характерний для дорослої літератури – паралельне змалювання життя двох протилежних героїнь. У літературі для дорослих письменниці представляли одну героїню для змалювання ідеалу сімейного життя, іншу – як втілення втрати духовних цінностей. Перша ставала успішною і винагородженою шлюбом і материнством, друга – жінкою із втраченою гідністю. Ліл незграбна, а її сестра Сібіл – граційна і витончена. Перша потрапляє під вплив кількох сумнівних нових жінок з Америки і з ними намагається вплинути на свою зразкову сестру. Позбавлена сімейного виховання, вона – згідно з читацькими очікуваннями – збивається зі шляху, але в результаті розуміє, що прийшов і її час дбати про власну сім'ю. Відмінності між сестрами підкреслюють те, що сирітство може бути підґрунтям для виховання чи занепаду індивіда. К. Рейнолдс підсумовує, що роман Е. Мід «Lil Carrington. A Sister of the Red Cross», як і попередні два твори, представляє модний рух нових жінок як минуше і пусте захоплення та прославляє, натомість, традиційний ідеал дому [8, 35-36]. Отже, тема сирітства у художній літературі для дівчат не є підґрунтям для заперечення гнітючих стереотипів, а дає можливість звеличити сім'ю, показуючи наслідки її втрати. Суперечлива природа цієї теми у літературі для дорослих і дітей дозволяє простежити складність пізнього Вікторіанського тлумачення жіночності. У той час як одні жінки закликали до праці заради змін, незалежності і можливостей для наступних поколінь жінок, інші переконували, що ці ідеали та цілі нащадкам будуть непотрібними [8, 37].

Покликаючись на праці на Елен Шовалтер, Е. Рейнолдс зауважує, що феномен нової жінки став також основою розвитку феміністського руху кінця XIX століття. Мобілізована різноманітними рухами (проти рабства, за жіночу освіту), феміністська хвиля до 1880-х стала впізнаваною. Акцент багатьох феміністських кампаній того часу стосувався сексуальних питань. Критики та історики відзначають, що невдоволення феміністок часто нагадувало те, яке традиційно очікувалось від домашнього Ангела [8, 39].

У художніх творах жінок-феміністок цього періоду чітко проступає ідеологія чоловічої аморальності і жіночої сили її виправити. У Сари Гранд, Джордж Егертон та Олів Шрайнер жінки зазнають тих чи інших знущань від байдужих і самовдоволених чоловіків. З огляду на різочу подібність між ставленням до сексуальності, яке висловлювали феміністки і література для жінок, зовсім невідповідними здаються чоловічі твори у літературі часу нових жінок. У них автори вихваляли переваги вільного кохання і сексуальної свободи. Але навіть у цих текстах, які були покликані змінити суть сексуальних стосунків, покінчити зі шлюбом і лицемірством у питаннях, що стосуються сексуальності, залишається невизначеність щодо природи жіночої сексуальності [8, 40].

Точка зору щодо жіночої сексуальної пасивності чітко помітна у двох відомих чоловічих романах «Jude the Obscure» (1895) Томаса Гарді та «The Woman Who Did» (1895) Гранта Алена. В обидвох текстах відкрито піддається сумніву думка про те, що шлюб має бути основною ціллю життя жінки. Очевидна політична мета «The Woman Who Did» полягає у відкиданні шлюбу і правових, соціальних та економічних обмежень, якими він ображав жінку. Гермінія, головна героїня Алена, принципово

відмовляється від шлюбу, а логіка її висловлювань чітко контрастує із обережними протестами проти жіночої ролі у романах початку століття. У «The Woman Who Did» наголошується на обов'язковій невід'ємній «природній пасивності» «доброї жінки», що видається наслідком ідеології безстатевої жінки. Очевидність цього помітна із дивного змішування абсолютного біологічного детермінізму і твердження, що чоловіче владарювання над жінкою є узурпацією [8, 41].

