

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Смаровоз Ірина Сергіївна

УДК 82-3-055.2.091:[821.161.2+821.162.1]

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ
СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ
(ПРЕН РОЗДОБУДЬКО – МАНУЕЛА ГРЕТКОВСЬКА)**

Спеціальність – 035 Філологія

Галузь знань – 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

І. С. Смаровоз

Наукові керівники:

Харлан Ольга Дмитрівна, доктор філологічних наук, професор;

Борзенко Олександр Іванович, доктор філологічних наук, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Смаровоз І. С. Поетика повсякденності в українській і польській сучасній жіночій прозі (Ірен Роздобудько – Мануела Гретковська) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія (галузь знань: 03 Гуманітарні науки) – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України, Харків, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню художньої повсякденності, змодельованої в текстах І. Роздобудько та М. Гретковської, а саме її поетики та структури. **Актуальність дослідження** зумовлена тим, що є низка відкритих питань, пов'язаних із оформленням художньої повсякденності як літературознавчої категорії, хоч останнім часом багато науковців із різних країн присвячують свої розвідки вивченню цього феномену, представленого на сторінках художніх текстів. Дослідження поетики художньої повсякденності здійснено на основі романів І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері», «Фаріде») та М. Гретковської («Полька», «Космітка» «Фаворити»). Авторки й тексти для аналізу були обрані з урахуванням домінантного критерію – увага до повсякденності персонажа. Урахувавши те, що обидві письменниці творять в епоху Постмодернізму, для якого питання повсякденності відіграє важливу роль (у феноменологічній соціології повсякденність стала провідною темою), а та сама реальність може мати різні значення залежно від кута зору, вважаємо, що вивчення способів моделювання цього художнього феномену в обраних текстах глибше розкриє поетику повсякденності. Окрім того, ми переконані, що аналізовані романи належать до жіночої прози, у якій гостро підіймаються проблеми побуту, тілесності, самоідентичності, тож дослідження поетики повсякденності дасть можливість об'єктивно відповісти на актуальні питання літературознавства, пов'язані з цими категоріями.

Мета дослідження – проаналізувати текстові стратегії, художні засоби та прийоми, які використовуються авторками для відображення повсякденного життя персонажів обраних романів.

Наукова новизна. У дослідженні ґрунтовно проаналізовано літературознавчі підходи до розуміння повсякденності та здійснено спробу дефініювати поняття «художня повсякденність», а також уперше зроблено компаративний аналіз творчості І. Роздобудько та М. Гретковської з погляду поетики повсякденності.

Практичне значення полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення художньої повсякденності, зіставлення української та польської літератур, під час розробки й викладання спецкурсів із компаративістики, історії української та польської літератур.

Особистий внесок здобувача полягає в самостійному дослідженні поетики повсякденності в обраних текстах. Усі теоретичні та практичні результати, що виносяться на захист, отримані авторкою самостійно.

У першому розділі роботи «Теоретико-методологічні засади дослідження» представлено розвиток категорії повсякденності в різних галузях науки від її зародження до сучасності. Відзначено, що історики (М. Блок, Ф. Бродель, Ж. Дюбі, Ж. Ле Гофф, Л. Февр та ін.), описуючи щоденне життя людини, першими почали вивчати повсякденність, а саме поняття (*Alltäglichkeit*) до наукового обігу в 1901 році ввів З. Фройд.

Проаналізовано погляди П. Бергера, Б. Вальденфельса, М. Вебера, Е. Гусерля, Н. Еліаса, І. Карівеця, О. Коляструк, Т. Лукмана, Т. Умерле, А. Шюца й зауважено, що кожна галузь науки розглядає повсякденність у межах свого предмета дослідження.

Проаналізовано сутність художньої повсякденності в літературознавстві, систематизовано погляди науковців на феномен повсякденності та проблеми, пов'язані з його студіями. Запропоновано дефініцію художньої повсякденності та виокремлено її характерні особливості, визначено роль і місце повсякденності в

текстах різних жанрів. Проаналізовано теорію габітусів П. Бурдьє та можливість її використання в дослідженні поетики повсякденності.

У другому розділі *«Специфіка компаративного осмислення повсякденності у творах художньої літератури»* розглянуто особливості розвитку сучасної жіночої прози як української, так і польської. З'ясовано їхні характерні ознаки: у центрі жіночого тексту знаходиться жінка, у жіночому тексті формується новий особливий тип героя, осмислюється травматичний досвід та інші. Ураховано, що для жіночого письма характерними є відкритість, емоційність, іронічність, автобіографічність, фрагментарність. Узято до уваги те, що всі ці особливості притаманні не лише творам, які належать до жіночої прози, у зв'язку з чим, наголошено на тому, що недослідженим до кінця залишається художній стиль, притаманний жіночим текстам. Відзначено, що стать автора не може бути головним маркером жіночої прози, адже для літературознавців важливішим критерієм класифікації текстів є їхні художні особливості.

Проведено дослідження способів презентації повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської у компаративному аспекті. Унаслідок розгляду літературознавчих розвідок, присвячених творчості І. Роздобудько та М. Гретковської, встановлено, що науковці не аналізували поетику повсякденності в текстах цих авторок. Помічено, що в центрі повсякденності, представленій як І. Роздобудько, так і М. Гретковською, знаходяться жіночі та чоловічі образи. Повсякденності, змодельованій на сторінках текстів І. Роздобудько, притаманний національний колорит, а М. Гретковської – універсальність і національна нейтральність. Спільною рисою повсякденності, відтвореної обома письменницями, є людиноцентричність.

З'ясовано, що у повсякденності, змодельованій на сторінках *«Гудзика»* І. Роздобудько і *«Фаворитів»* М. Гретковської, має місце карнавалізація. Карнавалізована повсякденність в обох письменниць символічна, іронічна, парадоксальна, амбівалентна. Відмінним є те, що повсякденність, змодельована

І. Роздобудько, є поетично-ліричною, а М. Гретковською – натуралістичною, епатажною.

У третьому розділі *«Основні складові поетики повсякденності у творах І. Роздобудько та М. Гретковської»* досліджено шляхи, текстові стратегії, прийоми та засоби художнього моделювання повсякденності. Також окреслено спорідненість та відмінність осмислення повсякденності у творах І. Роздобудько та М. Гретковської на прикладі інтермедіальності.

Установлено, що тіло, простір та травма є фундаментальними структурними елементами повсякденності, відтвореної на сторінках текстів І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері», «Фаріде») та М. Гретковської («Полька», «Космітка» «Фаворити»). Основою дослідження художньої репрезентації тіла як центру організації повсякденності у романі-апокрифі І. Роздобудько «Фаріде» та романі з елементами еротики М. Гретковської «Фаворити» став тілесно-міметичний метод аналізу Ф. Штейнбука. Проаналізовано художнє відображення таких категорій тілесності (найяскравіше представлених у «Фаріде» І. Роздобудько та «Фаворитах» М. Гретковської): краса, пам'ять, страждання, кохання, смерть.

Після порівняння особливостей художнього моделювання простору повсякденності, наявних у романах І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері») та М. Гретковської («Полька», «Космітка»), доведено, що простір представлений у таких вимірах: фізичний простір, внутрішній (психологічний), перцептивний та віртуальний.

Виявлено, що складники повсякденності – побут, тіло, вчинки – стають ключем до розкриття внутрішнього світу персонажів, адже зовнішні прояви повсякденності (простір, час, одяг, тіло, реакції тощо) віддзеркалюють їхній внутрішній світ.

Травматичні події зумовлюють бажання втечі героїні «Шостих дверей» І. Роздобудько до паралельної реальності. Реальний та ірреальний світи, змодельовані обома авторками, творять цілісну нерозривну повсякденність романів.

Помічено, що в повсякденності, відтвореній письменницями, простежується орієнтація на приватність персонажа, увага до його побутової сфери та деталей, домінування внутрішніх почуттів над загальноприйнятими нормами, протистояння габітусу, зосередження уваги на тілесності. Домінантними рисами повсякденності, представленої І. Роздобудько, є драматичність, ліричність, символічність, у той час як у М. Гретковської – автобіографічність, епатажність, натуралістичність, іронічність.

Досліджуючи кінопоетику в «Фаріде» та «Шостих дверях» І. Роздобудько, а також у «Фаворитах», «Космітці» та «Польці» М. Гретковської, за основу були взяті елементи кінопоетики, які виокремила в літературному творі А. Покулевська: монтаж, кадр (мізансцена), план, ракурс, ритм. Проаналізовано художнє відображення звуку, яскраво представленого на сторінках текстів обох авторок. Установлено, що обидві письменниці послуговуються вище зазначеними засобами кінопоетики, досягаючи бажаної мети (розстановка акцентів на важливих деталях, розтягування часу, поєднання реального з ірреальним світом в органічну цілісну повсякденність тощо). Передбачувано, що в автобіографічних щоденниках «Полька» та «Космітка» М. Гретковська не так активно використовує засоби кінопоетики, як у «Фаворитах». Письменниці обирають засоби кінопоетики залежно від жанру твору. Обидві авторки, моделюючи повсякденність, надають експресивності образам, використовуючи музичні мотиви.

Висновки, зроблені на підставі дослідження, можуть стати підґрунтям для узагальненого теоретичного опису поетики повсякденності, а також можуть бути використані для подальшого вивчення і зіставлення української та польської літератур, у спецкурсах із історії української та польської літератур.

Ключові слова: українська література, польська література, компаративні студії, художня повсякденність, проза, жіноча література, простір, час, дискусія, роман, жанр, топос, геопоетика, творчість, сюжет.

ABSTRACT

Smarovoz I. The poetics of everyday life in Ukrainian and Polish contemporary women's prose (Iren Rozdobudko – Manuela Gretkowska). – Manuscript.

Thesis for a Doctoral Degree in Philology. Specialty 035 Philology (field of knowledge 03 Humanities) – V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2023.

This thesis is a research on the artistic everyday life modeled in the texts of I. Rozdobudko and M. Gretkowska, namely its poetics and structure. *The study's relevance* results from the fact that there are still many open questions in the field of artistic everyday life as a literary category, even though many scholars from different countries have recently devoted their research to studying this phenomenon presented in the pages of literary texts. The research of the poetics of artistic everyday life is based on the novels by I. Rozdobudko ("The Lost Button", "The Sixth Door", "Faride") and M. Gretkowska ("Polish Woman", "Kosmitka", "Favorites" ("Faworyty"). The authors and texts for the analysis were chosen considering the dominant criterion: attention to the character's everyday life. Since both writers create in the Postmodern era, where the issue of everyday life plays an important role (in phenomenological sociology, everyday life becomes a leading theme), while the same reality can have different meanings from different perspectives, we believe the study of how this artistic phenomenon is modeled in the selected texts will reveal the poetics of everyday life more deeply. Besides, we are convinced that the novels under study are part of women's prose, where the themes of everyday life, corporeality, and self-identity are raised, so the analysis of the poetics of everyday life enables us to answer objectively the topical issues of literary criticism related to this problem.

This study aims to analyze the textual strategies, artistic means, and techniques used by the authors to reflect the everyday life of the characters in the selected novels.

The research novelty. The study profoundly analyzes literary approaches to understanding everyday life and attempts to define the concept of "artistic everyday life", along with conducting the first comparative analysis of works by I. Rozdobudko and M. Gretkowska in terms of the poetics of everyday life.

The applicant's contribution lies in the independent study of the poetics of everyday life in the selected texts. The author independently obtained all theoretical and practical results submitted for defense.

The first chapter of the paper, "Theoretical and Methodological Foundations of the Study", outlines the development of the category of everyday life in various fields of science from its inception to the present. The author notes that historians (M. Blok, F. Braudel, G. Duby, J. Le Goff, L. Febvre, etc.), in describing the daily life of a person, first began to explore everyday life; namely the concept of Alltäglichkeit was introduced to scientific circulation in 1901 by S. Freud.

The author analyzes the views of P. Berger, B. Waldenfels, M. Weber, E. Husserl, N. Elias, I. Karivets, O. Kolyastruk, T. Luckmann, T. Umerle, and A. Schütz, noting that each branch of science examines everyday life within its subject matter.

The author examines the essence of artistic everyday life in literary studies and highlights the views of scholars on the phenomenon of everyday life and the problems associated with its study. Also, the author proposes a definition of artistic everyday life, identifies its characteristic features, defines the role and place of everyday life in texts of different genres, and analyzes P. Bourdieu's theory of habitus and the possibility of its use in studying the poetics of everyday life.

The second chapter, "The Specifics of Comparative Comprehension of Everyday Life in Works of Fiction", deals with the specifics of the development of contemporary women's prose, both Ukrainian and Polish. Characteristic features of these texts are identified. In the center of the female text is a woman; there is a new specific type of hero in the female text, and traumatic experience is comprehended.

Women's writing is transparent, emotional, ironic, autobiographical, and fragmentary. Consideration is given to the fact that all these features are inherent not only in works of women's prose, and an emphasis is placed on the fact that the secret of the style inherent in women's texts remains undiscovered. It is noted that the gender of the author cannot be the primary marker of women's prose since, for literary critics, the most important criterion for classifying texts is their artistic features.

The ways of representation of everyday life in the novels by I. Rozdobudko and M. Gretkowska are analyzed in the comparative aspect. Resulting from the analysis of literary studies devoted to the works of I. Rozdobudko and M. Gretkowska, it is established that the poetics of everyday life in the texts of these authors have not been the subject of scholarly research.

The author notes that female and male images are at the center of everyday life, presented by I. Rozdobudko and M. Gretkowska. The everyday life of I. Rozdobudko's texts is characterized by national flavor, while M. Gretkowska's is universal and nationally neutral. The common feature that both writers have in common is the human-centeredness of everyday life.

A distinctive feature of everyday life, modeled on the pages of both I. Rozdobudko's "The Lost Button" and M. Gretkowska's "Favorites", is carnivalization. The carnivalized everyday life is symbolic, ironic, paradoxical, and ambivalent for both writers. The difference is that the everyday life modeled by I. Rozdobudko is poetic and lyrical, while M. Gretkowska's is naturalistic and shocking.

The third chapter, "The Main Components of the Poetics of Everyday Life in the Works of I. Rozdobudko and M. Gretkowska", examines the ways, textual strategies, techniques, and means of artistic modeling of everyday life. Besides, the author outlines the similarities and differences in comprehending everyday life in the works of I. Rozdobudko and M. Gretkowska on the example of intermediality.

It is established that the body, space, and trauma are the fundamental structural elements of everyday life modeled in the texts of I. Rozdobudko ("The Lost Button", "The

Sixth Door", "Farideh") and M. Gretkowska ("Polish Woman", "Kosmitka", "Favorites"). The body-mimetic method of analysis by F. Steynbuk is the basis for the study of the artistic representation of the body as the center of the organization of everyday life in I. Rozdobudko's novel-apocrypha "Faride" and M. Gretkowska's novel with elements of eroticism "Favorites". The author analyzes the artistic reflection in the following categories of corporeality (most vividly represented in "Faride" by I. Rozdobudko and "Favorites" by M. Gretkowska): beauty, memory, suffering, love, and death.

Following a comparison of the peculiarities of artistic modeling of the space of everyday life in the novels by I. Rozdobudko ("The Button", "The Sixth Door") and M. Gretkowska ("Polish Woman", "Kosmitka"), it is proved that space is represented in the following dimensions: physical space, internal (psychological), perceptual, and virtual.

The author shows that the components of a character's everyday life - household, body, actions are the key to revealing their inner world since the external manifestations of daily life (space, time, clothes, body, reactions of characters, etc.) reflect the inner world of characters.

Traumatic events cause the heroine of "The Sixth Door" by I. Rozdobudko a desire to escape to a parallel reality. The real and unreal worlds described by both authors form a coherent, inseparable everyday life in the novels.

In everyday life, reproduced by women writers, it is noted that there is a focus on the character's privacy, attention to their domestic sphere and details, dominance of inner feelings over generally accepted norms, confrontation with habitus, and focus on corporeality. The dominant features of everyday life modeled by I. Rozdobudko are dramatic, lyrical, and symbolic, while those of M. Gretkowska are autobiographical, shocking, naturalistic, and ironic.

When studying film poetics in "Faride" and "The Sixth Door" by I. Rozdobudko, and in "Favorites", "Kosmitka" and "Polish Woman" by M. Gretkowska, the elements of film

poetics that A. Pokulevska highlighted in a literary work were taken as a basis: montage, frame (mise-en-scene), plan, perspective, rhythm.

The author analyzes the artistic reflection of sound, vividly presented on the pages of the texts of both authors. It was established that both writers actively use the means above of film poetics to achieve the desired goal (emphasizing crucial details, stretching time, combining the real and unreal worlds into an organic, holistic everyday life, etc.). Predictably, M. Gretkowska does not use the means of film poetry as actively in her autobiographical diaries "Polish Woman" and "Kosmitka" as she does in "Favorites". The writers choose the means of film poetics according to the genre of the work. By modeling everyday life, both authors add expressiveness to their images through musical motifs.

The study's practical significance is that its conclusions and generalizations can be used for further study of artistic everyday life, for the study and comparison of Ukrainian and Polish literature, and the development and lecturing of special courses on comparative studies and the history of Ukrainian and Polish literature.

Keywords: Ukrainian literature, Polish literature, comparative studies, artistic everyday life, prose, women's literature, space, discussion, time, novel, genre, topos, geopoetics, art, plot.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Смаровоз І. С. Повсякдення у літературознавчому дискурсі останніх десятиліть. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Збірник наукових праць. Випуск 14. Кривий Ріг, 2020. С. 74–82.

2. Смаровоз І. С. Художня повсякденність: термінологічні проблеми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Вип. 1 (92). Житомир, 2020. С. 42–59.

3. Смаровоз І. С. Габітуси повсякденності: маркери ідентифікації. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 15. 2021. С. 173–177.

4. Смаровоз І. С. Особливості художнього моделювання простору повсякденності в романах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Т. 32(71), № 4. 2021. С. 115–120.

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації в зарубіжних спеціалізованих виданнях

5. Смаровоз І. С. Ciało jako centrum organizacji artystycznej codzienności bohaterów prozy I. Rozdobudko i M. Gretkovskoi (Тіло як центр організації художньої повсякденності персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської). *KELM*. № 4 (40). 2021. С. 81–86.

6. Смаровоз І. С. Засоби та прийоми художнього осмислення повсякденності у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської. *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe* Випуск 4, Том 7, 2022. С. 39–46.
<https://czasopisma.marszalek.com.pl/10-15804/pomi>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Смаровоз І. С. Корида як вид спорту в повісті Ірен Роздобудько «Арсен». *«Citius, Altius, Fortius!»: феномен спорту в літературі та культурі*. Матеріали Міжнародної наукової конференції. С. 145–146.

8. Роль музики в буденному житті персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської. *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях*. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Бердянськ, 2021. С. 150–153.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Категорія повсякденності в науковому дискурсі.....	22
1.2. Сутність художньої повсякденності в літературознавстві.....	34
1.3. Габітуси повсякденності: маркери ідентифікації.....	49
Висновки до першого розділу.....	578
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА КОМПАРАТИВНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ В ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (ЗА ТЕКСТАМИ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ГРЕТКОВСЬКОЇ).....	60
2.1. Особливості розвитку сучасної української жіночої прози.....	60
2.2. Феномен сучасної польської жіночої прози.....	71
2.3. Способи презентації повсякденності у творах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської в компаративному аспекті.....	82
2.4. Фемінний аспект моделювання повсякденності в текстах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської	97
Висновки до другого розділу.....	108
РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ПОЕТИКИ ПОВСЯКДЕННОСТІ У ТВОРАХ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ГРЕТКОВСЬКОЇ.....	110
3.1. Шляхи художнього моделювання повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської.....	110
3.1.1. Тіло як центр організації художньої повсякденності персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської.....	111
3.1.2. Особливості художнього моделювання простору повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської.....	123

3.1.3. Травма в дзеркалі ірреальної повсякденності: романи	
І. Роздобудько та М. Гретковської.....	135
3.2. Текстові стратегії осмислення повсякденності в романах	
І. Роздобудько та М. Гретковської.....	147
3.3. Спорідненість та відмінність осмислення повсякденності в текстах	
І. Роздобудько та М. Гретковської (інтермедіальність: кіно та музика).....	163
Висновки до третього розділу.....	175
ВИСНОВКИ.....	178
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	183

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасна українська й польська літератури мають багато спільного, що виявляється зокрема в розвитку жіночої прози. І. Роздобудько й М. Гретковської. Відомих представниць цих літератур, багато що єднає: обидві є різноплановими особистостями, які реалізували свій талант не лише як письменниці, а також як журналістки та сценаристки. Обидві цікавляться темою еміграції, зображують долю сучасної жінки, розкривають проблеми материнства та взаємин чоловіка й жінки, змальовують історії із власного життя, звертаються до суспільно-політичних питань, чим заохочують читачів і читачок до складних роздумів світоглядного характеру. Кожна з авторок володіє неповторним індивідуальним стилем та власним підходом до зображення життя, однак при цьому існують певні типологічні особливості, що дають нам підстави порівнювати їхні твори. На нашу думку, найбільш продуктивним у дослідженні може бути аспект повсякденності як такий, що допомагає краще та повніше зрозуміти процеси міжкультурної взаємодії в сучасній художній літературі.

Вивчення повсякденності є перспективним напрямом міждисциплінарних і літературознавчих студій, оскільки уможлиблює у вузькому контексті ґрунтовне осмислення закономірностей динаміки художнього образу, а в широкому – аналіз національно-культурних моделей поведінки. Поняття повсякденності, починаючи з ХХ століття, набуло популярності серед істориків, філософів, культурологів, соціологів, психологів, а згодом і літературознавців. Художня повсякденність, змодельована письменниками на основі різноманітних культурних кодів, виявлених у предметах щоденного вжитку, реакціях та вчинках, є важливим джерелом психологічного зображення персонажів, реалізації проблематики твору тощо.

Сьогодні явище повсякденності активно досліджують українські (О. Зінченко, Н. Колошук, О. Кучеренко, О. Новик, Л. Тарнашинська, О. Харлан та інші) і зарубіжні (Г. Борковська, Е. Епштейн, А. Мазур, Б. Попчик-

Щенсна, Т. Умерле та інші) науковці. Проблемі повсякденності присвячено низку літературознавчих монографій, проведено конференції («Крихти буття: література і практика повсякдення» (Бердянськ, 2011); «Художній дискурс приватного / повсякденного у контексті глобалізації» (Київ, 2021), цикл науково-методичних семінарів («Повсякденність: візії та смисли» (під керівництвом О. Коляструк, Вінниця)).

Незважаючи на наявні дослідження, у літературознавстві обсяг поняття «повсякденність» повною мірою не окреслено, зокрема бракує розвідок, присвячених теоретичному осмисленню художньої повсякденності. Є низка праць, у яких у цьому аспекті аналізується творчість окремих письменників (Л. Тарнашинська, М. Форма тощо). Однак зазвичай учені не ставлять собі за мету теоретично схарактеризувати повсякденність, а сприймають її як просте й самозрозуміле поняття. І хоча науковці визначили загальне коло проблем щодо повсякденності, проаналізували історію дослідження цього феномену в різних галузях наук, залишилось чимало аспектів, які потребують докладнішого висвітлення. Ураховуючи дослідницькі можливості теорії повсякденності, а також деякі дискусійні моменти, пов'язані з нею, вважаємо доцільним і актуальним адаптувати цю теорію до аналізу художньої літератури та використовувати її в порівняльному вивченні творів І. Роздобудько та М. Гретковської.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Дисертаційну роботу виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури Х–ХХІ століть».

Мета дослідження – розкрити текстові стратегії, які використовують І. Роздобудько і М. Гретковська для відображення повсякденного життя

персонажів, та визначити для цього поняття – «художня повсякденність», необхідне для досягнення поставленої мети.

Завдання наукового дослідження:

- проаналізувати еволюцію терміна «повсякденність» у гуманітарній науці (історія, філософія, культурологія, соціологія, психологія) та запропонувати власне розуміння повсякденності з огляду на специфіку нашого об'єкта дослідження;
- обґрунтувати доцільність застосування концепції габітуса П. Бурдьє в літературознавчому дослідженні;
- проаналізувати стан вивчення творчості І. Роздобудько та М. Гретковської в аспекті поетики повсякденності;
- окреслити особливості сучасної української та польської жіночої прози в обсязі, що необхідний для досягнення мети дослідження;
- виявити й дослідити шляхи репродукції повсякденного життя у творчості І. Роздобудько та М. Гретковської;
- виокремити текстові стратегії, прийоми та засоби моделювання повсякденності, наявні у досліджуваних творах;
- проаналізувати спільні та відмінні риси осмислення повсякденності в текстах І. Роздобудько й М. Гретковської.

Об'єктом дослідження є прозові твори І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері», «Фаріде») та М. Гретковської («Полька», «Космітка», «Фаворити»).

Предмет дослідження – повсякденність та її художнє втілення в сучасній жіночій прозі на матеріалі текстів І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері», «Фаріде») та М. Гретковської («Полька», «Космітка», «Фаворити»).

Методи дослідження: компаративний (для порівняння особливостей поетики повсякденності у текстах письменниць); біографічний (для аналізу поетики повсякденності у зв'язку із творчим світоглядом письменниць зокрема та особливостей аналізованої епохи загалом); психологічний (для розкриття

взаємозв'язку внутрішнього світу героя із організацією його побуту), тілесно-міметичний (для дослідження художньої повсякденності в нерозривному зв'язку з тілесним началом), культурно-історичний (для дослідження габітусів).

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали праці вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені дослідженню феномену повсякденності. Серед них – наукові розвідки філософів (Б. Вальденфельса, М. Вебера, Е. Гуссерля, Н. Еліаса, І. Карівця, А. Шютца тощо), соціологів (П. Бергера, Є. Боу, Т. Лукмана, Г. Меднікової, М. Окрт, Е. Тоффлера тощо), істориків (Ф. Броделя, О. Коляструк тощо), культурологів (Е. Веліулаєвої, О. Павлової, Й. Томальської-Венцек тощо), літературознавців (Г. Борковської, Н. Колошук, О. Кучеренко, А. Мазур, Б. Попчик-Щенсна, Т. Умерле, О. Харлан тощо), а також дослідження, присвячені габітусам повсякденності (О. Бойка, П. Бурдьє, Н. Довгань, Е. Лейбфріда, О. Лісеєнко, А. Матусяк, М. Мосьондз, М. Рогожі тощо). Окрім того, важливим складником теоретичного підґрунтя стали праці літературознавців О. Галича, В. Іванишина, А. Козлова, Ф. Штейнбука. Виокремленню загальних процесів, характерних для розвитку сучасної жіночої прози, посприяв досвід наукових пошуків В. Агеєвої, Г. Борковської, К. Будровської, М. Гловацької, М. Крупки, Ю. Кушнерюк, С. Павличко, М. А. Паклен Паркман, Г.-П. Рижкової, Х. Сіксу, Т. Тебешинської-Качак, С. Філоненко, Р. Харчук тощо.

Наукова новизна. У дослідженні ґрунтовно проаналізовано підходи до розуміння повсякденності в різних галузях гуманітарної науки та здійснено спробу дефінувати поняття «художня повсякденність», використано можливості концепції габітусів П. Бурдьє для глибшого аналізу структури й поетики повсякденності. На основі цього теоретичного інструментарію проаналізовано роль і художнє втілення повсякденності у творах І. Роздобудько та М. Гретковської. Уперше здійснено компаративний аналіз творчості І. Роздобудько та М. Гретковської, виокремлено текстові стратегії, прийоми та засоби моделювання художньої повсякденності в порівняльному аспекті.

Особистий внесок здобувача полягає в самостійному дослідженні поетики повсякденності в обраних текстах. Усі теоретичні та практичні результати, що винесено на захист, отримані авторкою самостійно. Наукові публікації, у яких оприлюднені основні результати дисертації, одноосібні. Будь-які форми використання праць інших авторів мають відповідні посилання.

Практичне значення полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення художньої повсякденності, дослідження й зіставлення української та польської літератур, під час розробки й викладання спецкурсів із компаративістики, історії української та польської літератур.

Апробація матеріалів дисертації. Роботу обговорено на засіданні кафедри історії української літератури філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Основні положення дисертації було викладено в доповідях на таких *міжнародних* конференціях: «Дитинство в часи кризи ХХ–ХХІ ст. у літературі та культурі країн Центральної та Східної Європи» (Варшава, 28–29 травня 2020 року), Міжнародна наукова конференція молодих українців і дослідників слов'янознавства. Секція «Сильні жінки» (Варшава, 16 листопада 2020 року), ««Citius, Altius, Fortius!»: феномен спорту в літературі та культурі» (Бердянськ, 23–24 вересня 2020 року), «Художній дискурс приватного / повсякденного в контексті глобалізації» (Київ, 25–26 березня 2021 року), Міжнародна наукова конференція молодих українців і дослідників слов'янознавства (Варшава, 31 травня 2021 року), «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (Бердянськ, 23–24 вересня 2021 року), «Українська культура має силу» (Варшава, 23 травня 2022 року), «Співи землі: біологія та екологія в літературі та культурі» (Бердянськ, 22–23 вересня 2022 року), Міжнародна наукова конференція з нагоди 70-річчя кафедри україністики Варшавського національного університету «Tradycje i wyzwania studiów ukrainistycznych we współczesnym świecie» (Варшава, 15–16 червня 2023).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 8 публікаціях, 4 з яких надруковано у фахових виданнях України, 2 – у закордонних періодичних виданнях.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (177 позиції). Загальний обсяг дисертації складає 197 сторінок, із них 167 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Категорія повсякденності в науковому дискурсі

У сучасній українській науці інтерес до буденного життя трансформувався в сталий науковий напрямок дослідження повсякденності й оформлення її як теоретичного концепту. Учені з різних галузей постійно доповнюють новим сенсом сутність категорії «повсякденність».

Першими почали вивчати повсякденність історики (Е. Віолле-де-Дюк, М. Костомаров, Е. Фукс та інші), які в другій половині XIX століття просто описували оточення людини, її родину, відпочинок, обряди, тіло. На цьому етапі розвитку науки дослідники сприймали повсякденність як маловартісну сферу життя людини, у якій не відбувається нічого важливого, надзвичайного, доленосного. Тривалий час внутрішній зміст повсякденності не брали до уваги. У 50-ті роки XX століття представники французької історичної школи, що об'єдналися навколо журналу «Аннали» (М. Блок, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюбі, Л. Февр та інші), почали вивчати ментальні структури повсякденності, відтворюючи історичний процес на основі аналізу динаміки життя людей. Урешті повсякденність стала предметом дослідження низки наук, як-от: філософія, історія, соціологія, культурологія, психологія, лінгвістика.

Термін «повсякденність» (Alltäglichkeit) увів до наукового обігу З. Фройд ще в 1901 році («Психологія повсякденного життя»). Майже одразу це поняття з'явилося в полі зору гуманітарних наук завдяки філософу Е. Гусерлю, який як батько феноменології присвячував свої праці аналізу «життєвого світу» («Lebenswelt») людини, ототожнюючи його зі світом повсякденного життя особистості. Варто наголосити, що Е. Гусерль не дав чіткого визначення «життєвому світу», а розумів його як «світ навколо нас» і вважав, що він належить винятково до духовної сфери. «Факт, що ми завжди живемо в якомусь світі, який нас оточує, до якого відносяться всі наші турботи і починання, є фактом повністю духовним», –

стверджував науковець [152, с. 15]. Е. Гусерль був переконаним, що світ є суб'єктивною, нескінченною просторово-часовою цілісністю: «Я усвідомлюю світ, що нескінченно розгорається у просторі та нескінченно становиться і постає у часі» [26, с. 61]. Філософ віддавав перевагу суб'єктивному досвіду як джерелу пізнання: «Завдяки зору, дотику, слуху тощо, в різні способи чуттєвого сприйняття тілесні речі в якомусь просторовому розташуванні є для мене просто тут, у літеральному чи образному сенсі вони "наявні"...» [26, с. 61]. При цьому Е. Гусерль вважав, що не важливо, чи він вивчає тілесні речі, чи спостерігає за ними, чи думає про них, чи відчуває їх, володіє ними чи ні. Окрім того, філософ, наголосивши на кризі вчення, пов'язаного з дослідженням життя, одним із перших підняв питання про статус буденності в науці та звернув увагу на філософське осмислення сфер людської буденності як глибинної реальності соціального життя. Тож не дивно, що саме його праці стали загальнотеоретичними джерелами вивчення феномену повсякденності.

Учень і послідовник Е. Гусерля А. Шюц розширив запропоноване своїм наставником поняття життєвого світу, ствердивши, що «життєсвіт не складається лише з матеріальних предметів і подій, які я зустрічаю у своєму оточенні» [117, с. 19]. Науковець не заперечував того, що матеріальні предмети є складовою частиною його довкілля, але вважав, що до нього також належать «усі смислові рівні, які перетворюють природні речі на культурні об'єкти, людські тіла на ближніх людей, а рухи ближніх людей на дії, жести та повідомлення...» [117, с. 19]. Як бачимо, для А. Шюца, окрім матеріальних речей, важливими є культурні символи та сенси, якими наповнюються буденні речі, а також повсякденний досвід людини. Науковець, аналізуючи повсякденність як сферу людського досвіду та знання, писав: «Життєсвіт не є ані моїм, ані твоїм приватним світом, ані таким, що сумує мій і твій, але він є світом нашого спільного досвіду» [117, с. 81]. Тобто А. Шюц розглядав життєвий світ як безпосередній світ досвіду.

Філософи й соціологи також аналізують повсякденність із позиції досвіду. Першим спробував дати визначення повсякденності Н. Еліас, який вважав, що повсякденне життя не може бути універсальною категорією. Дослідник, аналізуючи залежність особистості від емоцій, розділяв повсякденність (буденне життя) людини і позаповсякденні явища. Окрім того, соціолог пояснював причини динамічності повсякденності, вбачаючи їх в історичній змінності норм і традицій. Н. Еліас був переконаний, що форми людського життя постійно змінюються, а це призводить до зміни поведінки людей. Як приклад науковець наводить такі форми життя як ремісник, кріпак чи лицар, сформовані в середньовіччі, і пояснює, що «суспільства пізніших фаз відкривали перед одиницями інші можливості, творили інші форми життя, до котрих вона мусила призвичаїтися» [140, с. 272]. Варто наголосити й на тому, що Н. Еліас ототожнював повсякденність із буденним життям, а все, що виходило за межі буденності, на його думку, належало до позаповсякденних явищ.

Б. Вальденфельс, услід за Н. Еліасом, аналізував протистояння повсякденного та неповсякденного. Філософ доводив, що безглуздо прирівнювати життєвий світ людини до повсякденності, адже вважав останню однією з форм життєвого світу. Велику увагу вчений приділяв вивченню процесів «оповсякденнення» (*Veralltaglichung*), яким протистоять процеси «подолання повсякденності» (*Entalltaglichung*), умотивовуючи, що те, що сьогодні для людини є позаповсякденним, завтра, під впливом відповідних чинників, може стати повсякденним, а також усе залежить від того, хто говорить про повсякденність та про яку повсякденність він говорить (свою чи когось іншого). Таке розуміння повсякденності наголошує на її суб'єктивності та динамічності. Окрім Б. Вальденфельса над процесом «оповсякденнення» замислювався М. Вебер, аналізуючи протистояння раціональної повсякденності й неповсякденного. Науковець вважає, що типовою для повсякденності є неусвідомлена діяльність, породжена виробленими соціальним оточенням нормами й правилами поведінки.

Така модель поведінки економить час, витрачений людиною для прийняття рішень. Подібних поглядів дотримується І. Карівець, який доводить, що повсякденне життя «завжди прокладає "найлегший шлях" до мети. Якби не було звичок, то треба було б заново задумуватися, як робити те-то й те-то» [37, с. 130]. На його думку, в основі звичок лежить «здоровий глузд» як один із чинників «оповсякденнення», який не здатний утворювати щось нове, адже «нове завжди пов'язане з ризиком, змінами, творчістю. Здоровий глузд не є ні творчим, ні здатним до творчості, ні до змін» [37, с. 130]. Отже, нові обставини, що з'являються в повсякденному житті, спричинюють зміни в поглядах та традиціях. Тобто нове є рушійною силою, що зумовлює динамічність повсякденності.

Л. Роговський, Р. Скробацький, Д. Мрочковська, проаналізувавши поняття повсякденних і позаповсякденних явищ, дійшли висновку, що «не можна говорити про повсякденність без зв'язку з неповсякденністю. І навпаки – описування неповсякденності не можливе без посилання на повсякденність. Їхня сума становить зміст практик повсякденного життя» [162, с. 104] (*переклад тут і далі власний*). Нам повністю імпонує ця думка, адже саме такий підхід забезпечує вивчення повсякденності як цілісної, нерозривної структури, а також дозволяє прослідкувати, як позаповсякденні явища стають повсякденними і, навпаки, як те, що було звичайним, виходить за межі буденності й стає винятковим, позаповсякденним.

Сучасна українська дослідниця Г. Меднікова уточнює розуміння свята як частини повсякденності, наголошуючи, що варто «розрізнити свято й розваги, останні стають частиною повсякденності та вносять необхідну багатоманітність у доволі жорстко регламентоване життя "цивілізованого світу"» [55, с. 168]. Окрім того, аналізуючи «деякі нові культурні практики повсякдення під кутом зору ціннісних орієнтацій людини, які формуються сьогодні» [55, с. 165], учена доходить висновку, що «посилення сакралізації в культурних практиках повсякденності часто відбувається через зв'язок їх із фольклором, коли культурні традиції,

архетипи несвідомого впливають на сучасні структури сенсонародження» [55, с. 172]. Тобто культурні архетипи, глибоко закладені в нашій підсвідомості, провокують неусвідомлені зміни у нашому світосприйнятті і, звичайно, нашій повсякденній поведінці. Як приклад, дослідниця наводить свята борщу чи вареників як звичайної повсякденної їжі українців, які супроводжуються використанням мотивів хліба, сільської праці, природи. Г. Меднікова підкреслює й те, що «значення сакрального для перехідної культури, якою є сучасність, надзвичайно високе» [55, с. 172]. Мабуть, тому, що саме сакральне стає ґрунтом, коли на зламі епох рушаються усі пріоритети й цінності.

У соціології як окрема галузь виокремилась соціологія повсякденності, що, на думку С. Макеєва, об'єднує в собі теорії, які «концентрують увагу на щоденних взаємодіях людей...» [93, с. 215]. Дослідник переконаний, що традиційно предметом зацікавлення соціології було «все, що перебуває поза і над людиною та детермінує її поведінку» [93, с. 215], наприклад: релігія, політика, держава, сім'я, норми, цінності та інше. Проте «протягом останніх тридцяти років у соціології зростає інтерес до явищ мікросвіту, повсякденного життя людей» [93, с. 215]. Як бачимо, зміщення акцентів у соціологічній науці привело до досліджень щоденного життя людини. С. Макеєв, як і Б. Вальденфельс, вважає поняття «повсякденність» вужчим ніж «життєвий світ», стверджуючи: «Повсякденність – одна із сфер «життєвого світу» [93, с. 214]. Ми погоджуємося з таким підходом до розуміння понять «життєвий світ» і «повсякденність», адже він демонструє, що перше з них є глобальнішим за друге. Дослідник переконаний, що життєвий світ складається «з низки "скінчених смислових сфер", кожна з яких має власне значення і будову: крім повсякденності, це сфери релігійної віри, сновидінь, наукового мислення, художньої фантазії, гри...» [93, с. 214]. Учений переконаний, що кожна з перелічених сфер має свою унікальну систему правил, при цьому «повсякденне життя оточує нас і панує над нами» [93, с. 214]. Як бачимо, хоча соціолог і розглядає

повсякденність як частину життєвого світу, проте наголошує на її вирішальному впливові на життєві вибори людини.

П. Бергер та Т. Лукман, аналізуючи теорію ідентичності як соціальний феномен, вважають, що «повсякденне життя являє собою реальність, котра інтерпретується людьми і має для них суб'єктивну значущість в якості всього світу» [122, с. 49]. Науковці переконані, що «ідентичність, безсумнівно, є ключовим елементом суб'єктивної реальності, і, як будь-яка суб'єктивна реальність, вона перебуває у взаємодії із суспільством. Ідентичність формується соціальними процесами» [122, с. 263]. Тобто ідентичність формується в процесі безпосередньої взаємодії індивіда із суспільством і є вирішальним чинником у сприйнятті повсякденності. Звідси випливає, що ідентичність є одним із факторів, що зумовлюють суб'єктивність повсякденності. Окрім того, соціологи розмірковують, що до повсякденності належать не лише ті події, які відбуваються з нами у теперішньому, тобто тут і зараз: «Ці "тут і зараз" є центром моєї орієнтації на реальність повсякденного життя. Те, що в моєму житті видається як "тут і зараз", становить *realissimum* моєї свідомості» [122, с. 36]. Повсякденне життя охоплює й ті події, які відбулися в минулому. «Це означає, що я проживаю повсякденність, яка відбувалася в різних часових і просторових проміжках» [122, с. 36–37]. Можна зробити висновок, що досвід, отриманий нами на різних етапах життя, стає частиною нашої теперішньої повсякденності.

Е. Боу, зробивши огляд того, як проводили дослідження повсякденності на різних історичних етапах іспанські науковці, зазначає, що «повсякденне життя можна представити як щось абсолютно рутинізоване, статичне, що не реагує на жодні подразники, але в той же час забезпечує гостре розуміння, приголомшливий динамізм і невинну творчість» [126, с. 173]. Таке розуміння повсякденності вчений пояснює тим, що «повсякденне життя включає в себе форму "глибинної" рефлексивності, яка пов'язана зі здатністю людей адаптуватися до нових ситуацій і

виживати під час викликів долі» [126, с. 173]. Як бачимо, дослідник акцентує увагу на неоднозначності, глибині й багатогранності феномену повсякденності.

М. Окрут звернула увагу на динамічність повсякденності, про яку ми згадували раніше. Не можемо не погодитися з думкою дослідниці, що «поняття повсякденності в постмодерністських дискурсах набуло зовсім іншого змісту, нові функції і найбільш високий статус» [62, с. 36]. Трансформації повсякденності в результаті зміни епох вивчає й О. Шляхова, яка вважає, що кризові періоди людського життя, викликані цими змінами, супроводжуються «пошуками нових концептуальних засобів, що будуть об'єднувати уявлення про повсякденність з науковими та філософськими ідеями» [112, с. 35]. Як бачимо, розширення уявлень про повсякденність призводить до розширення понятійного апарату категорії «повсякденність». Окрім цього О. Шляхова переконана, що в сучасному суспільстві утворилася нова модель повсякденності – «трангресивне повсякдення» [112, с. 40]. Дослідниця вважає, що новий тип повсякденності характеризується «претензійністю на високу культурну значимість; утвердженням наукової картини світу в якості домінуючої у ментальних структурах повсякдення; використанням інноваційних технологій у побутовому житті» [112, с. 40]. Очевидно, що саме в епоху Постмодернізму, коли спостерігається трангресивний вихід суб'єкта за межі «нормальності», з'являється новий тип повсякденності, який містить в собі все, що відбувається за межею дозволеного.

Звичайно, із появою в нашому житті інтернету та соціальних мереж утворюються нові структури повсякденності. До прикладу, Е. Тоффлер досліджував вплив засобів масової комунікації на повсякдення [104] та появу «інформаційного суспільства». Науковець звертає увагу, що в період зміни епох людині не вистачає досвіду й знань, отриманих від своїх предків: «Замість того, щоб тільки отримувати ментальну модель реальності, ми в даний момент мусимо винаходити і перевинаходити її заново. Це накладає на нас величезний тягар» [104, с. 152]. І зрозуміло чому, адже з'являються нові обставини, для яких ще не існує

моделей поведінки, отже, доводиться витратити час і сили для їх вироблення. Вітчизняна дослідниця Я. Хміль, услід за П. Штомпкою, вивчає віртуальну повсякденність як «новий соціологічний концепт» [109, с. 114], розглядаючи у контексті інтернету кілька позицій: «По-перше, це повсякдення онлайн, коли суб'єкт безпосередньо перебуває в Мережі. По-друге, це існування офлайн в конкретний момент часу, але переважно як існування можливості заходу в Мережу» [109, с. 118–119]. У дисертації Я. Хміль доводить важливість «запровадження дистанційної освіти як форми навчання для студентів» [109, с. 142]. Хоч учена веде мову лише про студентів, проте всі ми розуміємо, що пандемія COVID-19 та карантинні обмеження, пов'язані з нею, суттєво змінили повсякденність не лише студентів. Тож, як бачимо, із розвитком суспільства та новими викликами трансформується й повсякденність. Аналізуючи «інтернет-спільноту як соціальну структуру» [70, с. 136], О. Петренко зауважує, що «Інтернет став простором соціальної взаємодії, куди проростають вже існуючі форми взаємодії та розвиваються нові» [70, с. 136]. Тобто нові винаходи приводять до появи нових сфер життя людини. З розвитком техніки та науки розширюються й межі повсякденності особистості, яскравим свідченням чого є поява віртуального простору як частини повсякденності.

Підсумовуючи аналіз джерел, присвячених дослідженню повсякденності, М. Окрут стверджує: «Форму і структуру повсякденності утворює практична діяльність індивідів, а зміст – смисли, значення, цілі, інтереси, проекти і т. д. – формує свідомість індивіда через процеси пізнання, інтерпретації і життєвого проектування» [62, с. 41]. Не можна говорити про єдину універсальну для всіх структуру повсякденності, адже вона (структура) залежатиме від способу життя людини. До того ж ми вважаємо, що варто виокремити універсальні структурні елементи повсякденності, що дасть можливість чітко визначити її межі.

Значний внесок у визначення повсякденності та її дослідження загалом, окрім філософів, зробили історики. Ф. Бродель вважав, що вчинки й поведінка людей

залежать від культурно-історичних умов, у яких вони живуть. Описуючи економічне життя європейців XV–XVIII століть, французький історик значну увагу приділив повсякденному життю людей (їжа, житло, одяг і мода, техніка, гроші, плани сіл і міст) і ввів поняття «структура повсякденності» [130]. Науковець виокремлює такі структури економічної повсякденності: «ринок», зона «матеріального життя» (базова діяльність) та «активні ієрархічні соціальні структури» [130].