Неоднозначність, яка характеризує підхід Аллена до питання жіночої сексуальності, так само присутня у представленні героїні Томаса Гарді – С'ю Брайдхед. Вона також не приймає соціальної концепції щодо ролі жінки – відкидаючи пропозицію кузена, одружується із старим вчителем, якого згодом залишає заради Джуда і живе із ним неодруженою. Смерть своїх дітей вона сприймає як знак святості шлюбу, тому повертається до экс-чоловіка, хоча сприймає його з відразою. Гарді, за словами критика Патриції Стабз, обирає психологічно радикальний крок, представляючи свою нову жінку сексуально холодною – її сексуальність залежить від того, чи відчуває вона себе бажаною. За таким розумовим і сексуальним мазохізмом криється її неспроможність емоційно звільнитись від ідеології, яку не приймає розумом [8, 44]. Ці романи, вважає К. Рейнолдс, були спробою розв'язати проблему розмежування понять «дружина» і «секс», хоч і в чоловічих інтересах. Героїнь представлено еротизованими поза шлюбом, а від «падіння» їх рятує лише повернення до себе – досконалої і сексуально холодної.

У Вікторіанському розумінні жіночої сексуальності спостерігається парадокс: ідеальна жінка розглядається природно позбавленою статі, а для пропащої природним є бути розпусною. Це закладається саме у той небезпечний період дорослішання, коли дівчина може, оступившись, обрати невірний шлях свого подальшого життя.

У романах другої половини дев'ятнадцятого століття у текстуальному представленні героїнь значно детальнішою стає їх фізична присутність. Лора Ферлі із роману Уілкі Колінз «The Woman in White» (1860), архетип Вікторіанського ідеалу жінки, описана досить нечітко – за визнанням наратора, про неї інакше як загальними кліше описати ідеал неможливо. Особливою ознакою її образу є її тілесна і, звідси, сексуальна нікчемність. Такі героїні, характерні також для творів Ч. Діккенса, різко контрастують із сильними, пристрасними жінками із романів Джордж Еліот чи Елізабет Гаскел. Їх фізичні риси свідчать про чуттєвість, чоловіки-персонажі і наратор їх часто еротизують, що цілком відсутнє стосовно Лори Ферлі [8, 53]. Її одяг, в описі якого особливо наголошується на нижній спідниці, єдиній і чорній, є основним свідченням її фізичної (і сексуальної) скромності. Оскільки цей елемент гардеробу символізує приховування тіла, його використання в якості метафори обмеження жінок, переконана К. Рейнолдс, може сприйматись як свідчення фізичного, так і сексуального гамування [8, 55].

Прикметно те, що майже у всіх романах дев'ятнадцятого століття одяг виявляється засобом, який представляє тіло героїні у цілковито невідгідному для неї світлі. Одяг є причиною того, що жінку розглядають, його якості є джерелом натхнення для глядача, але не для неї самої. Немає значення, чи про тіло жінки не згадується взагалі, чи воно є вульгарно помітним – вона є видовищем для спостерігача чоловічої статі. У вікторіанській літературі відчувається, що одяг приносить жінкам мало задоволення – його рідко представлено, наприклад, з точки зору тактильних якостей чи як естетичний об'єкт. Ті жінки, які отримують задоволення від свого одягу, є у кращому випадку інфантильними, а в гіршому – морально зіпсованими чи навіть із поєднанням обидвох якостей [8, 60].

Із середини до кінця дев'ятнадцятого століття сексуальність асоціювалась із героїнями романів. У літературі періоду нових жінок, написаних жінками, жіночу сексуальність представлено як неприємну і грішну, тоді як у чоловічих текстах під маскою боротьби із соціальними нормами щодо шлюбу, насправді спростовувались базові уявлення про асексуальність чи сексуальну пасивність «доброї жінки». Представлення жіночого одягу і тіла таким чином, що їх можливо реінтерпретувати як приховані свідчення сексуальності, лише підтверджують, що жіночі тіла розцінювались як еротичний товар на ринку проституції або шлюбу [8, 61].

Не зважаючи на традиційну бінарну модель ставлення до жіночої сексуальності, навіть побіжний погляд дозволяє помітити багато позитивного у Вікторіанському представленні жіночності письменниками і митцями обидвох статей. Яскравим прикладом є відома поема Альфреда Тенісона «The Princess» (1847). Чуттєвість твору та тонкі образи і лексика проникнення і заволодіння, за його словами, стали наслідком, штучного культивування наївності і відмови від «неприйнятних» бажань «нормальної» дорослої людини [8, 64]. З початком декадансу, а згодом і Модернізму жіноча сексуальність почала розглядатись як позитивна риса, еротизація зображень жінок була не лише чоловічою фантазією, а визнанням того, що без своєї сексуальності жінка є несправжньою і неповноцінною [8, 71-73].