Сучасні науковці-історики послуговуються поняттям «історична повсякденність», яке чітко вказує на приналежність до історії. На думку О. Коляструк, історична повсякденність є «галуззю соціально-антропологічних студій, оскільки її об'єктом є людина в життєвому світі щоденності в інститутах суспільної організації і культурної комунікації» [45, с. 10]. Дослідниця, вивчаючи повсякденність, підсумовує: «речі так само "винаходять" людину, як і людина їх, тобто простір організованих речей і правил користування цими речами створює, в свою чергу, простір думки, її направленість і структурованість» [45, с. 15]. Так, як повсякденність впливає на індивіда, так й індивід впливає на повсякденність. Нам імпонує думка О. Коляструк, що «повсякденність вийшла з-за лаштунків "великої" історії, як об'єкт наукового дослідження цілком набула самодостатності і самостійності, подолала комплекс другорядності й малозначущості» [45, с. 11]. Як бачимо, студії повсякденності перетворилися в цілісний потужний науковий напрям.

Досліджуючи «поняття повсякденності в сучасній гуманітаристиці» [46], О. Коляструк виокремлює такі сфери повсякденності: трудову, дозвіллевідпочинкову, репродуктивнозабезпечувальну, приватно-родинну, комунікативно-громадську [46, с. 55]. Вважаємо, що ці сфери можуть стати підґрунтям повсякденності, якщо говорити про буденне життя. Але ми переконані, що повсякденність поєднує в собі як звичайне буденне життя, так і все, що перебуває за межами буденності (марення, сновидіння, аномальні явища тощо).

Тож варто додати позабуденні події до сфер, запропонованих О. Коляструп, адже саме вони є царинами, що включають у себе трансгресивні явища (за Г. Медніковою).

В. Альков вважає, що повсякденність на локальному рівні – це «повторювана взаємодія між предметно-просторовим оточенням і місцевим населенням, спрямована на задоволення матеріальних та духовних потреб, реальність в інтерпретації безпосередніх учасників» [2, с. 100]. Тому, формулюючи дефініцію повсякденності, потрібно усвідомлювати, це широке чи вузьке її (повсякденності) значення.

Вартими уваги є, на нашу думку, погляди культурологів, які розглядають повсякденність як цілісний та системний світ людини. За культурологічним словником, повсякденність – це «цілісний соціальний життєвий світ, котрий постає у функціонуванні суспільства як природна, самоочевидна людська життєдіяльність. Дослідження повсякденності ґрунтуються на розумінні світу людини та її життя як цінності» [22, с. 143]. Отже, повсякденність є безпосередньою, самоочевидною, цілісною. Е. Веліулаєва вважає, що культура повсякденності є частиною повсякденності, яка «на відміну від спеціалізованих форм культури, в основі своїй індивідуалізованих, у тій або іншій мірі елітарних і рефлексивних, носить масовий, колективний та динамічний характер» [13, с. 67]. На думку дослідниці, повсякденна культура «являє собою спосіб життя і мислення людей даної соціальної й історичної епохи й складається із звичаїв, вірувань, стереотипів поведінки, засобів світосприймання і картини світу в цілому» [13, с. 68]. Отже, повсякденність формує культуру поведінки й життя тої чи тої спільноти.

Й. Томальська-Венцек вважає, що «культура, у вужчому розумінні мистецтво, завжди є обличчям свого часу» [174, с. 400]. Не можемо не погодитися з дослідницею, що мистецтво – це специфічна форма культури, яка є «надзвичайно важливим джерелом інформації про людину, дозволяє пізнати повсякденність, досвід й ідеали навіть далеких епох, а також наблизити і зрозуміти механізми, які

ними керували» [174, с. 400]. Очевидно, що культура взаємопов'язана з повсякденністю: з одного боку, вона є відображенням повсякденності, з іншого – її наслідком, а також чинником, який формує повсякденність. Окрім того, науковиця переконана, що те, що для одного є буденним, для іншого може бути надзвичайно цікавим, адже повсякденність однієї особистості може кардинально відрізнятись від повсякденності іншої, «тому наша повсякденність може бути захоплюючою для інших, рідше для нас самих» [174, с. 400]. О. Павлова розглядала візуальну культуру як «становлення нової історичної форми повсякденності в ситуації Постмодерну» [66, с. 30]. На її думку, у добу постмодернізму відбувається «руйнація опозицій високої та масової культури» [65, с. 34], яка призводить до виникнення нового типу повсякденності, «де безпосередність сприйняття та інтенсивність переживання створюються технологіями візуалізації» [66, с. 34]. Нові обставини, науково-технічний прогрес породжують виникнення нових типів повсякденності.

Психологи послуговуються поняттям «свідомість повсякдення», яке розуміють як «сукупність уявлень, знань, установок і стереотипів, заснованих на безпосередньому повсякденному досвіді людей і домінуючих у соціальній спільноті, до яких вони належать» [73, с. 165]. Отже, для психологів відправним пунктом стає досвід, який обумовлює організацію повсякденності.

Як бачимо, об'єкт дослідження науковців при вивченні повсякденності ототожнюється зі щоденним життям людини й визначається, уточнюється кожним науковим напрямом у межах його зацікавленості. Можливо, те, що слово «повсякденність» ввійшло в науковий обіг із розмовної мови, стало причиною відсутності чіткої та однозначної його дефініції. Розглядаючи повсякденність, великого значення вчені надають досвідові як рушійній силі в житті людини. Адже саме через досвід від покоління до покоління передаються уявлення, знання, стереотипи, цінності, які лежать в основі повсякденного життя людей. Враховуючи те, що кожна наука чи науковий напрям творять свою дефініцію поняття

«повсякденність», вважаємо, що в літературознавстві мусить існувати власне визначення, яке відрізнятиметься від уже наявних в інших галузях науки.

Т. Умерле у ґрунтовній теоретичній праці «Літературні практики повсякденності. Теорія і дослідження випадку» («Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku»), перед тим, як перейти до огляду розвідок літературознавців, присвячених повсякденності, услід за Дж. Брювером, робить висновок, що «в академічних дослідженнях повсякденності можна вирізнити дві традиції» [175, с. 13]. Перша – антикварна чи етнографічна версія щоденного життя. Не складно здогадатися, що «у цьому напрямку акцент поставлений на матеріальній культурі, суспільних практиках, фольклорі, поширених переконаннях і пересудах, а також родині» [131, с. 91]. Наступний напрямком досліджень повсякденності пов'язаний із культуровою теорією: «його джерела сягають початку ХХ століття, а ідеологічні зв'язки – марксистського, лівого (йдеться про суспільно-політичний рух – І. С.) світогляду» [175, с. 14]. Як бачимо, дослідження повсякденності загалом містять аналіз як побутових процесів, матеріального життя, так і культури в найширшому її значенні. Звичайно, кожен науковий напрям обирає свій аспект вивчення повсякденності. Зрозуміло, що далі говоритимемо про літературознавство, яке вибудовує свою специфічну модель повсякденності, у якій поєднується реальне життя з художнім вимислом.

Дійсність, змодельована у творі, – це «ілюзія реальності, яка в кінцевому підсумку становить не самостійний інтерес, цікава не сама по собі, не з точки зору пізнання та розуміння сутнісних об'єктивних закономірностей і механізмів її існування [...], а у її здатності створювати передумови для естетичного враження» [100, с. 116]. Тобто повсякденність, про яку ми дізнаємося на сторінках художніх текстів, за своєю суттю відрізнятиметься від повсякденності, про яку говорять історики, соціологи, філософи та культурологи.

Щоб відмежувати термін «повсякденність» у літературознавстві від співзвучних понять в інших науках, вважаємо доречним використовувати поняття

«художня повсякденність». Саме таке формулювання, на нашу думку, окреслить межі повсякденності, дослідженням якої займаються літературознавці.

1.2. Сутність художньої повсякденності в літературознавстві

Аналіз повсякденного життя в епоху Постмодернізму набуває великої популярності в літературознавстві. Хоча не можемо не погодитися з американським літературознавцем, що «повсякденність була одвічною проблемою літератури та мистецтва» [141, с. 5]. З одного боку, до повсякденності, через її рутинність, буденність, склалося негативне ставлення, а з іншого – не можна відкинути той факт, що повсякденність – це нескінченне джерело пізнання людини. У вітчизняній науці про літературу досить мало теоретичних досліджень, присвячених проблемі повсякденності як літературознавчій категорії. Переважно це праці, у яких розглянуто творчість окремих письменників, а повсякденність описана в межах предмета дослідження як просте і зрозуміле поняття. На це звернула увагу Н. Колошук, аналізуючи розвідки молодих літературознавців за останні роки: «у монографічних дослідженнях творчості того чи іншого майстра слова проблема повсякдення, у тому числі й через аналіз предметної образності, як правило, більш чи менш докладно розглядається» [44, с. 321]. Тобто науковці не ставлять за мету теоретично схарактеризувати повсякденність, а розглядають її залежно від завдань дослідження. Саме тому в сучасному літературознавчому дискурсі не існує ні чіткого, однозначного визначення поняття повсякденності, ні її загально визнаної структури, ні єдиної концепції. Ураховуючи те, що літературознавство ще не сформувало єдиного підходу до аналізу повсякденності, розуміємо, що його методологічною основою є праці філософів, соціологів, культурологів, істориків та психологів, присвячені дослідженню повсякденності. Проаналізувавши ці напрацювання, О. Харлан доходить висновку, що у світовій науці існують два розуміння історії повсякденності: «як реконструююча ментальний макроконтекст

подієвої історії і як реалізація прийомів мікроісторичного аналізу» [107, с. 50]. Дослідниця наголошує на тому, що ці моделі існують не паралельно, а доповнюють одна одну в описі та аналізі повсякденності.

Н. Колошук звернула увагу на те, що «феноменологічний підхід у літературознавстві ототожнює концепт повсякдення з поняттям "життєвого світу", що постає як цілісний образ реальності» [44, с. 321]. Але, на думку дослідниці, поняття «повсякденність» є ширшим, ніж «життєвий світ». До того ж важливо відзначити, що феноменологічний підхід не набув розповсюдження в українській науці про літературу, а його принципи застосовуються лише як окремі елементи в літературознавчих розвідках.

На глибину поняття повсякденності звертає увагу й польська дослідниця Г. Борковська, яка стверджує, що, описуючи повсякденне життя, ми пишемо про «щось інше ніж про сам звичай, матеріальну сферу, ментальність, поведінку. Повсякденність виражає сутність відношення суб'єкта до суспільства, його спосіб існування у світі» [125, с. 38]. Як бачимо, науковці наголошують на тому, що неможливо просто відтворювати повсякденне життя героя, не звертаючи уваги на його внутрішній зміст.

Погоджуємося з думкою Х. Госк, яка вважає, що повсякденність – це «вимір людського існування, з одного боку найбільш освоєний, адже очевидний, а з іншого, з погляду на її неминучість (не можливо втекти від повсякденності), прозорість, невловимість, а також роль трансмісійного паса, котрий непомітно переносить людину до неіснування» [146, с. 40]. Така неоднозначність розуміння повсякденності демонструє її глибину, складність, багатогранність і доводить, що повсякденність не можна прирівняти до буденності чи рутинності, які є, на нашу думку, її складовими частинами.

О. Зінченко стверджує, що «людина в сфері повсякденного життя постає природньо без маски» [33, с. 70]. Не можемо погодитися з цим, бо тоді виникає питання: якщо людина одягає маску, то вона виходить за межі повсякденності? Ми

ж переконані, що психологічні маски персонажа – це частина повсякденності, яку варто досліджувати в контексті тілесності. У цьому питанні нам більше імпонує думка Л. Тарнашинської, яка стверджує, що «у межах приватного простору через топоси повсякдення реалізується незаперечна автентичність людини, її справжність, розкривається сутність особистості «без маски» [96, с. 31]. Приватний простір дозволяє людині розкритися, бути собою, що набагато складніше зробити в соціальному світі, де особистості доводиться грати ту чи ту роль.

О. Антонюк, аналізуючи повсякденність, представлену в поезії, що ввійшла до збірки «Зимові дерева» В. Стуса, звертає увагу на суб'єктивність повсякденності, представлені у творчості поета і доводить, що повсякденність – це «індивідуальний життєвий простір, створений самим автором, впорядкований відповідно до власного світобачення, світовідчуття» [3, с. 82]. Подібної думки дотримується О. Новик, яка переконана, що повсякденність, відтворена в художньому тексті «не тільки передає колорит історичної епохи, створює правдивість образів, але і допомагає автору висловити своє ставлення до подій» [61, с. 380]. Тобто повсякденність, змодельована митцем, – це не лише побут, традиції, звичаї епохи, відображеної у творі, а й проєкція світогляду письменника. Окрім цього О. Антонюк підсумовує: «характеризуючись своїми просторово-часовими вимірами, специфічними ознаками, вона (*повсякденність – І. С.*), з одного боку, впливає на формування світоглядних орієнтирів митця, а з іншого – безпосередньо проявляється у його творчості» [3, с. 82].

Б. Попчик-Щенсна, погоджуючись із думкою Б. Вальденфельса, виокремлює три складники структури повсякденності у драматичних творах: «а) звичність, загальний порядок – структура досвіду, б) сфера того, що конкретно очевидне і досяжне – рівень досвіду, в) те, що замкнуте в собі і скуте – простір досвіду» [167, с. 16]. Основою цієї моделі стає досвід, який свідчить про нерозривний зв'язок теперішнього з минулим.

Аналізуючи «Домашній протокол» Я. Марковича, О. Зінченко виокремлює два рівні повсякденності: «суспільний (публічний діалог автора із зовнішнім світом, повсякденна взаємодія з людьми), особистісно-культурний, побутовий і такий, що виходить за межі простору повсякденності» [33, с. 120]. Окрім того, літературознавець вважає, що художня повсякденність – це «художній світ автора, представлений з погляду його естетичного ідеалу в звичайних життєвих реаліях, які майже щодня повторюються» [33, с. 70]. Таке твердження викликає дискусію про те, чи художній світ автора і повсякденність персонажа є ідентичними, чи може художня повсякденність одного твору цілісно репрезентувати художній світ автора. Вважаємо, що це визначення, через його метафоричність, є досить неоднозначним, до того ж воно не окреслює чітко сфер, які мають відношення до повсякденності і які виходять за її межі. Дискусійним, на наш погляд, є твердження, що «повсякденність вважається за своєю природою спонтанною» [33, с. 70]. Вважаємо, що повсякденність швидше рутинна, ніж спонтанна, а явища, які виникають у ній спонтанно, змушують особистість шукати нові моделі поведінки, а часом і виходити за межі буденності, призводять до змінності й динамічності повсякденності.

Динамічність феномену повсякденності аналізує М. Барановська, яка звертає увагу на те, що залежно від зміни цінностей, норм життя людей і світогляду письменників до структури повсякдення можуть додаватися нові елементи. Дослідниця доводить це, порівнюючи творчість А. Свірщинської та В. Шимборської: «Проблема в тому, що з певної точки зору його можна розуміти як цілісність світу, у якій сьогодні знаходять місце сфери, що колись вважалися чужими для повсякдення (наприклад, містика)» [121, с. 256].

Л. Тарнашинська зауважила, що в українській літературі активно використовували поетику повсякденності шістдесятники; їм належить «зреалізоване зусилля охудожнення повсякдення, вдала спроба надання йому сенсовості, значимості, певною мірою навіть сакральності, що в умовах

тоталітарного суспільства сприймалося як виклик поетиці монументалізму, пафосного героїзму, колективного знеособлення» [98, с. 158]. На думку дослідниці, поняття повсякденність у шістдесятників побудоване на системі опозицій «духовність – бездуховність», «будень – свято». Таку структуру повсякденності пояснювали виклики часу та усвідомлення митцями своєї місії й завдань літератури.

У польській літературі з 1916 року почала формуватися поетична група «Скамандр», поети-учасники якої прагнули бути активними членами суспільно-політичного життя. Однією з особливостей їхньої творчості стало відображення буденного життя (Ю. Тувім «Повсякденне життя», 1933). Із 1956 року в польській літературі популярності набуває тенденція опису звичайних речей і найпростіших дій, яка отримує назву «поезія повсякденності». Можливо, поезія повсякденності стала наслідком обов'язкової для літератури того часу поетики соцреалізму.

М. Форма, досліджуючи поетику повсякденності в романах Е. Островської, дефінує її як «звичайні щоденні дії, виконувані героями в певному місці і часі; простір і реалії, в яких живуть герої; систему цінностей, духовну сферу, вірування, ритуали, спосіб сприйняття реальності, мислення і критерії оцінювання» [143, с. 1]. Не можемо погодитися з цим визначенням, адже в такому випадку ототожняться поняття «повсякденність» і «поетика повсякденності», а це не можливо.

Поетика – це «наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів» [53, с. 223]. Оскільки ми аналізуватимемо поетику повсякденності як частину поетики тексту, нас цікавитимуть текстові стратегії, прийоми та засоби моделювання художньої повсякденності. Розглядаючи нарацію як висловлювання, услід за О. Вещиковою, вважаємо поняття «текстова стратегія» синонімічним до поняття «нарративна стратегія», розуміємо його як «процес вибору й комбінування способів і прийомів організації оповіді, спрямований на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція)...» [15, с. 30]. Аналізуючи текстові стратегії моделювання повсякденності в прозі І. Роздобудько та М. Гретковської, не можемо залишити поза

увагою терміни «прийом» і «засіб». У процесі дослідження ми зустрілися з проблемою вживання й розуміння дослідниками цих понять. За «Літературознавчою енциклопедією», прийом «(польс. *chwyt*) – елемент техніки конструювання художнього твору, певний композиційний, стилістичний, ритмічний засіб тощо, призначений для увиразнення компонента нарації чи віршування» [53, с. 277]. Тут же знаходимо, що художні засоби – це «сукупність зображально-виражальних засобів, прийомів, способів діяльності письменника, за допомогою яких він творить нову художню дійсність» [53, с. 565]. Досить суттєвим, на нашу думку, є уточнення: «До художніх засобів належать тропи..., стилістичні фігури [...], принципи фоніки [...], формотворчі засоби кожного роду літератури. Водночас вони виступають прийомами характеротворення, засобами художньої типізації» [53, с. 565]. У польському «Словнику літературознавчих термінів» прийом (*chwyt literacki*) – це «спосіб представлення теми, стилістичного чи композиційного опрацювання матеріалу в художню формально-змістову цілісність, яка відповідає намірам творця й викликає сильну реакцію в читача» [170, с. 17]. Найточніше, на нашу думку, ці поняття розмежовані в «Азбуці літературознавства», де засіб творення образу – це «така мовна, мовно-поетична чи мовно-стилістична одиниця або цілий блок одиниць і конструкцій, за допомогою яких письменник творить образ і характери людей, процесів, явищ і предметів, творить події, тобто передає зміст твору» [41, с. 104]. А прийом творення образів – це система «функціонально близьких, позанормативних та мовнопоетичних засобів творення образу, яка піддається стилізуванню і, головне, підпорядковується більш чи менш окресленій меті зображення: інформуванню, аналізуванню, ствердженню, запереченню або й фантазуванню, домислюванню тощо» [41, с. 115–116]. Тож такий підхід до розуміння і розрізнення засобів і прийомів беремо за основу свого дослідження.

Якщо для дослідження поетики повсякденності взяти за основу те, що аналіз твору – це розкладання нестандартного цілого на стандартні елементи, то перш ніж

досліджувати поетику повсякденності, варто саму повсякденність поділити на чіткі, стандартні, зрозумілі структурні елементи. К. Роснер вважає, що не достатньо наявності в тексті осіб, предметів і подій, щоб художнє становило цілісність; важливим є те, що «художні елементи мусять бути певним чином упорядковані, схематизовані відповідно до одного принципу й мусять становити складну структуру...» [80, с. 180]. На нашу думку, це твердження є актуальним і при аналізі поетики повсякденності, адже складники повсякденності не можуть існувати паралельно, вони повинні поєднуватися в цілісну структуру.

Вартими уваги є переконання І. Набитовича, який, аналізуючи «проблему взаємин між художньою літературою та історією ментальностей й історією повсякденності» [57, с. 192], доводить, що історія повсякденності, історія ментальностей та мікроісторія – це не відкриття історії, адже саме художня література стала підґрунтям вище згаданих наукових напрямів досліджень, особливо історичний роман, «жанрові особливості якого дали змогу крізь призму художнього світовідображення у багатьох аспектах освоєння минулого здійснити те, що для сьогоднішньої історичної науки, історіографії надалі залишається не вирішеним» [57, с. 198].

Досліджуючи творчість К. Мілобендзької, М. Ярнушкевич [155] виокремлює такі образи повсякденності:

- повсякденність *hicetnunc* – дві перспективи. «...реальність однаково динамічна і змінна (велика кількість різноманітних дій), а також, в певний спосіб, стала (повторюваність зрутинізованих подій)» [155, с. 348];

- повсякденність як записування, «все життя людини представлене за допомогою категорій за-писання і ви-писання» [155, с. 350]. Записання і виписання розуміються дослідницею як метафори, що демонструють належність героя до різних категорій (віросповідання, освіта) чи вихід його з цієї категорії;

- повсякденність як клітка і як «усе (...) на своєму місці» – «образ повсякденності далекий від ідилійного. Наповнений домашніми обов'язками,

вихованням дитини, поспішним писанням» [155, с. 354]. Звичайно, у персонажа виникає бажання втекти від такої повсякденності, але немає можливості;

- повсякденність як рух. «Повсякденність пов'язана зі зміною, великою кількістю дій і подій» [155, с. 354];

- повсякденність як відносини з іншими. Тут дослідниця аналізує відносини з родиною та чоловіком, а також їхній вплив на емоційний стан персонажа.

Аналізуючи літературознавчі дослідження, присвячені феномену повсякденності, Н. Колошук доходить висновку, що він у літературному тексті осмислюється науковцями «за принципом опозиційності категорій побут – буття, що може набувати три частинної структури: побут – буття – небуття» [44, с. 321]. Отже, феномен повсякденності піддавався різнобічному аналізу, проте не був об'єктом спеціального вивчення.

Помічено, що в наукових розвідках паралельно вживаються поняття «повсякдення» і «повсякденність». Наприклад, О. Шляхова підкреслила, що «терміни «повсякденність» та «повсякдення» потребують певної диференціації» [112, с. 31]. Дослідниця, проаналізувавши різноманітні джерела, присвячені повсякденності, підсумовує, що вона «є синонімом до таких слів як «буденність», «щоденність» і виражає повторювану із дня у день дію, поведінку. Натомість поняття «повсякдення» є співмірним із категоріями «повсякденне життя», «життєвий світ», «культура повсякдення» [112, с. 31]. Ми ж помітили, що за «Великим тлумачним словником сучасної української мови» [12] «повсякдення» і «повсякденність» мають ідентичні визначення: «те, що буває кожного дня, щодня; щоденність» [12, с. 1001]. Тобто це звичайне, щоденне життя, яке охоплює події, емоції, настрої, проблеми людини. Глибше відображають семантику цих понять синоніми «повсякдення»: «буденщина, щоденність, рутинна, будення, повсякденність» [36, с. 329]. «Буденщина» – це «усе звичайне, повсякденне, нічим не примітне» [12, с. 100]; «рутина» – «1. Монотонна, щоденна, однакова за змістом робота. 2. Побоювання змін, відсутність почуття нового, слідування шаблону»

віджилим правилам і звичкам» [12, с. 1280]; «Щоденщина – те саме, що буденщина. Те саме, що щодення» [12, с. 1001]; «щодення» – «щоденні будні, турботи, заняття» [12, с. 1640]. У німецькій мові, з якої термін «повсякденність» увійшов у науковий обіг, «повсякденне життя – 1. Робочий день, якщо свято припадає на буденний. 2. Щоденне одноманіття, сірі будні; повернутися після відпустки в будні» [139, с. 77]. Близьке за семантикою визначення повсякденності в польській мові: «повсякденність – щоденні, звичайні речі й справи; звичайне, щоденне життя; буденність, сірість» [172, с. 311]. Тлумачні словники різних мов подають майже ідентичні дефініції повсякденності – щоденне життя людини. У німецькій та польській мовах з'являються уточнення «сірі», що акцентує увагу на одноманітності, подібності всього, що відбувається в житті людини. О. Горенко зауважує: «Недарма термін «повсякденність» передається англійським словосполученням «dailyoccurrence», тобто щось таке, що відбувається кожного дня, або настільки часто, що перетворюється на щось цілковито звичайне» [25, с. 32]. Звичайно, це твердження не є однозначним: повсякденність – це не лише буденні справи й речі, а все, що відбувається у житті людини.

Погоджуємося з думкою Л. Тарнашинської, що «повсякдення – незалежно від його географічного статусу – має різні виміри: з одного боку – це рутина, а з другого – намагання вирватися з неї, прорватися крізь повсякденний біль, хвороби, стреси, створити хоч абияке свято» [97, с. 144]. Отже, рутина – це один із вимірів повсякденності, а тому не може бути синонімом цього поняття. Важливо, що «деталі повсякденного життя несуть схований за ними культурний код, що дозволяє зрозуміти суспільну позицію людини» [64, с. 103]. Тож звичайні на перший погляд речі, які наповнюють повсякденність того чи того персонажа, з'явилися в цій повсякденності не випадково, адже за ними криються коди до розкриття сутності вчинків персонажа.

Літературний твір «є не просто сукупністю різнорідних образів, а надзвичайно складним художнім явищем з усіма ознаками системності» [34, с. 140], тобто

«складається із взаємопов'язаних елементів» [34, с. 141]. І хоча теоретики літератури не відводять місця в цій системі для повсякденності, проте аналізують її елементи. Наприклад, говорячи про систему образів художнього твору, дослідники виокремлюють «образи природного та речового оточення» [100, с. 142], зараховуючи до них пейзаж, інтер'єр. До засобів індивідуалізації персонажа, на думку В. Іванишина, належить «середовище побутування, коло зацікавлень» [34, с. 113]. А. Козлов і Р. Козлов до важливих компонентів змісту зараховують «інтер'єр, художній час твору, реальний час твору, суб'єктивний час, вигаданий час, об'єктивний час, конструктивний час твору, художній простір твору, об'єктивний простір, реальний простір твору, об'єктивний простір, вигаданий простір» [41, с. 160–166]. Уважаємо, що у творі варто розрізняти широке та вузьке розуміння художньої інтерпретації повсякденності. У вузькому розумінні – це індивідуальна (особистісна) художня повсякденність одного персонажа, а в широкому – загальнолюдська (повсякденність усього твору). Ці типи повсякденності можуть бути презентовані у тексті як взаємопов'язані, так і кожен самостійно. Повністю підтримуємо думку Ю. Павленко, що «повсякденність в історії кожного окремого героя художнього твору матиме конкретний прояв, що може не повторюватися в історіях інших героїв цієї епохи» [64, с. 103].

Досліджуючи повсякденність персонажа, не можна оминати аналіз тілесності. Репрезентація тіла й тілесності досить активно досліджена в художній літературі українськими та зарубіжними науковцями, такими як А. Агеєва, Т. Гундорова, У. Еко, А. Матусяк, М. Фуко, Ф. Штейнбук та іншими, проте не можемо не погодитися з думкою О. Башкирової, що хоча літературознавці ґрунтовно проаналізували проблему «художньої репрезентації "буття-в-тілі" в сучасній українській великій прозі, актуальною залишається потреба в комплексному науковому осмисленні цього аспекту національної літератури початку ХХІ ст.» [5, с. 22]. Одним із важливих напрямків комплексного дослідження вважаємо осмислення тіла не лише в контексті тілесності (категорію тілесності розуміємо,

згідно з класичною філософією, як результат розв'язання проблеми дуалізму душі та тіла), а й у зв'язку з повсякденністю. Такий підхід дає можливість глибше дослідити не лише проблему тілесності, а й відкриє нові горизонти в дослідженні повсякденності.

Услід за І. Карівцем вважаємо, що «тіло – це перше, з чим стикається людина у повсякденному житті» [38, с. 97]. Адже, як зазначає філософ, тіло через потреби, емоції керує вчинками, породжує бажання та пристрасті. До того ж «воно задає орієнтування у просторі. Тіло можна розглядати як центр, відносно якого можна говорити про праве і ліве, верх і низ» [38, с. 97]. Виходить, що тіло є центром повсякденності людини. Питання тіла є досить актуальним у сучасному літературознавстві, адже для постмодерної літератури загалом і жіночої прози зокрема характерним є антропоцентризм. А це означає, що центральними проблемами твору стають загальнолюдські, буденні проблеми; очевидно, що не останнє місце у жіночих текстах посідають проблеми тілесності.

Повсякденне життя персонажа подають у тексті твору в динаміці протягом якогось часу. Можемо стверджувати, що й художня повсякденність є динамічною, бо змінюється, відображаючи зміни в житті персонажа. Існує вона не лише в часі, а й у просторі. Простір художньої повсякденності, змодельованої в тому чи тому тексті, є системою просторів існування всіх персонажів твору, а простір персонажа – це простір, у якому розгортається, розгорталося (спогади) або розгортатиметься (віщі сні, пророчі видіння) життя персонажа. Простір повсякденності займає фундаментальне місце в конструюванні художньої моделі світу персонажа, адже, з одного боку, у просторі відбуваються всі події, пов'язані з життєдіяльністю персонажа, а з іншого – персонаж сам упорядковує свій приватний простір, демонструючи так свої смаки, уподобання, цінності, філософію й світогляд. Нам імponує думка Л. Пилипюк щодо першочергового значення простору: «Питання про простір не може бути другорядним в образному вираженні світорозуміння. Із втратою просторовості художній твір перестає існувати» [71, с. 320]. Аналізуючи

художній простір, не можемо оминати увагою геопоетику, яка допоможе глибше дослідити географічні образи, локації та просторові уявлення, змодельовані письменниками. Безумовно, що простір є підґрунтям повсякденності персонажів, він, будучи її частиною, мов фундамент, тримає на собі всю повсякденність, змодельовану в тексті. Т. Титаренко переконана, що людина існує одночасно в кількох просторах: «індивід живе у просторі біологічному» [101, с. 53], «член соціуму живе у просторі соціальному» [101, с. 53], а «особистість має власний – психологічний – простір, простір її життєвого світу» [101, с. 53]. Окрім того, дослідниця зауважує, що «простір життєвого світу не співпадає із простором фізичним, його не можна виміряти у милях чи кілометрах» [101, с. 53], що демонструє розмитість кордонів простору, залежність їх від психологічних особливостей людини. Безперечно, «одиницею виміру психологічного простору мають бути взаємини, стосунки, ставлення, відносини, які відтворюють особистісні рубежі, моральні кордони» [101, с. 53].

Убачаємо доречним, досліджуючи поетику простору в жіночій прозі, узяти до уваги внутрішній простір персонажа, під яким розуміємо простір людської душі. Л. Пилипюк вважає, що внутрішній простір – це «"локус", місце дії для вираження певної духовної проблематики, несе величезне символічне навантаження і при цьому виступає в ролі феномена – того, що сприймається людиною, з'являється в її свідомості, в інтелектуальному переживанні» [71, с. 323]. Саме цей компонент, на нашу думку, допоможе розкрити емоційний складник художнього простору зокрема та духовний загалом. У цьому аспекті варто взяти до уваги те, що, виражаючи своє ставлення до простору, персонажі користуються поняттями естетики: красиве, потворне, чарівне, трагічне, комічне, високе, низьке і таке інше. Є очевидним те, що не існує єдиної естетичної норми для всіх, адже те, що один народ вважає прекрасним, інший не сприймає взагалі й навпаки. Тому важливою стороною нашого компаративного дослідження є естетосфера, яка дозволить проаналізувати простір із позиції відчуттів, які виникають у персонажа унаслідок

сприйняття дійсності. Уважаємо, що саме надзвичайно багата палітра естетичних оцінок дозволить нам прослідкувати найрізноманітніші відтінки естетичних ціннісних якостей персонажів.

Кожен персонаж живе у своєму особистому просторі (будинку, квартирі, кімнаті) і, в силу життєвих обставин, потрапляє у простори існування інших персонажів. Аналізуючи часово-просторові характеристики художньої повсякденності, мусимо пам'ятати про сакральні елементи, якими автор може наповнювати звичайне, буденне життя персонажа (видіння, сни, ворожіння тощо). Така сакральна повсякденність перестає бути сірою, утрачає семантику звичайності, адже виходить за межі нормальності. Неможливо відділити події, емоції, вчинки персонажа, які реалізуються в його буденному житті, від тих, що знаходяться за межами щоденного життя, адже тоді повсякденність героя розриватиметься і не буде цілісною. Художня повсякденність, на нашу думку, міститиме як буденне життя персонажа, так і позабуденні явища.

У контексті цілісності повсякденності звернемося до думки В. Возняка, який переконаний, життя людини, яке «реально протікає, є повсякденним, воно відбувається і вершиться щодня, і здійснюється "на цьому боці", "тут і тепер", в емпіричних формах...» [16, с. 125]. З цього випливає, що всі емпіричні форми людського життя є частинами повсякденного, незалежно від того, чи вони рутинні, зрозумілі, звичайні, чи нетипові. В. Возняк доводить, що повсякденність є цілісною й нерозривною, а повсякденне й позаповсякденне – це виміри реальності: «Їхнє розрізнення і протиставлення постає з товщі безпосереднього життя – саме з "товщі", тимчасом як "повсякденне" в опозиції "позаповсякденному" – лише "площина"» [16, с. 125]. Як бачимо, усе визначається в порівнянні: позаповсякденне може існувати лише в опозиції до повсякденного, яке підкреслить його винятковість і незвичайність.

Х. Госк переконана, що «нормальний» – «щоденний» – «звичайний» – це не синоніми, а порушення звичайності стає можливим «коли настає зміна,

викликана чимось новим, коли приходять Чужі або Я, через якісь погляди починає почуватися дискомфортно в характерному й добре знайомому до того просторі» [147, с. 180]. Отже, не можна ототожнювати повсякденність з реальністю, нормальністю чи звичайністю. До того ж навіть поняття нормальності та звичайності є відносними, бо перестають існувати, коли з'являються нові ситуації чи виклики, які вимагатимуть іншої нормальності чи звичайності. Тобто усе звичайне в якійсь момент може стати незвичайним і навпаки.

Важливо згадати про взаємозв'язок предметного світу твору та повсякденності твору. На нашу думку, предметний світ твору є лише частиною повсякденності, а не самою повсякденністю, адже, аналізуючи художню повсякденність, ми досліджуємо не лише предмети побуту та персонажів, а й психологічно-ментальні зв'язки між ними. Тож вважаємо поняття художньої повсякденності ширшим, ніж поняття предметного світу. Н. Колошук переконана, що предметна образність не є синонімом до повсякденності, адже змодельована у художньому творі: «мінлива структура повсякдення породжує семантику тексту, доступну для літературознавчого аналізу передусім через категорії сюжету / конфлікту, хронотопу та предметної образності» [44, с. 320]. На нашу думку, поняття «художній світ твору» є більш глобальним, усеохопним, ніж повсякденність; натомість повсякденність персонажа є більшою чи меншою мірою представлена в художньому світі. Це легко простежити, проаналізувавши, яке місце у творі займає повсякденність. Адже в художніх щоденниках, хроніках, репортажах, фейлетонах повсякденність буде головною темою, центральним образом. Звичайно, існують і романи та повісті, де повсякденність займає провідне місце (тетралогія М. Домбровської «Ночі і дні»). А в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» Г. Бель моделює повсякденність у формі втраченої ідеальної мрії, яка не цінувалася. Якщо говорити про епопеї, романи (особливо тенденційні), то повсякденність у них становитиме фон для розкриття «великих» ідей. До прикладу, у центрі «Іліади» Гомера – Троянська війна, а опис одягу військових подається

принагідно. Хоча не можемо заперечити, що в цьому творі прослідковується образ античної повсякденності. Повсякденність може бути гротескною, коли реальне тісно переплітається з фантастичним. Прикладом можуть послугувати «Шості двері» І. Роздобудько чи «Фердидурке» В. Гомбровича. А в «Лісовій пісні» Лесі Українки повсякденність, яка скомпонована з побутових замальовок, допомагає прослідкувати контраст між піднесеним і буденним. Повсякденність може бути формою відображення споконвічного порядку, наприклад, як у «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького, «Селянах» В. Реймонта. У «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського, які вважаються енциклопедією гуцульського життя, знаходимо досить детальні описи одягу, побуту, обрядів. Тут повсякденність стає і фоном твору, і ключем до розкриття вчинків персонажів. У текстах із чіткими описами традицій найяскравіше прослідковуватиметься вплив габітусів на долю персонажа, адже хтось пристосовується до існуючих порядків, а хтось бореться з ними чи тікає від них, що розкриває мотиви вчинків персонажів. У цьому контексті варто згадати мотив втечі від буденності, який яскраво простежується у «Мадам Боварі» Г. Флобера.

Звичайно, досліджуючи повсякденність, окрім жанру, варто звертати увагу й на період, у якому написано текст. Т. Свєрбілова, яка переконана в зародженні нового літературного стилю наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, аналізуючи поетику повсякденності з погляду постреалізму, зазначає: «Від побуту до символу – так можна було б означити цей шлях» [81, с. 115]. З цього випливає, що зі змінами епох трансформується й поетика повсякденності, адже речі, які колись були предметами побуту, можуть перетворитися на образи-символи, отримати нове емоційне забарвлення і нове значення.

Отже, є всі підстави зробити висновок, що художня повсякденність – це складна, суб'єктивна, динамічна система, пов'язана з життєдіяльністю персонажа, представлена на всіх рівнях тексту. Вона є основою моделювання життєвого світу героя та розкриття його образу.

1.3. Габітуси повсякденності: маркери ідентифікації

Останнім часом літературознавці виявляють інтерес до концепцій П. Бурдьє. Прикладом слугують праці «"Теорія поля" П'єра Бурдьє як напрям вивчення літератури» О. Галича [17], «Бурдьє та постколоніальні дослідження» за редакцією Р. Даллео [128], «Польська література після 1989 року у світлі теорій П'єра Бурдьє» [160] тощо. Одним із центральних понять концепції П. Бурдьє став габітус – ментальна або когнітивна структура, яка є основою діяльності людини в суспільстві. Саме габітусами зацікавилися літературознавці, адже через той чи той габітус можна розкрити глибинні мотиви поведінки персонажа, більш об'єктивно та цілісно проаналізувати його образ, детальніше порівняти в компаративному аспекті моделі поведінки персонажів – представників різних суспільних груп чи різних народів.

Те, що є звичайним і повсякденним для одного народу, може бути абсолютно чужим і новим для іншого, адже кожен народ пройшов свій шлях історичного розвитку. Тому, щоб усвідомлено й ґрунтовно проаналізувати художню повсякденність з погляду компаративістики, потрібно врахувати історичний контекст, який відображає народний досвід, що зумовлює повсякденність. Нам імпонує думка О. Панфілова та Л. Петрової: «Повсякдення – це світ досвіду, у якому діє емпіричний суб'єкт на рівні розуму» [68, с. 96]. Через чуттєве сприйняття особистість пізнає світ, усвідомлюючи, настільки ті чи ті відчуття (радість, біль, задоволення) були визначальними в її житті, та робить висновки, які є підґрунтям для подальшої діяльності. Такий процес взаємодії індивіда із повсякденністю в процесі соціалізації формує його культурну компетентність, спричиняє накопичення досвіду. Наприклад, знайомлячись з етикетом, людина засвоює правила поведінки, жести, рухи тіла, міміку, інтонації (поступатися місцем старшій особі, не плямкати за столом, вітатися за руку), які потім реалізує у повсякденному

житті. Досвід позначається на повсякденному житті людини, але й повсякденне життя відгукується в досвіді, адже засвоєні в дитинстві схеми поведінки можуть змінюватися впродовж життя під впливом буденних обставин. Аналізуючи мотиви поведінки, жести, звички, оцінки людей, французький соціолог П. Бурдьє створив концепцію габітусу, яка допоможе нам дослідити повсякденність буття персонажа з урахуванням його життєвого досвіду.

Термін «габітус» першими почали використовувати біологи для позначення особливостей зовнішнього вигляду рослин. У соціологію поняття «habitus» увів Н. Еліас, який не пояснював його, а послуговувався як само собою зрозумілим терміном. Концепт «габітус» використовували такі вчені: М. Вебер, Г. Гегель, Е. Дюркгейм, О. Шпенглер, проте саме П. Бурдьє наповнив його відповідним змістом і сформулював дефініцію. Він уважав, що габітуси – це «системи тривалих та здатних до переміщення диспозицій» [11, с. 90]. П. Бурдьє доводив, що габітус – це система стійких, набутих знань, які виробила об'єктивна соціальна реальність. Звідси випливає, що габітус одночасно формується соціальною структурою й формує її, тобто вони є взаємозалежними. Отже, габітус – це соціально сформована звичка, засвоєна внаслідок соціалізації індивіда.

У праці «Чоловіча домінація» П. Бурдьє акцентує увагу на тому, що важливою ознакою габітусу є трансцендентність, що вказує на недоступність досвідного пізнання габітуса. Звідси випливає, що габітус не є набутих у процесі досвіду, а зумовлений свідомістю особистості. Соціолог переконаний, що габітуси, які «функціонують як матриці перцепції, мислення і діяльності, можна було б назвати трансцендентно-історичними структурами» [127, с. 45–46]. Порівняння габітусів з матрицями чітко відображає логічну структуру габітусу, усі компоненти якого взаємопов'язані та взаємозалежні, а ті чи ті моделі дій спричинять прогнозований результат. Далі у розвідці П. Бурдьє доводить, що габітуси нав'язані всім членам суспільства, адже в процесі виховання особистості й формування її свідомості їй

демонструють уже готові моделі поведінки, а не дають можливість вирішувати самостійно, що добре, а що погано, що правильно, а що не правильно.

Аналізуючи теорію П. Бурдьє, М. Яцино зауважила, що засвоєння габітусів – пасивний процес, проте після нього настає активне відпрацювання й формування навичок: «процес кумулятивних практик, які навзаєм підтверджують досвід, приводить до переформатування їх в наказ до дій. Витренуваний репертуар виборів перетворюється в можливість формування відповідей на виклики реальності» [153, с. 27].

Сучасні українські та зарубіжні науковці починають активно використовувати поняття габітусу у своїх дослідженнях. Наприклад, історик Т. Орлова робить спробу актуалізувати концепцію габітусу як механізму подолання постколоніального синдрому [63]. Соціолог М. Соболевська критично осмислює поняття «габітус» [91]. Філософ А. Єрмоленко, спираючись на погляди Ю. Габермаса, послуговується поняттям «габітус розуму» [30]; О. Лісеєнко розглядає габітус як форму національної ментальності [52]; у «Теорії габітусів» Е. Лейбфрід аналізує функції та структурні верстви габітусів [159]; М. Щепаняк послуговується поняттям габітус у літературознавчій розвідці [173] тощо.

За «Словником сучасної лінгвістики», габітус (лат. *habitus* – зовнішність, вигляд, поза від *habeo* – тримаю, зберігаю, маю) – це «сукупність засвоєних культурних настанов і форм діяльності, яка забезпечує розрізнення людей за смаками та способами життя» [32, с. 145]. Тож габітус можна розглядати як культурну компетентність, спільну для учасників одного середовища існування. Ці спільні риси групи індивідів німецький соціолог Н. Еліас визначав як ідентичність і вважав ключовим складником габітусу.

Однорідність умов існування індивідів зумовлює гомогенність габітусів, яка знаходиться в «межах одного класу умов існування та соціальних детермінацій, є тим, що робить практики та творчість безпосередньо зрозумілими та передбачуваними, а отже, такими, які сприймаються як очевидні й

самозрозумілі» [11, с. 99]. Отже, риси, стилі й моделі поведінки, що входять до складу габітусу, зумовлюють невимушеність діяльності індивіда в суспільстві. Вони економлять час на роздуми щодо того чи того вчинку, адже особистість рефлекторно діє за схемою, сформованою габітусом, а не формує щоразу її самостійно. Наприклад, засвоївши звичку не плямкати за столом, особа більше ніколи не роздумуватиме, чи правильно діє, і не шукатиме своїм вчинкам логічного пояснення.

М. Мосьондз, вивчаючи практики соціальної інтеграції сучасної молоді, під габітусом розуміла сукупність «інтерналізованих зразків поведінки, які в життєвому процесі обумовлюють індивідуальну і групову соціальну компетентність, тобто здатність і навички правильно розуміти й оцінювати те, що відбувається...» [56, с. 46]. Дослідниця переконана, що габітус організовує ефективну діяльність, але він не націлений на результат і не вимагає від особистості майстерності виконання дій. Як і попередні науковці, М. Мосьондз доходить висновку, що габітуси – це зразки поведінки, викликані тими чи тими соціальними нормами й уявленнями.

Проаналізувавши визначення терміна, О. Бойко зазначає: «Габітус (habit's) – це соціально обумовлена направленість діяти певним чином, практична схема, тобто схема, яка керує та організовує практики» [9, с. 189]. Суспільство зумовлює діяльність особистості через стійкі, історично сформовані габітуси. Тобто «габітус виступає як система зразків діяльності, які відтворюються індивідами в ході соціальних практик» [9, с. 189]. Погоджуємося з думкою О. Бойка, що включені до габітусу зразки поведінки не усвідомлюються індивідом, а засвоюються і відтворюються підсвідомо, на формування габітусу впливають ментальні й психічні структури індивіда, від яких залежить його здатність до соціалізації.

Якщо розглядати габітус як систему зразків діяльності, то важливо пам'ятати про його динамічність, адже зміни в повсякденності породжуватимуть зміни в габітусі. Н. Еліас вважав, що хоча ці зміни й відбуваються за певними законами,

проте їх ніхто не планує: «зміни психічного habitus'a, які ми називаємо "цивілізацією", відбуваються у згоді з певним порядком і мають певну спрямованість...» [140, с. 239]. Отже, габітуси є динамічними, чутливими до суспільних змін структурами. Звідси випливає, що зміна світогляду суспільства призведе до зміни в габітусах чи їх зникнення.