К. Рейнолдс застосовує теорію поліфонії М. Бахтіна, у якій він розглядає мову та зміни у ній як продукти культури, а мову художнього твору як таку, що складається із різних типів мови, сумішених для підкреслення конфлікту між ними. Поняття «монології» він асоціює зі стабільними, докапіталістичними суспільствами, де помітна тенденція до створення єдиної мови, де не визнається різниця між мовою і реальністю. Домінуюча мова може приєднувати діалекти, жаргонізми і подібні елементи, які стають її

частиною, завдяки чому створюється об'єднаний і цілісний образ суспільства. Якщо мова піддається надто великому впливу додаткових елементів, вона розділяється на фрагменти, що спричинює явище «гетероглосії». У цьому випадку вони відокремлюються і отримують право голосу, що спричинює «множинність незалежних голосів, які не піддаються авторитарному контролю» [8, 73].

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. — К.: Наукова думка, 1966. — Т.3. Українська радянська література. Теорія літератури. — 607 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. — Т. 2. — М.: Изд-во им. Сабашниковых. — 472 с.
3. Жеребкина И. Феминистская литературная критика // Введение в гендерные исследования. Часть 1. Учебное пособие. Под ред. И. Жеребкиной. Спб., Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетей, 2001 - С. 543- 561.
4. Belsey Catherine. Critical Practice. - London: Methuen, 1980.
5. Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. — London, New York: Routledge, 1993. — 465 p.
6. Herman David (ed.), Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 1999, 8
7. Postmodern Subjects / Postmodern Texts / Ed. By Jane Dawson and Steven Earnshaw. — Amsterdam, Atlanta, 1995. — 199 p.
8. Reynolds K., Humble N. Victorian Heroines. Representations of Femininity in Nineteenth-century Literature and Art / Kimberley Reynolds, Nicola Humble. — New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. — 197 p.

Юлія КОСТИУК

УДК 82.091

ПОВТОРЕННЯ МИНУЛОГО В РОМАНІ ТОНІ МОРРИСОН «УЛЮБЛЕНА»

Past lives live in us, through us.
Each of us harbours the spirits of people,
who walked the earth before we did,
and those spirits depend on us for continuing existence,
just as we depend on their presence to live our lives to the fullest.
John Edgar Wideman, *Sent For You Yesterday*

У статті досліджується нарративна стратегія Тоні Моррісон у романі «Улюблена».
Ключові слова: історія, пригадування, нарративна стратегія, Тоні Моррісон.

В статтє исследуется нарративная стратегия Тони Моррисон в романе «Возлюбленная».
Ключевые слова: история, припоминание, нарративная стратегия, Тони Моррисон.

The article deals with the narrative strategy by Toni Morrison in the novel “Beloved”.
Key words: history, rememory, narrative strategy, Toni Morrison.

В умовах глобалізації незавершеність історії стає каталізатором зусиль, які людство покоління за поколінням докладає для подальшого вивчення залишених без уваги сторінок свого та суспільного минулого, теперішнього та майбутнього. В художній літературі, зокрема у своїх історичних романах Тоні Моррісон окреслила та увіковічила варті захоплення намагання переписати історичне минуле та заново описати світ з точки зору національної приналежності, культурних традицій та досвіду.

У нашому дослідженні ми *маємо на меті* описати особливе бачення минулого в романі «Улюблена», що проливає світло на певні сторінки історії, що були втрачені, не знайшли документального підґрунтя чи тлумачилися не правильно у зв'язку із відсутністю історичних доказів, двояким сприйняттям історичного минулого та вимушеної деформації в написанні історії. В ході тлумачення таких ненаписаних чи забутих історій Моррісон уявляє та заново моделює реальні та фікційні матеріали задля реконструювання та відновлення справжньої сутності історичного минулого тому, що цього не можливо було б досягнути якимось іншим чином.

Звертаючись до нарративних стратегій, що зазвичай використовуються в художній прозі, історики відновлюють історичне минуле шляхом складання історичних подій у змістовну оповідь. Маємо на увазі