І. Карівець услід за П. Бурдьє наголошував на історичності габітусу, яка спричиняє його гнучкість, змінність: «Можна говорити про історичність габітусу. Це означає, що його формують протягом поколінь. Він передається поколіннями, які змінюють одне одного» [38, с. 197]. Важливо тут зауважити, що габітус не просто передається у своєму «первозданному стані», а змінюється під впливом вимог часу. Завдячуючи своїй динамічності, габітус не залишається в минулому, а трансформується й активно впливає на повсякденність. Погоджуємося з думкою О. Бойка, що «у випадках, коли відбувається руйнування повсякденності, тобто порушується звичний уклад життя індивідів, відбувається габітуальне засвоєння нової ситуації – поява нових інкорпорованих схем та нового формату повсякденних практик» [9, с. 197]. Як бачимо, габітус тісно пов'язаний із повсякденністю, суспільні зміни в якій провокують зміни в габітусах та засвоєння нових моделей поведінки індивідами.

Найточніше, на наш погляд, окреслила взаємозв'язок габітусу з повсякденністю, урахувавши всі особливості такої взаємодії, М. Мосьондз: «Повсякденність (як базова індивідуальна реальність) конструює габітус особистості – звичку, детерміновану соціальними стосунками, що залежить від позиції індивіда в соціальному просторі. Взаємодія габітуалізованих структур і повсякденності відбувається на мікро, мезо і макрорівні (сім'я, група та суспільство)» [56, с. 132]. Спираючись на цю думку, можна ствердити, що існують сімейні, групові та суспільні (національні) габітуси. Звичайно, габітуси, характерні для різних соціальних груп, можуть конфліктувати між собою. До прикладу, традиційні для сім'ї габітуси можуть бути контрастними із національними

габітусами, що призведе до внутрішнього конфлікту, часом навіть змусить особистість обирати, у якій соціальній групі залишитися, а від якої відмовитися.

Проаналізувавши наукові праці, доходимо висновку, що габітуси – це набуті програми, схеми поведінки індивіда, зміст яких складають жести, звички, інтонації, що дають можливість ідентифікувати особистість як члена тієї чи тієї спільноти, і зумовлюють її дії та вчинки в повсякденному житті.

Уважаємо, що важливо звернути увагу на зв'язок габітусу з ментальністю. М. Рогожа зазначає, що ментальність є підґрунтям для виникнення й функціонування габітусів: «Ментальність містить у собі трансісторичне сприйняття світу, постаючи "душею народу", його "пам'яттю", зберігаючи його "генетичний код", у концентрованому вигляді репрезентуючи "характер"» [76]. Тобто ментальність породжує габітуси, які дають індивідові відчуття ідентичності. Можемо припустити, що чим сильніші ментальні зв'язки особистості з тою чи тою структурою (сім'я, країна і так далі), тим сильнішими будуть габітуси. До прикладу, дослідниця наводить виникнення габітусу хазяйнування в українців, як результат включення народу в сільськогосподарські практики [76]. Цікавим є погляд психологині Н. Довгань, яка, вивчаючи ментальні відмінності поколінь, доводить: «відмінності габітусу, соціальне позиціонування (ентелехії) створюють унікальну ментальність поколінь, яка може бути представлена у вигляді онтологічної характеристики зв'язків психологічного й соціального» [29, с. 120]. Ця думка підтверджує існування впливу габітусу на ментальність. Окрім того, вчена зауважує, що «габітус поколінь» є одним із компонентів ментальної системи, соціально-психологічною характеристикою, «яка визначає "образ" покоління в культурно-історичному контексті» [29, с. 116]. Якщо вище ми згадували про відмінності у габітусах різних соціальних чи національних груп, то, спираючись на дослідження Н. Довгань, додамо, що й габітуси різних поколінь (батьків і дітей) можуть відрізнятися між собою. І це є очевидним, адже різні соціальні ситуації, у яких живуть різні покоління, спричиняють зміни в габітусах. Тут варто наголосити,

що габітуси, засвоєні молодшим поколінням, будуть відрізнятися від тих габітусів, які передавалися старшим поколінням. Тобто в процесі переходу з покоління в покоління габітуси піддаються критичному осмисленню, а не засвоюються у своєму первісному вигляді. Звичайно, це явище призводить до конфліктів поколінь.

Проаналізувавши вище перелічені особливості габітусу, можемо ствердити, що в ньому поєднуються психо-ментальні структури з соціальними, тому використання габітусів при аналізі повсякденності дасть можливість дослідити логічні зв'язки між усіма явищами й структурами повсякденності. Підсумовуючи, хочемо зупинитися на понятті «габітуси повсякденності», яке Х. Госк розуміє як набір «когнітивних засобів одиниці, пов'язаних з поведінкою в реальності» [147, с. 181]. Тож габітуси повсякденності – це моделі поведінки, якими людина користується в житті.

О. Бойко переконаний, що цілісне розуміння психо-ментальних та соціально конструйованих структур дасть можливість дослідникам краще зрозуміти будову та розвиток сучасного суспільства. А такою категорією дослідження, «де поєднано усвідомлення ментальних структур, завдяки яким суб'єкт сприймає світ, та об'єктивних структур, які надають можливість "вписуватися" в ситуацію, конструювати практики, і виступає поняття "габітус"». [9, с. 187]. Спираючись на думку О. Бойка, вважаємо доречним використати поняття «габітус» із метою більш ґрунтовного літературознавчого дослідження феномену «художня повсякденність».

Концепт «габітус» починає активно входити в літературознавство, де він адаптується до вимог і можливостей художнього моделювання повсякденності у творі літератури. Л. Демська-Будзуляк у дисертації «Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс (на матеріалі студій кінця XIX – першої третини XX ст.)» висловлює думку, що аналіз творів культури, здійснений за концепцією П. Бурдьє, який «передбачає вивчення генези габітусу (щоденних соціокультурних практик) мешканців і залучення у нього позиції тих чи інших авторів чи текстів літературного поля» [28, с. 284], продемонструє зміни, що

відбувалися в культурі. Учена переконана: «Такий спосіб аналізу дає можливість визначати джерела, позиції і впливи культурного тексту у соціокультурному полі, а також фіксувати зміни, які проходить певна культура у своєму розвитку» [28, с. 284]. Так, адаптувавши теорію габітусу П. Бурдьє до вимог літературознавства, отримаємо інструмент для глибокого аналізу художнього твору.

Ф. Штейнбук розглядає габітус як механізм, що виробляє норми поведінки: «габітус – це не епіфеномен практик, а механізм їхнього продукування, який визначається генетично – через двоєдиний процес інтеріоризації/екстеріоризації соціальних відношень» [114, с. 16]. Тобто в габітусі поєднуються власні внутрішні характеристики, які індивід проєктує на зовнішній світ, і засвоєння зовнішніх соціальних моделей поведінки й форм спілкування. Звідси випливає, що габітуси засвоюються індивідами залежно від їхніх психологічних і моральних якостей. Застосувавши цю теорію на практиці, Ф. Штейнбук доходить висновку, що «габітус романтичного alterego Ф. Бегбеде водночас як насичується, сказати б, "клубізмом", так і зумовлює "клубістичний" спосіб існування» [114, с. 16].

А. Матусяк розуміє габітус як сукупність певних рис, за якими ми можемо ідентифікувати особистість, а саме чоловіка: «чоловічий габітус, ту матрицю сприйняття, мислення і дії, яка нав'язувала всім членам суспільства андроцентричний горизонт, генеруючи виразний розподіл статей, різниці між ними» [69, с. 7]. Важливо, на нашу думку, звернути увагу на слово «нав'язує» у розумінні габітусу, адже воно вказує на те, що психологічно слабка особистість підкоряється габітусу і страждає від цього. Тобто діє за принципом «всі так роблять, і я мушу», а це призводить до руйнування індивідуальності, яке може викликати ряд різноманітних реакцій і вчинків особистості. Таке розуміння габітусу показує нам «зворотій бік медалі» – негативний вплив габітусу на індивіда, який не може піти проти суспільної думки, а тому змушений іти проти себе. У цьому випадку А. Матусяк аналізує нав'язування андроцентричної моделі поведінки як важливої складової образу справжнього чоловіка.

Досліджуючи художню повсякденність, не можемо оминати мовлення персонажа, а тому варто згадати поняття «лінгвістичний габітус», описаний у працях П. Бурдьє. Очевидно, що габітус визначає не лише смаки, вчинки, а й мовлення персонажа. Транспонуючи теорію габітусу П. Бурдьє, С. Шепітько зазначає: «Лінгвістичний габітус як «зліпок» причинної історії світу, зцентрованого на суб'єкті, надає екстралінгвістичний смисл семантиці світу» [111, с. 131]. У художній повсякденності лінгвістичний габітус спричиняє мовлення персонажа, яке дає можливість через словник персонажа відстежити його сприйняття світу, тому це поняття є актуальним у дослідженні повсякденності.

М. Щепаняк у розвідці «Солдатський габітус у польській літературі й культурі в контексті Великої Війни» [173] за основу бере культурно-соціологічну концепцію статі П. Бурдьє, «центральною поняттям якої є габітус, розміщений "на перетині" тіла і суспільства, який (габітус – І. С.) демонструє в такий спосіб відносини між суб'єктивно-тілесними структурами й об'єктивно-соціальними» [173, с. 25].

Аналізуючи жіночу прозу, не можемо оминати гендерну ідентичність, адже, вважаємо, що найяскравіше габітуси будуть представлені в моделюванні письменницями маскулінних і фемінних ролей. Авторки жіночої прози моделюють нові габітуси дружини й чоловіка, які відрізняються від традиційно існуючих у патріархальних суспільствах. Тож матимемо змогу прослідкувати динаміку габітусів в українській та польській культурі на основі аналізу чоловічих і жіночих моделей поведінки, представлених в обраних для дослідження текстах.

Висновки до першого розділу

Отже, здійснений аналіз наукових розвідок, присвячених феномену «повсякденність» підтверджує, що першими до вивчення повсякденного життя людини звернулися історики та філософи. Згодом повсякденність стала предметом дослідження низки наук: філософії, історії, соціології, культурології, психології, а

в останнє десятиліття вона набула широкої популярності в сучасній гуманітаристиці.

Установлено, що дослідження повсякденності в літературознавстві має міждисциплінарний характер. Складність аналізу феномена «повсякденність» полягає в різноманітності й неоднозначності його інтерпретацій та відсутності ґрунтовних теоретичних праць у науці про літературу, присвячених його дослідженню. У літературознавстві зроблено спроби дефініції повсякденності, окреслено коло проблем, пов'язаних із її дослідженням, проте не сформульовано єдиного загальноприйнятого підходу до аналізу. У більшості наукових досліджень повсякденність сприймається як просте й зрозуміле поняття, а тому не піддається глибокому теоретичному вивченню, проте аналіз розвідок дав можливість нам визначити головні характеристики повсякденності, (динамічність, суб'єктивність, системність тощо). Наголошено, що художня повсякденність є вузкою, ніж художній світ твору, але ширшою, ніж предметний світ.

Указано, що до структури художньої повсякденності, яка залежатиме від жанру твору, ціннісної системи автора тощо, можна зарахувати все, з чого складається життя одного персонажа чи усіх персонажів, а тому варто розрізняти широке та вузьке розуміння повсякденності. Також наголошено на тому, що художня повсякденність містить не лише буденні, рутинні складники, а й позабуденні явища (сни, видіння, ворожіння, марення тощо).

Окреслено складові поетики повсякденності та значення її дослідження для літературознавства.

Доведено, що теорія габітусів, яка активно входить у науковий обіг літературознавців, сприятиме всебічному осмисленню національно-культурного кодування важливих фактів повсякденності засобами художньої мови, дозволить простежити, як у творах не тільки національної літератури, а й інших літератур, відбувалися процеси еволюції або ж занепаду поведінкових схем повсякденності, які склали сутність національного габітусу повсякденності. Це дозволить

узагальнити та систематизувати накопичені у творах літератури практики художнього моделювання повсякденності. Теорія габітусів дасть можливість у межах компаративного принципу дослідження продемонструвати усталеність або ж змінність (рухомість) самої системи габітусу повсякденності в межах української й польської національних літератур. Тобто ми зможемо простежити, які поведінкові системи є спільними для українців і поляків, а які відмінними, і головне – як вони впливають на формування повсякденності.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА КОМПАРАТИВНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОВСЯКДЕННОСТІ В ЖІНОЧІЙ ПРОЗИ (ЗА ТЕКСТАМИ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ГРЕТКОВСЬКОЇ)

2.1. Особливості розвитку сучасної української жіночої прози

Українську жіночу прозу почали осмислювати як літературний феномен лише у 90-х роках ХХ століття, хоча очевидним є те, що з'явилася вона набагато раніше, про що свідчать такі імена як Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Олена Пчілка, Леся Українка тощо. Українська жіноча проза стала предметом численних літературознавчих розвідок (В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко тощо) саме в ХХ столітті. Але, як слушно зазначає С. Філоненко, на початкових етапах дослідження праці, присвячені вивченню жіночої прози, «переважно мали форму літературно-критичних рецензій на окремі твори чи невеликі збірки прози окремих авторок, до того ж, були спрямовані більше на їх оцінку, аніж на аналіз» [106, с. 6]. Літературознавство пройшло довгий шлях до появи вагомих розвідок цієї проблематики. Звичайно, за останні роки з'явилися ґрунтовні дослідження української жіночої прози, наприклад: монографії С. Філоненко «Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття» (2006), Т. Тебешевської-Качак «Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст.» (2006), дисертації Ю. Кушнерюк «Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю» (2008), Г.-П. Рижкової «Українська "жіноча" проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика» (2008) тощо. Проте є ще багато відкритих питань, на які літературознавці не дають однозначних відповідей. Наприклад, немає єдиної загальноприйнятої дефініції поняття «жіноча проза», не вироблені чіткі критерії, які дадуть можливість відмежувати жіночу прозу від інших видів (наприклад, феміністичної прози), немає чіткої класифікації жанрів. Очевидним є

факт, помічений Г.-П. Рижковою, що з моменту проголошення незалежності і дотепер (2008 рік – І. С.) стало помітним явище «справжнього кількісного "вибуху" обсягів літературно-художньої продукції авторів-жінок» [75, с. 3]. Відомо, що період кінця ХХ – початку ХХІ століття став знаковим для України, адже відбулися суттєві зміни в суспільно-політичному й культурному житті держави (наприклад, здобуття незалежності, зникнення цензури), які визначили нові вектори розвитку країни. Письменники, які починали творити в цей період, відходили від традицій соцреалізму, шукали нові форми вираження, експериментували. Унаслідок загальносвітових літературних процесів кінця 80-х – початку 90-х років ХХ століття та в результаті суспільно-політичної активності жінок в Україні популярності набуває жіноча проза. Звичайно, вона не з'явилася внаслідок вибуху творчості жінок-авторок, а плавно ввійшла до літературного процесу. Нам імпонує думка С. Яковенка: «Від часів "чоловічої" літератури [...] "жіноча ідея" пройшла досить довгий шлях через ранній модернізм зламу століть (образ жінки-царівни або й просто "людини" у прозі О. Кобилянської чи "одержимої" інтелектуалки у Лесі Українки...)» [119, с. 230]. Водночас дослідник акцентує увагу на тому, що у текстах чоловічого авторства ХІХ століття серед жіночих образів домінували образи «покритки, наймички, повії, бурлачки, сварливої баби» [119, с. 230], наголошуючи на трансформації сприйняття ролі жінки в процесі становлення жіночої літератури.

Важливо пам'ятати ще й про те, що, щоб перестати сумніватися і почати писати, як зазначає В. Агеєва, «жінкам треба було перебороти вживлений патріархальним вихованням хвороботворний вірус – уявлення про скромність і смиренність як найвищу чесноту» [1, с. 14]. Саме патріархальний устрій суспільства не давав права жінці бути навіть на рівні з чоловіком, не кажучи вже про самостійне існування як творчої особистості. Окрім того, неналежним для жінки вважалося поділитися своїми бідами, проблемами і хвилюваннями з довкіллям. Тож появі жіночої прози передувала зміна свідомості жінок, яка спричинила створення нової, відмінної від тієї, що існувала, художньої манери

авторок. Безперечно, процеси, які мали місце в українському літературному просторі, відбулися в руслі змін у сприйнятті жінок та жіночої творчості, які раніше набули популярності в Західній Європі. Там ще у 60–70 роках ХХ століття сформувався новий науковий напрям «історія жінок» («women's studies»). Тож органічно, що саме західні напрацювання у сфері літературознавства стали теоретичною базою для українських науковців, які почали активно досліджувати жіночу творчість. Виходячи з того, що від початку становлення й розвитку літератури позиція жінки в суспільстві була менш вагомою, ніж позиція чоловіка, то й поняття «жіноче» асоціювалося з «меншовартісним», що не могло не позначитися на становленні й аналізові жіночої прози. У зв'язку з цим зміст поняття «жіноча проза» на етапі свого входження в літературознавчий обіг мав негативне значення, його навіть писали в лапках (це надавало термінові значення неповноцінності, сумнівності), що звучало як «так звана».

Як бачимо, однозначним залишається наразі лише факт існування феномену жіночої прози, підтвердженням якого був вихід у 2005 році першої антології жіночої прози «Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ–поч. ХХІ ст.» [60]. У критичній статті «Незнайома чи ігнорована? Доля жіночої прози в Україні» [6] Г. Біберова ставить багато питань до укладача антології і водночас упевнено заявляє: «Такої антології Україна чекала й потребувала давно, адже для подальшого становлення літератури надзвичайно важливо, що критики й дослідники вже не заперечують існування жіночої прози, а перебувають у пошукові, намагаючись зрозуміти її строкатість та розмаїтість» [6, с. 88]. Науковиця звертає увагу на те, що символічною є назва антології, яка звучить як філософське, навіть риторичне запитання: незнайома чи ігнорована, тобто навіть коли жіноча проза почала з'являтися у літературних просторах України, через легковажне ставлення дослідників до неї її просто не помічали.

Незважаючи на безліч невирішених проблем, усе ж існують деякі маркери жіночої прози, що дають підстави дослідникам констатувати її існування та

класифікувати тексти відповідно. Одним із маркерів є те, що центром жіночого тексту повинна бути жінка, а завданням – відображення її світогляду. На думку Г.-П. Рижової, «за нечисленними винятками "жіноча" проза має у своєму центрі жінку-героїню, яка вирішує разом з універсальними екзистенційними проблемами специфічно гендерні питання буття» [75, с. 4]. Подібною думки дотримується і Ю. Кушнерюк, яка, аналізуючи «світоглядні константи в структурі жіночого письма» [50, с. 5], виокремлює особливості жіночого світосприйняття: «контекстуальність» – орієнтація на конкретну ситуацію, взаємозалежність людей; «монізм» – нерозривна єдність раціонального та інтуїтивного; відмова від жорсткої поляризації суб'єктно-об'єктних відносин; інтенсивна чуттєвість, тілесність мислення [50, с. 5]. Дослідниця переконана, що перераховані нею фактори є визначальними у моделюванні картини світу, представленій в жіночих текстах. Звичайно, світогляд автора стає частиною світогляду персонажа, тож вважаємо, що світогляд жінки краще розкриє жінка, аніж чоловік. Виходячи з цього, хочемо зауважити, що стать автора, звісно, є не найголовнішим, але важливим критерієм характеристики тексту, і саме вона, хоча й не є вирішальним чинником при зарахуванні тексту до того чи того літературного напрямку, на рівні підсвідомості зумовлює вибір тематики, проблематики, художніх засобів. Звичайно, не всі тексти, авторками яких є жінки, належать до жіночої прози, проте ми не можемо погодитися з твердженням Л. Сікори, яка переконана, що жіноче письмо – це операційне поняття, «яке виражає певний метод письма, що підриває кліше традиційних когнітивних практик, "жіноче" в цьому випадку не має жодного відношення ані до жіночості, ані до реальної жінки» [82, с. 239]. Згідно з поглядами Ю. Кушнерюк, світогляд автора є джерелом творення персонажа, тож «у творах жіночої прози формується особливий тип героя, який переживає світоглядну та психологічну кризу, світоглядні опозиції нівелюються за рахунок прогресу в розвитку свідомості персонажа» [50, с. 6]. Головним героєм жіночої прози не обов'язково повинна бути жінка, більш важливим є його світоглядні позиції.

С. Яковенко, який називає жіночу прозу 90-х років ХХ століття «наймолодшою», вважає, що її ключовими мотивами є: «побудова образу нової жінки, проблема жіночої суб'єктивності у пострадянському просторі, що мало означати своєрідний альянс між західним фемінізмом та східним постколоніалізмом» [119, с. 230]. Отже, новий образ жінки повинен поєднати в собі принципи постколоніалізму та фемінізму.

Р. Харчук, аналізуючи художні особливості жіночої прози, зауважує, що жінка мусить представити у ній свій досвід, а тому «ця проза вирізняється максимальною відкритістю, сповідальністю, емоційністю, вразливістю і водночас нещадною іронією, що часто межує з сатирою й сарказмом, спрямованою, здається, передусім на чоловіків» [108, с. 181]. У такий спосіб дослідниця доводить, що стиль автора зумовлює поетику твору та впливає на художні особливості самого тексту.

Літературознавці, аналізуючи тематику жіночої прози, дотримуються протилежних думок. Л. Сікора наголошує на тому, що у центрі таких творів, окрім родини, дітей, хвороб, які становлять побут жінки, з'являється «тілесно й сексуально афектована, а, отже, історично табуйована тематика: вагітність, клімакс, менструація (зокрема менархе), сексуальне насильство, пологи, гвалт і таке інше» [82, с. 237]. Дослідниця вважає, що тематика й, очевидно, проблематика жіночої прози зосереджені навколо приватного життя жінки та жіночих ініціатив. Протилежної думки дотримується М. Крупка, яка переконана, що проблеми, розкриті в жіночих текстах, виходять за межі приватного досвіду письменниць, мотивуючи це прагненням авторок представити «своє бачення глобальних цивілізаційних процесів, у тому числі і в історичному зрізі осмислити становлення сучасної української державності, здійснити реконструкцію минулого України з врахуванням жіночого досвіду, який донедавна системно замовчувався» [48, с. 54]. Ми вважаємо, що за буденною проблематикою, змодельованою на основі особистого жіночого досвіду, криються глибокі, різнопланові проблеми, актуальні для всього суспільства. Сучасні авторки по-новому розуміють роль жінки, що

проявляється в трансформації «традиційних гендерних стереотипів: переосмислення ролі жінки, матері; маскулінізація жіночого образу; інверсивність гендерних ролей» [99, с. 18].

Уважаємо вартими уваги ще два критерії, запропоновані М. Крупкою. По-перше, говорячи про воєнний досвід жінки, дослідниця зазначає, що «сучасна проза демонструє переосмислення минулих подій з фокусом уваги на пережитому окремою людиною» [48, с. 55]. Не можемо не погодитися з цим, адже є багато прикладів сучасних жіночих текстів, побудованих за принципом моделювання долі всього народу чи держави через зображення життя одного героя. Ця тенденція яскраво простежується в текстах М. Матіос «Солодка Даруся» чи І. Роздобудько «Фаріде».

По-друге, враховуючи те, що українське суспільство є посттоталітарним, очевидно, що актуальним для нашої літератури «є висвітлення репресивних практик радянського режиму, свідченням яких є табірна література. Жінка-письменниця намагається осмислити травматичний досвід, обираючи специфічний кут зору...» [48, с. 55]. Звичайно, поза увагою письменниць не могли залишитися гострі проблеми, характерні для епохи, у якій вони жили чи живуть, а тим більше події, які травмували жінку (психологічно чи фізично). Важливо, що авторки не лише описували свій травматичний досвід, а намагалися усвідомити його, зробити висновки і передати цей досвід читачам.

Варто зазначити й той факт, що жінки-письменниці дуже щирі зі своїми читачами, а тому, як зазначає У. Гамоліна, їхні тексти «приваблюють надзвичайною відвертістю, інтимністю, автобіографічними образами, новаторськими принципами осмислення реального і трансцендентного вимірів існування» [20, с. 225]. Подібні ознаки жіночих текстів виокремлює і Т. Качак, аналізуючи особливості «"жіночого письма" в прозі українських письменниць 80–90-х років ХХ ст.» [39, с. 9], акцентує увагу на тому, що жіночим текстам притаманні «жіноча суб'єктивність; сповідальність, відвертість, безпосередність; автобіографічність; психологізм

письма; емоційність стилю; фрагментарність; жіноча модель образної та наративної систем» [39, с. 9].

Цікавим, на нашу думку, є припущення Н. Левицької, що нове покоління жінок-письменниць «виявилось набагато радикальнішим, сміливішим та ближчим до західних ідей, ніж чоловіки, котрим було значно важче поміняти усталені у радянські часи літературні канони» [51, с. 138]. Мабуть, не безпідставно дослідниця припускає, що жінки, не привчені до радянських рамок, стилів, форм, писали набагато сміливіше, ніж чоловіки, на творах яких позначився вплив соціалістичного реалізму. І поки чоловіки переосмислили свої погляди на творчість, жінки яскраво ввійшли до літератури, продемонструвавши нову, неочікувану манеру письма. Подібної думки дотримується і Н. Білоус, яка переконана, що в розкритті проблем статі жіноча проза XIX – початку XX століття (Грицько Григоренко, О. Кобилянська, Леся Українка, Л. Яновська) прогресивніша за чоловічу. Дослідниця наголошує на тому, саме жінки принесли в українську літературу нові сюжети й теми «зокрема товариські стосунки між селянкою та пані, інтерес до маргінальних особистостей (проникнення у внутрішній світ каліки, "дивних" людей тощо), нерівність у шлюбі, конфлікт поколінь і т.д.» [7, с. 9]. Як зазначає дослідниця, саме Ольга Кобилянська першою в українській літературі заговорила про сексуальність.

Отже, літературознавці (Н. Білоус, У. Гамоліна, Н. Левицька тощо) сходяться на думці, що жіночі тексти демонструють відвертість, сміливість, прогресивність авторок. Можливо, причиною такої сміливості стало те, що «жіноче письмо поглинуло таку болючу жіночу "іншість" для того, щоб згодом цю іншість, інакшість, особливість перетворити на власну перевагу» [40, с. 348]. Справді, жінка-автор пройшла довгий і тернистий шлях, доки отримала таке саме визнання, як і чоловік-автор. Мусимо пам'ятати, що патріархальний світ не звільняв жінку-митця від ролей дружини, турботливої матері, хорошої господині, які довго залишалися на першому плані, обмежували, заганяли в рамки. Звичайно, чоловіки

оспівували у своїх текстах жінок, моделюючи образ муз і берегинь, але не прирівнювали їх в інтелектуальному плані до себе. Не можемо не погодитися з думкою С. Павличко про зворотній бік такого поклоніння жінці-музі в літературі, якій у звичайному житті «доводиться щоденно носити сітки з харчами, щоб прогодувати чоловіка й дітей, вони швидко товстішають, втрачають в тяжкій праці красу молодості і рідко коли знаходять час почитати книжку чи погортати свіжі газети» [65, с. 26]. Зрозуміло, що, задовольняючи чоловіка, дітей, виконуючи всі поставлені перед нею завдання суспільства, жінка не мала часу для себе, свого розвитку (інтелектуального й духовного), адже головним її завданням було повністю відповідати панівному уявленню про жіночу роль. Така ситуація призвела до зародження фемінізму й феміністичної літератури, визначальною для якої є «концепція особистості жінки та проблематизація і концептуалізація статі. Як правило, героїня таких творів – неординарна творча особистість, бунтівниця проти несправедливого "чоловічого" світу» [40, с. 349].

Новий образ жінки був революційним, повністю протилежним наявному в патріархальному світі уявленню неї. Тому, аналізуючи жіночу прозу, не можемо оминати увагою питання співвідношення її з фемінізмом, адже вважаємо, що саме фемінізм змусив жінку повірити у свої сили, розум, талант і почати писати. Французька письменниця, теоретик фемінізму, Г. Сіксу (Helen Cixous) у праці «Сміх медузи» (1993) [137] запровадила поняття «жіноче письмо» («*feminineécriture*»), яке пізніше стало важливим напрямком дослідження фемінізму, а згодом сформувалося в американському літературознавстві в термін – *women's writing*. Г. Сіксу закликала жінок до писання як наслідку творчої реалізації, розкриття свого потенціалу, сміливого прояву себе: «Пиши! Писання є для тебе, ти є для себе, твоє тіло є для тебе, візьми його» [137, с. 148]. Дослідниця шукає причини того, чому жінки не пишуть, і вбачає їх у недооцінці себе, своїх можливостей, відсутності віри в себе, викликаній патріархальним ладом суспільства: «Знаю, чому ти не писала. (І я з тієї ж причини не писала до 27 років.)

Бо писання є занадто високим, занадто великим для тебе, воно зарезервоване для великих, тобто "для великих чоловіків", а ти можеш лише "точити ляси". Ти того трохи писала, але ховаючись» [137, с. 148–149]. Г. Сіксу переконана, що страх не лише не давав жінкам проявляти свій творчий потенціал, а й викликав у них бажання ховати свою творчість від чужого ока, бо якщо жінка й наважувалась щось писати, то робила це потайки. Очевидно, що такі праці як «Сміх медузи» додавали слабкій статі сил, надихали їх, показували, що жіноче письмо має місце у світовій літературі, що не могло не привести до виникнення феномену під назвою жіноча проза.

Термін «жіноче письмо», який розкриває гендерну відмінність художніх стилів письменників різних статей, знаходить місце і в українському літературознавстві. До прикладу, Р. Жаркова вважає: «Поняття жіноче письмо включає у себе не лише означально-описові характеристики тексту, створеного особою жіночої статі, а й розкриває особливості присутності жінки-авторки й жінки-героїні у літературно-мистецькому вимірі» [31, с. 256–257]. Аналізуючи процеси, які відбуваються в сучасній жіночій прозі, Л. Таран стверджує, що поняття «жіноче письмо» «означає, крім усього іншого, відтворення самотнього, специфічного бачення й переживання світу жінками» [95]. Звідси випливає, що жіноче письмо має своєрідний, самотній стиль, який заслуговує на окреме місце в сучасному літературознавстві.

Досліджуючи роль жінки в українському постколоніальному світі на матеріалі роману О. Забужко «Польові дослідження українського сексу», О. Юрчук підсумовує, що українські жіночі тексти кінця XX – початку XXI століття «націлені на показ браку чоловічої мужності в українському постколоніальному просторі. Натомість жінки пропонують постмодерне маскування, коли за андрогінними масками, найчастіше агресивної з гіперрозвиненими сексуальними бажаннями жінки-лотри, яка імітує чоловічу поведінку, ховається закомплексована жіноча суть» [118, с. 184]. Дослідниця акцентує увагу на одночасній присутності в

характері жінки стереотипних для суспільства чоловічих та жіночих рис. Про образ нової жінки писала й Л. Томчук. Дослідниця, услід за французькою феміністичною філософинею Л. Ірігаре, аналізує жіночу прозу через образ дзеркала, вважає, що плодом жіночої прози є тип нової жінки, який «відверто суперечить узвичаєному жіночому образу вже тим, що він скерований не в минуле (традицію, родину, збереження роду), а в майбутнє» [103, с. 82]. Очевидно, що така жінка прагнутиме вибудувати нову модель стосунків із чоловіком, що, як зазначає Л. Томчук, дасть підґрунтя для розвитку партнерських взаємин у всій країні. Як бачимо, новий образ жінки є набагато глобальнішим, ніж попередній. Якщо раніше коло інтересів жінки повинно було замикатися на родині, то тепер воно розширилося до суспільства.

Не можемо не погодитися з думкою сучасної української письменниці Н. Сняданко, яка вважає, що жіноча література ще шукає себе: «Це живий, жвавий, неоднорідний процес. Окрім того, в жіночій прозі є більша увага до деталей, якої часто бракує чоловікам. Це більш комплексний світ, об'ємніший, як у 3D» [58].

Тож, те, що зроблено літературознавцями, дає можливість окреслити силует жіночої прози, визначити її центральні образи та мотиви, простежити художні особливості. При цьому аналіз критичних розвідок, присвячених жіночій прозі, показав, що різні дослідники по-різному розуміють поняття «жіноча проза». З цього приводу нам найбільше імпонує думка С. Філоненко про те, що жіноча проза повинна характеризуватися «по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні» [106, с. 13]. Дослідниця робить акцент на усвідомленому жіночому авторстві, який (акцент) чітко дає зрозуміти, що не всі тексти, написані жінками, потрібно зараховувати до жіночої прози. Услід за О. Забужко, С. Філоненко вважає, що «поняття "феміноцентрична література" (поезія, проза) могло б стати в майбутньому альтернативою значно звуженому на сьогодні терміну "жіноча література"» [106, с. 14]. Вважаємо, що зміна назви з жіночої на феміноцентричну одразу

пояснила б низку спірних моментів і внесла б ясність у незрозумілі ситуації, пов'язані з жіночою прозою. Беззаперечним, на нашу думку, залишається той факт, що такі тексти написані жінками, які сміливо, відверто, сучасно підіймають наболілі питання, діляться з читачем власним досвідом.

Окрім аналізу художніх особливостей жіночої прози, українські дослідники роблять спробу її систематизації, класифікації та поділу на групи. Наприклад, Р. Шмельова та А. Квітка виокремлюють феміністичну жіночу прозу («Феміноцентричні твори здебільшого порушують питання про людську / жіночу свободу як спробу її виборення у когось (зокрема, чоловіка) чи чогось (суспільства, обставин, долі, Бога) [40, с. 349]»), андрогінну («вирізняється тонким психологізмом, ліроепічним типом світовідчуття, винятково драматичною модальністю. Твори цієї групи насичені морально-етичними, ідеологічними, психологічними конфліктами, які драматизують оповідь [40, с. 349]»), квазі-жіночу («виокремлюється з-поміж інших типів жіночої літератури своєю ігровою, розважальною функцією. [...] Тут замість реалістичних образів використовуються стереотипи, кліше, штампи, які "мандрують" із одного твору такого гатунку в інший» [40, с. 350]).

Проводячи паралелі між психологічними типами авторок та жанровими особливостями їхньої прози, Ю. Кушнерюк стверджує: «У руслі української жіночої прози спостерігається тенденція поколіннєвого розшарування текстів, яка реалізується в розмаїтті світоглядних систем і психологічних типів авторства» [49]. Як приклади дослідниця приводить інтелектуальне письмо О. Забужко, Н. Зборовської, С. Майданської, Г. Пагутяк, «авторефлексивне письмо Т. Малярчук, Н. Сняданко, І. Карпи» та масову літературу М. Гримич, М. Меднікової, С. Поваляєвої [49]. Тож, можемо однозначно ствердити, що світогляд письменниці відслідковується в написаних нею творах та її художньому стилі.

2.2. Феномен сучасної польської жіночої прози

Дослідження польської жіночої прози стало продовженням світових тенденцій, тобто студіями жіночої прози загалом. Як зазначає Е. Красковська, «зразковими прикладами історіографії жіночого письма, надалі залишаються книги, які з'явилися в 70-х роках ХХ століття в колі американської феміністичної критики» [166, с. 7]. До світових наукових досліджень, які стали підґрунтям вивчення польської жіночої прози, Е. Красковська зараховує праці Е. Шоуолтер «Їх власна література. Британські жінки-романістки від Бронте до Лессінга» (E. Showalter «A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing», 1977) та С. Гілберт, С. Губар «Божевільна на горищі: письменниця та літературна уява ХІХ століття» («The Mad woman In the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth – Century Literary Imagination», 1979).

Вважаємо, що сучасна польська жіноча проза з'явилася після 1989 року, адже цей рік став переломним в історії Польщі: саме в червні цього року на виборах до Сейму і Сенату перемогла польська партія «Солідарність», після чого був сформований уряд Т. Мазовецького. Ці події призвели до закінчення політичної діяльності Радянського Союзу на території Польщі. Почалася нова сторінка не лише в суспільному, а й культурному житті країни, що не могло не позначитися на польській національній літературі. Важливо, вивчаючи сучасну польську жіночу прозу, пам'ятати про кризу феміністичного дискурсу в Польщі, яка мала місце в 1939–1989 роках. М. Яніон зазначає, що «у вільній Польщі жінка не є людиною, а лише "родинною істотою", котра замість того, щоб займатися політикою, повинна була займатися домом» [154]. Таке становище жінки в суспільстві могло стати причиною того, що жіноча проза була провокаційною, часом феміністичною, адже жінки довго змушені були мовчати, а, отримавши право писати, наповнили

літературу відвертістю, неочікуваними темами й проблемами, мовою, епатажем. Мабуть, тривалі обмеження прав жінок призвели до того, що однією з особливостей сучасного літературного процесу Польщі стало те, що після 1989 року «відбулася "революція", пов'язана з появою письменниць, які описували жіночий досвід і відкрито в інтерв'ю декларували фемінізм, наприклад, М. Гретковська, І. Філіп'як, О. Токарчук, Н. Гоерке» [176, с. 103]. Як бачимо, жінки-авторки увірвалися в польську літературу після 1989 року з новим світоглядом, новими гаслами, новою проблематикою, які були викликані революційними поглядами. Варто зазначити, що перераховані вище імена – це не перші жінки-письменниці, адже до цього часу вже існували яскраві авторки в польській літературі (наприклад, Е. Ожешко, М. Конопницька, З. Налковська тощо). Як зазначає Е. Красковська, «бурхливий розквіт літературної творчості жінок» [158, с. 13] припадає на 1918–1939 роки. І хоча в період міжвоєнного двадцятиріччя ставлення дослідників до жіночої прози було неоднозначним, проте важливим є те, що «категорія "жіноча література", найбільш очевидною ознакою якої є стать (автора, наратора, персонажа, читача), у той період отримує собі право на життя як у статтях рецензентів, так і в серйозних літературознавчих дослідженнях» [158, с. 13]. Звичайно, у католицькій країні, де за традиціями костелу жінка повинна перш за все виконувати роль дружини й матері, а не займатися кар'єрою чи інтелектуальною діяльністю, жіночу прозу зустріли з дошкульною критикою. Як стверджує М. А. Паклен Паркман, вартим уваги є те, що визначення «жіноча література» чи «жіночий стиль» розглядалися як щось меншовартісне. Уточнюючи ці поняття, літературознавці та критики використовували фрази з розмовної мови, наприклад «"бабська проза" чи більш фаховою, хоча часто так само неадекватною, назвою "феміністична література"» [165, с. 255]. Як бачимо, польські вчені не дуже привітно зустріли жіночі тексти, більше того, сприйняли їх як щось, позбавлене мистецької вартості. Тексти жіночого авторства критики називали не лише «бабською», «феміністичною» прозою, а й занадто провокаційною назвою – «менструаційна

проза». Виникнення цього поняття літературознавці пов'язують із творчістю І. Філіпак, яку (творчість) відомий критик Й. Блонський назвав «менструаційною літературою» після виходу роману «Абсолютна амнезія» (I. Filipiak «Absolutnaamnezja», Warszawa, 1995).

Уважаємо, що однією з причин жорсткої й не завжди адекватної оцінки жіночих текстів була неготовність досвідчених, іменитих критиків визнавати нові віяння в літературі. Подібну думку висловлює й М. А. Паклен Паркман, яка вважає, що «образ жінки, створений письменницями 80–90-х років ХХ століття (такими як І. Філіпак, М. Гретковська, О. Токарчук, Н. Гоерке») не має, з традиційної точки зору, свого відповідника в польській літературі» [164, с. 159]. Дослідниця переконана, що нова героїня чинить опір польським патріархальним і культурним стереотипам, вибудовує свою, відмінну від чоловічоцентричних систем, ієрархію цінностей. А найважливішим, на думку М. А. Паклен Паркман, є те, що письменниці свідомо створюють тематичний діапазон, центром якого є «жіночість».

Отож, першим, що впадало в око дослідникам жіночих текстів, був новий образ жінки, діаметрально протилежний загальноприйнятому образу в польському суспільстві. Наступним важливим моментом стала нова тематика, яка спричинила те, що деякі літературознавці кваліфікували жіночу прозу як феміністичну. Очевидно, що посприяв такому розумінню жіночих текстів опір патріархальному світосприйняттю, який задекларували жінки у своїх творах.

Беззаперечно, жіноча проза певною мірою пов'язана з феміністичною. У цьому питанні дослідники польської жіночої прози не зійшлися на одностайній думці. Наприклад, Г. Борковська вважає, що «категорія жіноча література нерозривно пов'язана з феміністичною критикою...» [123, с. 56]. Водночас Г. Філіпович, яка звернула увагу на те, що польські літературознавці взаємозамінно використовують поняття «феміністичний» і «жіночий», наголошує на відмінностях між цими поняттями: «жіночий текст і феміністичний текст, жіноча критика і феміністична

критика вживаються як синоніми, ніби вони семантично ідентичні. Ця термінологічна необережність має значні наслідки» [142, с. 251]. Дослідниця пояснює своє переконання тим, що «феміністична критика – це дискурс, який ґрунтується на категорії біологічної статі як чинника, що зумовлює процеси писання й читання» [142, с. 251]. При цьому, на думку вченої, визначальним у такому розумінні дискурсу «є текст, у якому реалізується жіночий статевий досвід з позиції жінки» [142, с. 251]. Тож постають питання, чи жіноча література в цілому є феміністичною; чи стать автора є вирішальним чинником при класифікації жіночих текстів та чи всі тексти, написані жінками, можна назвати жіночою літературою?

Зрозуміло, що не можна настільки спрощувати розуміння феномену жіночої прози, щоб головним маркером обрати стать автора. Тут повністю погоджуємося з Г. Борковською, яка переконана, що критерій статі для літературознавства – це і мало, і багато, а «меланхолійна ідентифікація терміну «жіноча література» з поняттям «література, написана жінками» означатиме піти легким шляхом, або теж застосувати безумовний біологічний детермінізм» [124, с. 37]. Такий поділ може бути цікавим для соціології з метою отримання якихось статистичних даних, проте він не може мати місця в літературознавстві. Адже для літературознавців на першому місці знаходяться художні особливості тексту. Щоб яскравіше передати особливості жіночої прози / поезії, Г. Борковська пропонує використати метафору «набухаючих дріжджів» («*przeczujące drożdże*»), під якою розуміє «символічну сексуальність, безмежну креативність, деякий надлишок енергії, котра шукає виходу для себе» [124, с. 43]. Зауважимо, що вводить таку метафору дослідниця, аналізуючи жіночу поезію, а не прозу, проте і в прозі енергія буде наявною й ключовою.

Продовжуючи аналіз феномену жіночої прози, хочемо навести цитату К. Будровської, що в жіночому тексті одночасно «мусить проявитися жіноча нараційна перспектива, розрахована на специфічно запроєктованого,

"доброзичливого" по відношенню до піднятих питань читача, а також тематика, пов'язана з жіночою долею» [132, с. 289]. Якщо розуміти нарацію як процес розповіді, то з вище наведеної цитати випливає, що наратор (оповідач) є важливішим від автора. А іншим важливим моментом є орієнтація на конкретного читача, такого, який буде доброзичливо ставитися до питань, пов'язаних із жіночою долею. Важливим для нас є уточнення К. Будровської, що «інші згадані елементи – мова, сила емоцій, запис специфічного тілесного досвіду – важливі, але лише як доповнення базової ситуації» [132, с. 289]. Тобто, за умови відсутності жіночої нарації, емоційність, тілесність, мова не даватимуть можливості класифікувати текст як жіночу прозу. Пізніше в праці «Жінки і стереотипи: образ жінки в польській прозі після 1989 року» К. Будровська знову доводить, що стать наратора є важливішою за стать автора. Іншої думки дотримується Е. І. Вейберт-Вонсевич, яка, розмірковуючи над питаннями, чи література має стать та чи тексти варто ділити на жіночі й чоловічі, чи лише на погані й хороші, стверджує, що «відповіддю є винятковість літературних проєктів жінок, їх індивідуальність, які забезпечують їхню популярність» [176, с. 108]. Як бачимо, дослідниця переконана, що тексти, написані жінками, відрізняються від текстів, авторами яких є чоловіки, проте Е. І. Вейберт-Вонсевич не роз'яснює, чи варто виокремлювати із текстів, написаних жінками, жіночу прозу, чи всі тексти, авторами яких є жінки, автоматично стають жіночою прозою.

Безсумнівно, для Г. Борковської стать автора є важливою при зарахуванні тексту до жіночої прози. Дослідниця переконана, що тексти, які пишуть жінки і які належать до жіночої прози, «відображають жіночий екзистенційний досвід або зображують ситуації жінки у світі» [123, с. 57]. Літературознавиця вважає важливим те, що існують авторки, які свідомо формують свої творчі доробки поза типовою для польської культури суспільною думкою, адже вони підіймають нові чи ігноровані раніше проблеми.

Дослідник П. Хулка-Ласковський зазначає, що тексти, написані жінками й чоловіками, відрізняються акцентами, характерними для їхньої творчості: «Для чоловіка найважливішою є подія, сенс цієї події у світі і в житті людини, для жінки важливішими є враження, емоції, на крайній випадок – образ» [цит. за 151, с. 249]. Пишучи про розмежування чоловічих і жіночих текстів, дослідник зазначає щодо останніх, що не всі вони подібні між собою, та звертає увагу на тексти, близькі за стилем до чоловічих. Це свідчить про те, що варто виокремлювати з текстів жіночого авторства жіночу прозу, яка вирізнятиметься насамперед стилістично. Тобто проблема не обмежена статтю автора, адже, беззаперечно, не всі тексти, написані жінками, – це жіноча проза.

Проаналізувавши погляди літературознавців на жіночу літературу, Й. М. Краєвська в дисертаційному дослідженні робить висновок, що існує два підходи до розуміння жіночої прози міжвоєнного періоду: «для слабких книг, які стилістично можна віднести до бароко або/і з вибуховою емансипаційною тематикою, морально сміливих застосовувався термін "жіноча література", а для інтелектуалізуючих, з простим, прозорим стилем – "література написана жінками"» [156, с. 252]. Такий підхід дає підстави для виокремлення жіночої прози із текстів, написаних жінками.

Важливим завданням для літературознавців у дослідженні жіночої прози стало визначення її ознак, які б відмежовували цей феномен від інших текстів. У цьому аспекті варто взяти до уваги науковий доробок Е. Красковської, яка, аналізуючи жіночу прозу, пропонує зважати на такі характерні для неї мотиви і теми: автобіографізм; аутотематизм; тіло; чаклунка («У жіночій літературі часто матимемо справу із сучасною версією відьми: мудра, досвідчена, часто ексцентрична жінка, здебільшого, але не завжди, старшого віку, неодноразово в минулому скривджена чоловіками, яка стає провідницею героїні на шляху до самосвідомості» [157, с. 268]); негативний досвід; готичність («Жінки, як читачки, обожають, щоб їх лякали, і самі володіють талантом творення атмосфери

грози» [157, с. 269]); природа; родина; секс («Еротичне кохання для жіночої героїні – невичерпне джерело фрустрації, життєвої мотивації, а в решті і заспокоєння...» [157, с. 272]); сестринські зв'язки (лесбійські мотиви).

Аналізуючи жіночу прозу, написану після 1989 року, М. Влодарчик помічає, що провокаційні письменниці почали підіймати табуйовані теми: «Описуючи світ через призму жіночої вразливості, а також страждань, до яких змушують жінку природа і культура, прагнули підвищити низький статус жіночості в культурі» [177, с. 131]. Це твердження не залишає жодних сумнівів у тому, що в жіночій прозі порушуються теми, близькі жіночій душі, що можна вважати характерною особливістю польської сучасної жіночої прози.

Вивчаючи тематику жіночих текстів, Е. І. Вейбер-Вонсевич стверджує: «Розглядаючи теми, які порушували жінки-письменниці, не складно помітити, що жінка-героїня, жіноча нарація, внутрішні переживання жінок є характерними рисами їхньої творчості» [176, с. 103]. Далі дослідник доводить, що не лише особливу тематику, а й спосіб викладу (можна навіть сказати «специфічний жіночий стиль») варто вважати маркерами сучасної жіночої прози.

Як і М. Влодарчик, Г. Борковська звертає увагу на провокаційність як маркер жіночої прози. На думку дослідниці, «авторки провокують публічність драстичністю описаних ситуацій, часом змушують до роздумів» [123, с. 57]. Уважаємо вартим уваги твердження про те, що авторки жіночої прози спонукають своїх читачів до роздумів, адже для реалізації цього завдання письменниці використовують різноманітні прийоми, серед яких досить розповсюдженим є провокація читача.

Так само, як і Е. Красковська, яка серед інших рис жіночої прози називає автобіографізм [157, с. 264], Е. І. Вейбер-Вонсевич вважає, що «молоді творчині польської літератури, описуючи "світ жінок", часом опираються на автобіографічний досвід. У такий спосіб нерідко доходить до відкриття найприхованіших приватних таємниць» [176, с. 105]. Як бачимо, польським

літературознавцям поки не вдалося виробити універсальні критерії для класифікації текстів на жіночу й «не жіночу» (маємо на увазі всі тексти, що не належать до жіночої літератури) прозу, адже проблематика та стилістика текстів є динамічними. Ми помітили, що незмінним критерієм залишається посилена емоційність текстів, які належать до жіночої прози, проте цей критерій не завжди є домінуючим.

Цікавим, на нашу думку, є аналіз мотиву меланхолії в жіночій прозі, здійснений Б. Брайд. Дослідниця зазначає: «Жіночий смуток і жаль не ідентифікувалися з меланхолією, котра до середини ХІХ століття була привілеєм чоловіків, виражала їхню особливу вразливість і креативність» [129, с. 126]. І це не дивно, адже в патріархальному світі жіночі емоції не були настільки важливими, як чоловічі, а жіночу меланхолію асоціювали з істерією чи депресією. Б. Брайд вважає, що з середини ХІХ століття меланхолія, яку науковці почали використовувати відносно жінок, стала «ознакою їхньої більшої суб'єктності, а швидше знаком зміни в дискурсі меланхолії, що з прояву геніальності перетворилася на психопатологію, яка означала перебільшену емоційність» [129, с. 127]. Тож ставлення літературознавців до жіночої прози, як до чогось неважливого, менш вартісного, перетворило сприйняття благородної (якщо говорити про емоційний стан чоловіка) меланхолії на психопатію (при моделюванні емоційного стану жінки). Вважалося, що жінка здатна лише на безпідставні істерики і ні в якому разі не на благородні, глибокі відчуття та емоції. На нашу думку, змінилося не саме розуміння меланхолії, а кут зору, з якого оцінювалася меланхолія. Адже в ситуації з чоловіками до уваги брався інтелект, а з жінками – тіло, тому і виникло бінарне сприйняття меланхолії. Проаналізувавши розвідки, присвячені жіночій прозі 1990–2012 років, Б. Брайд зробила висновок, що «метою тих досліджень є інтерпретація жіночої меланхолії і "зруйнованого тіла" як жіночого бунту проти сучасної патріархальної культури й політики» [129, с. 131]. Безсумнівно, що сильні жінки в умовах патріархального світу не могли мовчати, а тому виражали свій бунт різними методами, одним із яких і стала меланхолія. Проте важливим для нас є не лише мотив меланхолії у жіночій

прозі, а її семантика, яка змінювалася в контексті вживання, демонструючи так сприйняття жіночої прози дослідниками і суспільством загалом.

О. Бирська у статті «Жіноча мова як ілюзія? Питання про існування нарації, зумовленої статтю» [135] розважає над питаннями: чи існує жіноча нарація, жіноча мова? Якщо так, то які їхні особливості? На початку розвідки дослідниця перераховує загальновідомі теорії жіночого письма: «писання власним тілом Х. Сіксу, через призму критичного психоаналізу Л. Ірігаре, за арахнологією Н. Міллер, чи теж, ті які існують на ґрунті польського літературознавства – концепція Г. Борковської, про те, що кожен тілесний текст є жіночим текстом...» [135, с. 30]. Далі, вивчаючи жіночу мову, літературознавиця до характерних рис жіночого письма (*écriture féminine*) зараховує: «фрагментарність, відсутність лінійності та причинно-наслідкових ланцюжків, компульсивність розповіді, емоційність і чуттєвість» [135, с. 32]. Проте пізніше дослідниця зазначає, «що усі ці риси можна назвати по-іншому: соматизація внутрішніх переживань, афективність, потік свідомості, мімезис внутрішнього життя, поетична проза. Усі вони не чужі чоловікам, що пишуть» [135, с. 32]. Зрештою А. Бирська доходить висновку, що жінки «користуються тією самою системою знаків, що й чоловіки і наперекір мріям другої хвилі фемінізму, їхня філологія не може творити нових, відмінних структур, доступних винятково для них і виникаючих з їхньої біологічної відмінності» [135, с. 38–39]. Літературознавиця намагається довести, що автори різних статей послуговуються однаковим інструментарієм, тож результати їхньої творчості мусять бути подібними. На нашу думку, науковиця підійшла занадто технічно до розуміння жіночої нарації, адже безсумнівно, що система знаків, якою користуються чоловіки і жінки, спільна. Проте, як зазначає сама А. Бирська, результати використання цієї системи різні; це дає підстави припустити, що біологічні особливості жінок і чоловіків можуть бути причиною створення відмінних поетичних мов. Хоча стовідсотково ствердити або заперечити нашу думку можна, лише провівши ґрунтовне психологічне дослідження, яке

продемонструє взаємозв'язок біологічних особливостей статі з поетичною мовою та її емоційним наповненням. Наприкінці дослідження А. Бирська заявляє, що «класифікування прози на жіночу і чоловічу не є відповідальним, науковим способом мислення, якщо немає жодних безсумнівних диференціаторів, пов'язаних з мовою, нарацією, котрі могли б таке розрізнення обґрунтувати» [135, с. 39]. Ми не погоджуємося з такими поглядами, адже технічно жінки дійсно не створили «власних», характерних лише їм художніх засобів, поетичних тропів чи текстових стратегій. Проте жіноче письмо, хочемо ми того чи ні, відрізняється від чоловічого, тож одним із завдань майбутніх досліджень жіночої прози, на нашу думку, є аналіз його визначальних особливостей, відмінних від інших типів письма. Окрім того, вважаємо, що жіноча проза не повинна бути опозиційною до чоловічої, тож немає сенсу ділити тексти на жіночі та чоловічі, вона є самостійним феноменом. Очевидно, не всі тексти жіночого авторства варто розглядати як жіночу прозу, адже жінки пишуть, наприклад, і дитячу літературу, яка не може належати до жіночої прози.

Звичайно, вивчаючи жіночу прозу, не можемо оминати увагою її жанровий діапазон. У книзі «Жіноче письмо в ХХ столітті: процеси, жанри, ситуації і теми» редакторки Е. Красовська та В. Каневська виокремлюють такі жанри текстів, написаних жінками: жіночий роман, драматичні жіночі твори, жіноча публіцистика, жіноча лірика, жіноча творчість для дітей, перекладацька творчість жінок [166]. Письменниці опановують різні жанри літератури, проте вважаємо, що не всі ці тексти належать до жіночої прози.

У монографії «Жіноча проза science fiction в Польщі – теорія трьох кіл» [145]. М. Гловацька, посилаючись на теорію П. Швайкат, за якою андроцентричний канон генерує інтерпретаційні стратегії, які, своєю чергою, сприяють канонізації андроцентричних текстів і маргіналізації гіноцентричних, натякає на суб'єктивність критичних оцінок жіночої прози. Не можемо не погодитися з такою позицією, адже деякі критики підходять до аналізу тексту того чи того автора,

спираючись на свої переконання, цінності, смаки та досвід, тому й з'являється місце для суб'єктивності. Повертаючись до теорії трьох кіл, відзначимо, що з-поміж них авторка виокремлює «оберт у середовищі (*obieg środowiskowy*), галузевий оберт (*obieg branżowy*), а також оберт головний (*obieg główny*)» [145, с. 118]. До першого кола дослідниця зараховує письменниць, відомих у вузьких колах (тут можуть бути читачки жіночих журналів, учасниці чи учасники інтернет-форумів тощо). «У другому колі знаходяться авторки, проза яких належить до середовища *science fiction*» [145, с. 118]. «Третє коло включає в себе письменниць, які належать до будь-якого літературного напрямку» [145, с. 119]. Для нас такий поділ жіночих текстів є прикладом класифікації жіночої прози, а також свідченням того, що вона досить різноманітна за тематикою, проблематикою та жанрами, а головне, що серед текстів, які належать до *sciencefiction*, науковці виокремлюють жіночу прозу. Звичайно, найбільше уваги М. Гловацька приділяє у монографії другому колу. Дослідниця підкреслює те, що жінки-авторки потерпають від критики чоловіків-письменників: «Гінокритична перспектива авторки «Арци-не-людських» («*Arscynie-ludzkich*») додає вартості zdegradованому критиками-письменниками твору А. Лідтке» [145, с. 125]. Зауважимо, що ввівши в літературознавство гінокритичний підхід, Е. Шовалтер [169] доводив існування жіночого дискурсу, відмінного від чоловічого.

Аналізуючи сучасну польську жіночу прозу, Е. І. Вейбер-Вонсевич впевнено підсумовує: «Феміністична проблематика в польській літературі перебуває в стані регресу. Авторки, що дебютують, викликають менше дискусій, суперечок, конфліктів...» [176, с. 107]. Як бачимо, жіноча проза є досить динамічною, що призводить до періодичної зміни її тематики, проблематики та поетики. У цьому контексті хочеться пригадати цікавий огляд розвитку польської сучасної жіночої прози в розвідці М. А. Пацкален Паркман «*Quo vadis, польська жіноча проза, в зглобалізованому світі?*» («*Quo vadis, polska proza kobieca w zglobalizowanym świecie?*»), де дослідниця аналізує тематику книг, написаних жінками,

виокремлюючи, «тематику з області queer [...], так і різновиди роману, останнім часом в Польщі дуже популярні романи, які відносяться до літературного напрямку chicklit [...] чи / а також так званої "еротичної" літератури... » [165, с. 256–257]. Як бачимо, жінки-авторки сміливо експериментують як із тематикою, проблематикою, так і з формою своїх текстів.

2.3. Способи презентації повсякденності у творах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської в компаративному аспекті

Твори І. Роздобудько (1962 р.н.) та М. Гретковської (1964 р.н.) мають популярність серед читачів, відзначені літературними критиками, номінувалися й перемагали в різних літературних конкурсах. І. Роздобудько є членом асоціації українських письменників, отримала відзнаку «Золотий письменник України» (2012), неодноразово була лауреатом і переможцем Всеукраїнського літературного конкурсу «Коронація Слова» (2000, 2001, 2005, 2011, 2020), лауреатом премії ім. Нестора Літописця за аудіокнигу «Зів'ялі квіти викидають» (2007) тощо.

«Полька» М. Гретковської у 2002 році була номінантом польської літературної нагороди «Nike». Не можемо оминати увагою й той факт, що схвальну рецензію на дебютний роман М. Гретковської написав нобелівський лауреат – Ч. Мілош. У 2007 році читачі «Виборчої газети» визнали письменницю жінкою року. Тексти обох авторок перекладено різними мовами, що свідчить про їхню популярність не лише на Батьківщині, а й поза її межами. Обидві письменниці активно ведуть сторінки у фейсбуці, де висвітлюють свої життєві позиції щодо суспільно-політичних подій, які можна використати як інструмент для глибшого аналізу творчості.

Важливим для компаративного аналізу є те, що письменниці народилися в один період, оскільки їхній розвиток і формування як особистостей припав на одну епоху, що дасть можливість простежити, як подібні події (здобуття незалежності їхніми країнами, зникнення цензури) вплинули на тематику, проблематику, поетику

їхньої творчості. Критики та літературознавці виявляють інтерес як до творчості І. Роздобудько, так і до творчості М. Гретковської.

Свою письменницьку діяльність І. Роздобудько почала з поезій російською мовою, у її творчому арсеналі є кіносценарії, але найяскравіше проявила себе як україномовний прозаїк. Я. Голобородько, аналізуючи творчість І. Роздобудько в контексті fashion-літератури, констатує, що з 2005 до 2008 року письменниця створила власний «тренд» і підкреслює, що зробила вона це: «з амбітною настійливістю й аспектно-стильовим розмахом. Колекція її нових книжок розрахована майже на всі ціннісні й споживчі смаки» [23, с. 45]. Узагальнюючи проблематику творчості мисткині, Ю. Соколовська стверджує: «проза письменниці торкається найголовніших проблем усіх часів, передусім сенсу життя, любові, продовження роду» [92, с. 32], – і наголошує, що центральною проблемою творчості І. Роздобудько є «буття маленької, звичайної, пересічної людини» [92, с. 33]. Тож тексти І. Роздобудько є людиноцентричними.

М. Гретковська після закінчення філософського факультету Ягеллонського університету емігрувала до Франції на навчання у Вищій школі соціальних наук. Мабуть, тому близька письменниці проблема ідентифікації себе як жительки іншої країни знайшла мистецьке відображення у дебютному романі «Ми тут емігранти» (1991), яким М. Гретковська зарекомендувала себе як провокативна письменниця. Її епатажна манера письма нікого не залишила байдужим, адже «іронія, зловтішний сміх Гретковської піддає сумніву все, усі суспільні цінності, ієрархії, зриває маски з усіх табу» [14, с. 515]. Своїм романом авторка продемонструвала типовий для постмодернізму бунт проти всього, у ньому письменниця «пародіює патріотичну Польщу, таврує загарбницьку Росію, але водночас позбавляє вартостей Францію, де, здавалося б, знайшла притулок вона та її героїня» [14, с. 515]. Не можемо не погодитися з думкою О. Веретюк, про те, що мисткиня підняла глибоку проблему ідентифікації себе як емігрантки: «У першому творі М. Гретковської проблема викорінення, втрати зв'язку з батьківщиною є наріжною, вихідною» [14, с. 515].

Окрім туги за Батьківщиною, Й. Хлоста-Зелонка зосереджує увагу на проблемах самотності й спустошеності, викликаних еміграцією: «Це емігрантство прикрашене інтелектуальним дискурсом, а ще більше самотністю, психічною і фізичною бездомністю, екзистенційною пусткою, котра заповнюється на переїзді таро, чи буддизмом, чи "реформованою" "Біблією"» [136, с. 127]. Тож, у першому художньому щоденнику М. Гретковської не останнє місце відведено відтворенню емоцій і почуттів персонажів, викликаних обставинами з їхнього повсякденного (а саме емігрантського) життя. Загалом літературознавці неоднозначно оцінюють творчість М. Гретковської, досліджують її з позиції фемінізму (А. Насіловська «Проти очевидного» [163]), постмодернізму (Н. Пулачевська «Постмодернізм і польськість в романах Мануели Гретковської» [168]), кітчу і гри з кітчем (М. Міщак «Забави (з) кічем Мануели Гретковської» [161]) тощо. Проаналізувавши ці та інші критичні статті, присвячені творчості М. Гретковської, С. Буркот робить висновок, що не вдасться її прозу «(без залишку) помістити в жодну із сучасних шухляд: вона не є виключно "жіночою", феміністичною, її не назвеш провідною "постмодерністською"; вона не обмежується рамками афабулярності...» [134, с. 141].

Такою ж різноплановою є і творчість І. Роздобудько, на що звернула увагу Н. Герасименко, вважаючи, що тексти письменниці – «абстрактне, естетичне явище, не зв'язане з жодною із загальноприйнятих моральних систем. Це – створення світу фотографії, де читачеві надається сприймати світліну залежно від його бажання, освітлення, кута зору тощо» [21, с. 38]. Отже, твори І. Роздобудько настільки глибокі й неоднозначні, що набувають різних відтінків залежно від світосприйняття читача. Найширше окреслює специфіку творчості І. Роздобудько Н. Галушка, зауваживши, що її проза вирізняється багатогранністю. Дослідниця також детально окреслила проблеми, порушені у творчому доробку авторки: «кохання і зради («Гудзик»), любові і ненависті («Ескорт у смерть», «Зів'ялі квіти викидають»), життєвого та морального вибору («Шості двері», «Амулет Паскаля»),

любіві до Батьківщини («Ранковий прибиральник», «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю»), людської вартості й тлінності («Перейти темряву», «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя»), запізнілого пробудження душі («Дві хвилини правди»), взаємозв'язків минулого і майбутнього («Якби») та ін.» [18, с. 24]. Отже, в основі текстів І. Роздобудько лежать проблеми, з якими зустрічається людина на своєму життєвому шляху. Розкриваючи їх, письменниця моделює життєві ситуації, у яких опиняються персонажі, а зрештою відображає повсякденність як одного персонажа, так і всієї епохи, відтвореної в тексті.

У романі І. Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю», який за своєю центральною проблемою близький до тексту «Ми тут емігранти» М. Гретковської, Д. Козловська вбачає не лише проблеми еміграції та любові до Батьківщини, що лежать на поверхні твору, а й глибокі екзистенційні проблеми: «Авторка розмірковує над "вічними" філософськими проблемами: сенс життя, плинність часу, людське щастя» [42, с. 102]. Погоджуємося з думкою дослідниці, що в цьому творі гостро звучить проблема морального вибору, яка корелює з пошуком кращої долі (наприклад, одна з головних героїнь, Марина, обирає шлях проституції заради збагачення; Оксана залишає дітей з чоловіком, а сама їде заробляти на життя).

Важливо зазначити й те, що мисткині переосмислюють загальнолюдські проблеми через розкриття своїх індивідуальних. Так І. Роздобудько в розмові з журналісткою ствердила, що в кожному своєму тексті відповідає на питання про те, чим для неї є сенс життя, і додала, що пише «не тільки про сенс – а про наше призначення на цій землі, про ставлення до смерті, до любові, до віри. Власне, це все і входить в поняття "сенс"» [35]. Письменниця в усіх своїх творах, осмислюючи власний життєвий досвід, ділиться з читачем чимось приватним, сокровенним. Розкриваючи образи персонажів, авторка відтворює їхні метаморфози, через моделювання драматичних ситуацій, «у яких із відчайдушною загостреністю постають зміни і трансформації, де переплітаються чутливе і чуттєве начала, де стилістика емоцій безальтернативно домінує над культурою рації» [23, с. 45].

Очевидно, що в такий спосіб І. Роздобудько комунікує з читачем і впливає на нього, викликаючи співпереживання, турботу, страх за долю улюбленого персонажа, а разом з тим стимулює переоцінку цінностей. Емоції персонажів І. Роздобудько викликані травматичними факторами. Н. Герасименко доводить, що характерною особливістю героїв текстів І. Роздобудько «є страждання – той кордон, через який вони мусять перейти, щоб збагнути певну істину» [21, с. 38]. Тож, долаючи життєві випробування, персонажі І. Роздобудько проходять шлях ініціації, отримуючи новий досвід.

Так само відверта зі своїм читачем і М. Гретковська. Хоча здається, що головна увага письменниці сконцентрована навколо стосунків жінки з чоловіком, гендеру чи статевої ідентифікації, не можемо не погодитися з думкою О. Нахлік, яка переконана, що творчість авторки тяжіє «до загальносуспільних проблем визначення шляхів розвитку та способів інтеграції Польщі в загальноєвропейський, передусім політичний та економічний, простір» [59, с. 144]. Письменницю завжди хвилювала повсякденність жінки, доказом чого є хоча б той факт, що ще у 2007 році М. Гретковська створила «Партію жінок», щоб об'єднати тих, хто хоче впливати на якість свого життя, змінювати його. Ця партія офіційно існувала до 2016 року.

Зображуючи повсякденність митця у романі «Гудзик», І. Роздобудько підіймає проблему мистецької ідентичності та самоідентичності митця, змальовує контрастні типи митців в умовах несвободи, серед яких Г. Бітківська виокремлює: «такі, як Денис, яким ще належить прозріти; такі, як Єлизавета, яких система відчула як чужих, але ще не встигла зламати; такі, як Анастасія Юрїївна, вже зломлені, але "злі" від пам'яті про єдину мить справжньої творчості» [8, с. 173]. У цьому романі чітко прослідковується конфлікт митця з оточенням, системою, повсякденні проблеми та виклики трансформують його психіку, а часом ламають її.

У статті «Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка»» Л. Горболіс доводить: «Музика в романі виконує сюжетотворчу роль, є своєрідним інструментом в організації романного простору» [24, с. 13]. Учена

зазначає, що музика не лише організовує художній простір роману, а «є кодом до осмислення проблематики, образів, часопросторових вимірів твору, біографії Миколи Леонтовича, контекстом для розуміння історичних подій» [24, с. 15]. Тож через символічні коди, які допомагають увиразнити повсякденність, змодельовати її глибину, авторка розкриває важливі екзистенційні проблеми.

На основі проаналізованих розвідок можемо зробити висновок, що, підіймаючи ту чи ту проблему, І. Роздобудько та М. Гретковська у своїх текстах відтворюють повсякденність як одного персонажа, так і цілого народу. Ми помітили, що літературознавці не приділяли суттєвої уваги дослідженню поетики повсякденності, представленій в текстах письменниць. Тож спробуємо далі виокремити способи моделювання повсякденності у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської.

Центром повсякденності, відтвореної в «Фаріде» І. Роздобудько та «Польці» М. Гретковської, виступають жіночі образи Фаріде і Мануели відповідно. Образ Фаріде витворено І. Роздобудько в динаміці від веселого безтурботного дівчати, яке мало типові для сільських дітей обов'язки «розвішувати білизну або прив'язувати козу на городі» [78, с. 13], до мудрої, старої жінки, яка «з мовчазною гідністю йде повз розпашілих, готових вступити в бійку людей» [78, с. 226]. Наскрізно у творі є проблема «материнського коду», яка розростається від жінки-матері, що оберігає своє дитя від світу («Фаріде нікому не показувала сина, не випускала з рук, подейкували, що боялась зурочити» [78, с. 125]; вона рятує його, коли починається депортація татар: «Мій синочок в хаті залишився – я його в сандик сховала. Дістаньте – задихнеться там...» [78, с. 136]) до архетипної матері-берегині, співзвучної з Батьківщиною, народом, яка хоче захистити, врятувати, виправдати вій народ («Щодня думала, що треба «йти до влади» або ще краще їхати до Москви, до товариша Сталіна. Розповісти про несправедливість, повернути людей у домівки» [78, с. 161]). Ідея пошуку справедливості стає ключовою в долі Фаріде і зумовлює сюжет роману.

Сакральним місцем, у якому відбувається переродження героїні, стає топос степу. Повністю погоджуємося з І. Ткаченком, що степ – це «рідна земля, рідний край, географічний ландшафт, який акумулює історичну пам'ять, степ як "місце пам'яті", сакральний топос» [102, с. 18]. Тут варто зауважити, що дослідник робить такий висновок у контексті української культури, проте, усвідомлюючи його універсальність, вважаємо правомірним використовувати таке розуміння степу при аналізі образу татарки Фаріде, яка народилася, навчалася й жила в Криму. До того ж можемо ствердити, що образ степу, знаковий у долі Фаріде, надає повсякденності, змодельованій у тексті І. Роздобудько, національного колориту. Процес переродження авторка не випадково порівнює з болючим народженням, адже перед ним дівчина все втратила: домівку, сина, друзів, Селище; залишилися лише пам'ять і віра у справедливість. Поєднавши образи степу та землі, І. Роздобудько створює уявлення, ніби степова земля, яка заховала під собою усіх небіжчиків, народила нову Фаріде: «Рити, рити, несамовито пробиватися з-під землі – так, ніби вона народжується на світ, з болем, страхом, плачем і нарешті – з відчуттям полегкості. Світло сліпить» [78, с. 151]. Інтенсивність дій змученої, слабкої, морально виснаженої героїні демонструє непереборне бажання вижити. Світло стає завершальним елементом народження, символізуючи надію, правду, життя.

Степ до і після народження нової особистості – це два кардинально різні образи. Спочатку він ворожий, нищівний, здатний завдати болю: «Коріння жорстокої степової трави врізалось в руки, земля, що довго не знала дощу, ламала нігті» [78, с. 149]; за лічені хвилини це місце стає рятівним, рідним: «Звуки степу – спів пташок, скрекіт коників і вся ця галаслива жадана мирна тиша – загнічують слух» [78, с. 151]. Зміни в сприйнятті степу відображають процес ініціації Фаріде. Очевидно, що це був не перший етап ініціації, адже вперше відчула дівчина свою відповідальність за життя односельців, коли рятувала єврейських дітей.

На початку твору авторка вводить образ малої Батьківщини – Селище, заховане «серед гір» [78, с. 10], який згодом перетворюється на ідеальний образ рідної землі,

до якої хочеться повернутися: «Додому нам треба. Там... наша земля. Твоя і моя. Пагорб наш. Хати. Сади. Виноградники. Там на тебе чекає мати і ...» [78, с. 162]. Дім перетворюється з буденного місця проживання на символічний образ, який несе в собі сильне психо-емоційне навантаження. Звичайно, така трансформація не є випадковою, адже дім в татарській культурі завжди був сакральним місцем єдності сім'ї та роду, символом опанованого простору, спокою, добробуту. У рідний дім завжди хочеться повернутися, тому й Фаріде найбільше хотіла повернутися додому. Тож трансформація повсякденності у «Фаріде» І. Роздобудько відбувається паралельно з трансформацією свідомості головної героїні.

Інший образ матері представлений у «Польці» М. Гретковської, а відповідно й повсякденність, змодельована в цьому тексті, має інше смислове навантаження. Головна героїня – сучасна європейка, яка критично ставиться до забобонів, тож образ матері тут вибудовується на контрасті зі стереотипами материнства. Як і Й. Слаби, вважаємо, що «не можна говорити про материнство відірвано від суспільного контексту, у якому мати існує у зв'язку зі своєю здатністю до репродукції. Тут стереотипи, пов'язані з матір'ю і материнством, формуються навколо одного – дитя є найважливішим» [171, с. 119]. Зауважимо, що художня повсякденність, змодельована на сторінках «Польки», зосереджена навколо образу матері, підпорядковуватиметься формуванню й розкриттю цього образу. Відображуючи повсякденність вагітної, М. Гретковська демонструє, як стереотипи, пов'язані з материнством, впливають на емоційний стан вагітної жінки, яка шукає порад у рідних, друзів та книгах про вагітність, знайомиться з багатьма забобонами. Здавалося б, інформація, отримана з різних джерел, повинна стати відповіддю на всі запитання вагітної героїні, проте стереотипи і забобони доводять жінку до стану, коли з'являється страх за здоров'я дитини, викликаний незрозумілістю. У такий спосіб письменниця демонструє парадоксальність суспільства, яке замість того, щоб шукати можливості покращення життя вагітної, всіма можливими засобами ускладнює його.

Вивчаючи польські стереотипи, пов'язані із суспільним баченням материнства, першим, на що звертає увагу Й. Слаби, є стереотипний образ матері: «Кожна нормальна, справжня мати повинна бути ангелом і любити дитя безумовною любов'ю. Якщо вона працює і в цей час просить когось про допомогу, у неї повинні з'явитися муки совісті» [171, с. 120]. Як вважає дослідниця, мати-янгол повинна присвятити себе своєму дитяті. Відповідно й вагітність для майбутньої матері повинна бути магічним періодом присвяти себе майбутній дитині, чого не скажеш про Мануелу: «Встаю вночі з тотальною відразою. Обридла сама собі. Повзу до туалету. Чи можна любити когось, для кого єдиною метою є вставання і роблення сцику?» [27, с. 132]. Очевидно, що, моделюючи повсякденність у щоденнику вагітності, М. Гретковська не ставить собі за мету створити архетипний образ ідеальної матері, натомість відтворює психо-біологічні процеси, органічні для вагітної жінки. Авторка в «Польці» моделює повсякденність у формі гри з читачем, зосереджуючи увагу навколо власної персони. Вагітність для Мануели стає процесом, який виходить поза її свідомість; можливо, це викликано тим, що героїня ще не планувала стати матір'ю й не встигла уявити себе в цьому стані. Тому вагітність викликає в неї амбівалентні почуття: «Народжу дитя як безліч жінок і самиць до мене» [27, с. 32]. Звичайно, вона не знає, що відчували жінки, які народжували до неї, уперше пригорнувши новонароджене дитя, а тому почуття щастя від усвідомлення, що ти вагітна, чергуються з розгубленістю й нерозумінням.

Важливим для компаративного дослідження є те, що Мануела, з якою вперше зустрічається читач на сторінках «Польки», – це доросла, свідомо жінка, яка вже має свій світогляд і свої принципи, порівняно з Фаріде з попереднього твору, яка проходить шлях ініціації від дитини до дорослої. Період спілкування читача з Мануелою – лише 9 місяців, а не все життя, як у випадку з Фаріде. Тож передбачувано, що повсякденність у «Польці» не буде настільки динамічною, як у творі І. Роздобудько. У «Польці», як і в «Фаріде», відбувається трансформація повсякденності героїні, але викликана вона біологічними, а не психо-ментальними

потребами: «Мрію поганяти м'яча польським асфальтом (шведський набагато твердіший, кам'яна мозаїка, суцільне клацання зубів, для того, хто на роликах), летіти на кілька метрів від одного поштовху ноги. Страшно, можу впасти; такого ще не траплялося, але раптом?..» [27, с. 49]. Страх нашкодити майбутній дитині викликає бажання змінити звиклий активний спосіб відпочинку на новий пасивний: «Залишаюся вдома й перетворююся на рослину, що полює на сонце. Не терплю тіні» [27, с. 49]. М. Гретковська прямо й щиро описує всі процеси й стани, пов'язані з вагітністю, часом навіть здається, ніби письменниця оголює власну душу, щоб змусити читача замислитися. Саме в романі-щоденнику вагітності «Полька», присвяченому темі тілесного, М. Гретковська, моделюючи вплив психологічних і фізіологічних особливостей організму на повсякденність жінки, демонструє найвищий рівень відвертості, який у художньому плані зумовлює натуралістичність зображення, що можемо прослідкувати на прикладі опису самопочуття героїні, з яким вона зустрілася вперше: «Мікс жовтухи і безумства. Лягаю спати о дев'ятій, навіть не лягаю – падаю колодою. Немає сил рухатися, температура якась дивна, біля тридцяти семи. А ще, знаєш, позавчора ми їздили в «Ікеа», купили горщики для квітів і тахту. Як гляну на ті горщики, стає погано. Взагалі не можу дивитись на некрасиві речі, до горла підступає» [27, с. 28]. Фізіологічні зміни, на які не може впливати героїня, зумовлюють не лише стан її занепокоєння, а й змінюють смаки, що призводить до зміни способу життя. Як бачимо, у «Польці» наріжною є проблема самоідентифікації жінки зі своїм тілом. Досліджуючи цю проблему у творчості письменниці, Х. Стельмах зауважила, що «Мануела Гретковська розкриває у своїх творах специфіку відносин, які виникають у жінки з власним тілом упродовж життя» [94, с. 248]. Авторка в «Польці» органічно поєднує епатаж (сміливе, провокаційне, натуралістичне відображення фізіологічних процесів та сфери побуту вагітної) і глибоку філософію (самоідентифікацію жінки зі своїм тілом, проблеми протистояння стереотипам та життєвого вибору), моделюючи унікальну повсякденність вагітної.

Говорячи про повсякденність, представлену в тексті, написаному в епоху Постмодернізму, не можемо оминати увагою процес карнавалізації, адже «Карнавал – одне з ключових понять, що вживаються науковцями для метафоричного означення специфіки постмодернізму та постмодерної культури в цілому» [47, с. 81]. Услід за Р. Фудала, вважаємо, що «у карнавалі домінують «нижчі» гедоністичні цінності, карнавал наповнений інтенціями й бажанням відірватися від тяжкої праці, щоденних обов'язків і турбот» [144, с. 126]. Тобто однією з функцій карнавалу є перезавантаження особистості, порятунок її від буденності, проблем, хвилювань, тимчасове забування про труднощі. Очевидно, що він дає людині приємність, можливість поринути у світ свавілля й безтурботності.

Процес карнавалізації повсякденності яскраво простежується в текстах «Гудзик» І. Роздобудько і «Фаворити» М. Гретковської. На відміну від попередньої пари текстів («Фаріде» І. Роздобудько та «Полька» М. Гретковської) головними героями тут є чоловіки. Денис («Гудзик») і Август Понятовський («Фаворити») – нещасливі чоловіки, які тікають від свого буденного життя, знаходячи розраду й утіху в жінках, алкоголі. Але в центрі повсякденності, як і в попередніх творах авторок, знову знаходиться людина та її буденне життя. Моделюючи повсякденність персонажів «Гудзика» і «Фаворитів», авторки розкривають їхні образи, мотиви вчинків, страхи, переконання, світогляд.

Персонажі «Гудзика» Денис і Ліза спеціально відстають від групи й губляться в горах, виходячи за рамки свого буденного життя, у пошуках нових відчуттів і вражень. Парадоксально, що перша і єдина їхня ніч кохання відбувається в абсолютно нетиповому місці для успішної режисерки та хлопця з багатой родини – у хліві: «Усе заплуталося. Дощ і вітер розгойдували хлів, мов безпритульного човна, шурхотіло сіно, і я обіймав її разом з оберемками сухої трави. Вона й сама була травою, вона задурманила мене, подряпала з ніг до голови до крові, що проступила на спині та ліктях» [77, с. 37–38]. Метафорична, лірично піднесена еротична сцена, наповнена пристрасстю, стає ключовою в долі Дениса, дає йому надію на подальший

розвиток стосунків, впливає на низку його наступних вчинків і рішень. Суттєвим у цій сцені є лаконічний опис природи, який додає сцені кохання інтенсивнішої емоційності.

Важливою особливістю карнавалізації, як наголошує І. Кропивко, є те, що «карнавальна культура базується на принципі смислової амбівалентності» [47, с. 186]. Тож органічно, що основою повсякденності, змодельованої у «Гудзику», є суперечливість почуттів, зокрема головного персонажа, яка визначає його вчинки й зумовлює організацію повсякденності. Розваги мистецької еліти відбуваються не у високохудожньому просторі, а в гротескно-реалістичному світі, який підкреслює амбівалентність почуттів Дениса: «Ми співали, пили, а вранці стріляли з духової рушниці у вологе небо, доки сусіди не викликали міліцію» [77, с. 87]. Після безтурботної такої ночі Денис прийняв несподіване, доленосне рішення – одружитися з Лікою, про яку нічого не знав, не знав навіть її імені. З одного боку, це необдумане, парадоксальне рішення, а з іншого – демонстрація підсвідомого бажання Дениса повністю змінити своє життя. Перед доленосною ніччю Денис провів день у компанії Ліки, дівчина вразила його своєю безпосередністю та природністю, вона починала йому подобатися. Очевидно, що на той момент Денис не відчував нічого серйозного, окрім інтересу до своєї супутниці, він навіть про себе називав її іронічно «царівною-жабою». Тож не було жодних натяків на серйозні стосунки, а тим паче – одруження.

Наступним карнавалізованим простором стає маленький ресторанчик «Суок», зроблений «у вигляді циркової кибитки» [77, с. 99]. Сюди тікає Денис, дізнавшись, що Ліка, із якою він одружується, донька його першого кохання – Лізи. Чоловік не вирішує проблему, не розповідає усього ані Ліці, ані Лізі (яка не впізнала його), а тікає від неї, проявляючи свою інфантильність. Саме в «Суоку» підсвідомість Дениса під дією алкоголю видає образ дівчини, яку він, напевно, кохає: «Після третьої чарки (я не закусував) дівчина на кулі здавалася мені об'ємною, а вираз обличчя – живим. Вона мала руді кучері й зелені очі, вона сміялася. Після п'ятої

чарки я зрозумів, кого вона мені нагадує. Ліку...» [77, с. 99]. Почуття Дениса суперечливі: з одного боку, йому не дає спокою Ліза, поряд із якою персонаж «перетворився на вісімнадцятирічного дебїла, що тремтить від хіті, нетерпіння та безвиході» [77, с. 97], а з іншого – Ліка, з появою якої «все має змінитися – млосні видіння, і тупе забарвлення грошей, і напади нудьги, і поверхневі стосунки з жінками» [77, с. 98]. Проте відчути усю силу почуттів до Ліки Денис зміг, коли втратив її. Парадоксальним є те, що чоловік не може зробити вибір не просто між двома однаково привабливими дівчатами, а між діаметрально протилежними матір'ю та донькою. Невизначеність Дениса зумовлює невідворотні зміни в житті не лише самого Дениса, а й Ліки, адже коли дівчина дізнається, що її чоловік кохає її матір, у неї стається психічний зрив, який провокує втечу.

У «Фаворитах» М. Гретковської яскраво виражена карнавалізація матеріально-тілесного низу, адже роман переповнений еротичними сценами. Важливо зауважити, що еротика в романі не є самоціллю, бо хоча любовні сцени вибудовані досить натуралістично, проте всі вони є іронічними. Август Понятовський завойовує прихильність цариці Катерини в ліжку, перетворюючись на її коханця, що стає визначальним у моделюванні образу короля. Тобто прихід на трон Понятовського у «Фаворитах» зумовлений не сміливістю, розумом, народною любов'ю, а сексуальними стосунками з царицею: «Після коронації Катерина прислала Любомирській подяку за «опіку над Стасем в Польщі», за те, що випхала його з Польщі до її ліжка. Оплату подорожі і подарунків. Уся Польща варта була одного Петербурга. Кузин повинен там бути і кохати, а Росія йому відплатить» [148, с. 15] (*Переклад тут і далі власний*). Важливо, що це Любомирська прийняла рішення, що Понятовський повинен їхати до цариці, а не він сам, адже «двоюрідний брат не мислив політично, вона мислила за нього» [148, с. 15]. Єдине, чим цікавився король, – жінки.

Загалом персонажі твору абсолютно різні за своїми фізичними, морально-психологічними й віковими показниками, тому сексуальні сцени, змодельовані у

твори, є різноманітними. Софія Любомирська, посилаючись на своє багатство, дозволяла собі зраджувати чоловіка в його ж присутності і в присутності їхньої доньки: «Цілувалися в присутності Елізабет. Кожен поцілунок Любомирського при доньці й чоловікові доводив, хто кращий у цьому домі, хто вродливіший. Хто з рогами...» [148, с. 51]. Такою поведінкою героїня демонструє свою зверхність, силу, владу над власним чоловіком й одночасно підкреслює зневагу до нього й доньки, а письменниця доводить, що світом правлять гроші. Задовольняючи любовні потреби короля, його коханки роблять найнесподіваніші вчинки. До прикладу, Ізабела намазала кремом із тістечка свої інтимні місця, а потім ввійшла в спальню Понятовського зі словами: « – Частуйся! – розсунула занавіски на його ліжку й високо підняла сукню» [148, с. 100]. Прийшла Ізабела до короля не заради сексуального задоволення, а щоб переконатися, що вона краща за суперницю: «Скажи, що я краща від неї» – «Від кого?» – «Від Елізабет. – Заскавуліла від задоволення і знову посумнішала» [148, с. 100]. Звичайно, за розпусною й епатажною поведінкою жінки ховається її страх втратити увагу й кохання короля. Хоча про існування любові між Понятовським і його коханками можна посперечатися, адже король шукав у дівчатах розраду, а не любов. Проте він не вибачає коханкам зрад, а дізнавшись, що одна з них плела інтриги за його спиною, вирішує помститися: «Король не каратиме жінку. Хоча вона мала більший ніж чоловічий розум чи характер. Принизить її соромом. Засоромить її подвійно, якщо для того використає іншу жінку – вирішив Понятовський» [148, с. 150]. Організувавши за допомогою лакея ніч розпусти за участю двох кузинок, король досягає своєї мети. Афродизіак, який забирає розум, самоконтроль, пам'ять і перетворює еротичну сцену на оргію, наповнену сексуальними збоченнями, робить повсякденність твору гротескно-брутальною. Така поведінка короля підкреслює його ницість, підступність, злопам'ятність. Метафоричною є фраза лакея, якою він переконує короля: «Ліжко – це мініатюра сейму. Кожного відстрахаєш і ще будуть

тобі вдячні» [148, с. 152]. У такий спосіб М. Гретковська робить проєкцію на польську політику, гостро викриваючи її вади.

Пізніше король грубо й брутально поведився з Ізабелою під час сексуального акту, коли використовував острогу від чобота, бо «потребував її страху, своєї переваги. Приїхала сама, наражаючи себе по дорозі на звалтування, смерть, пограбування. Він тремтів перед невідомим у спальні, яку охороняли» [148, с. 171]. Жалюгідність короля підкреслюється авторкою через моделювання контрастних образів: боягузливий король – смілива коханка. Понятовський, який «під подушкою тримав пістолет, близько біля себе шаблю, прикриту ковдрою» [148, с. 170], хоче продемонструвати свою перевагу над безстрашною, упевненою в собі жінкою, проте йому вдається лише здивувати її такою поведінкою.

2.4. Фемінний аспект моделювання повсякденності в текстах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської

Традиційно в українській і польській культурі жінка є берегинею домашнього затишку, а тому органічним простором її розвитку стає дім. Проте в текстах І. Роздобудько дім не завжди захищає героїню, а життєвий шлях жінки змодельований у русі, до того ж саме дорога відтворює становлення жіночої особистості. Ключовими топосами в романах І. Роздобудько «Шості двері», «Гудзик» та «Фаріде» є дім – «знайоме» місце, де повинен панувати родинний затишок, спокій, де все зрозуміло, та дорога – «нове», куди вирушають героїні за власною волею чи вимушено. Події, що відбуваються вдома, приносять жінкам біль (Анна-Марія, Ліка) чи змушують до пошуку справедливості (Фаріде), тому в героїнь виникає підсвідоме бажання руху, який мусить привести до мети.

Анна-Марія мріє втекти з будинку, де живе з батьком-пияком, мачухою та зведеним братом Олексою, який відкрито знущається з неї. У дворі, де живе героїня, вона відчуває перші емоції, пов'язані з коханням до хлопця. Тут у неї відбувається

перший поцілунок з Миколкою: «І замість забуття, запаморочення, про які так часто й багато говорили однокласниці, Анну-Марію розбирає неймовірна цікавість» [79, с. 66], яка стала для неї «рушійною силою, котра й визначатиме майбутнє...» [79, с. 66]. Перша дівчача ініціація закінчилася для неї трагічною втратою – Миколка гине в автокатастрофі. Її ніщо не тримає вдома, тому, закінчивши школу, героїня старанно готується до вступних іспитів, адже навчання в університеті – це її можливість кардинально змінити життя: «Інакше доведеться викинути чудові черевики на підборах у ті самі чагарники, попрощатися із дзвонами... А для неї це неможливо!» [79, с. 83]. Важливими деталями повсякденності героїні були червоні туфлі, куплені нею майже за всі гроші, які вона мала, вони стали для дівчини втіленням ідеального образу жінки, до якого їй хотілося дорости. А також дзвони, які вразили її найбільше в новому місті, стали маркером мрії. Паралельно з образом Анни-Марії І. Роздобудько моделює образ її подруги Ади, яка, обравши протилежну до Анни-Марії стратегію поведінки, шукає інші можливості вступити до університету і зав'язує дружбу з сином ректора Стефаном. Ада добре пам'ятає, що вона багато в чому допомогла Анні-Марії (забрала її з собою до столиці, знайшла житло для дівчини), а тому переконана, що подруга теж повинна допомогти їй – піти разом з нею до Стефана в гості. Ада вже вибудувала у своїй голові модель поведінки успішної абітурієнтки, а тому переконливо повчає подругу: «Ти, головне, нічому не дивуйся і не пручайся. Просто сиди, слухай, усміхайся. Словом, не будь провінційною дурепою! Запропонує сигарету – не відмовляйся. Від випивки, звичайно, теж» [79, с. 85]. Тут маємо справу з габітусами жительки села та міста і, очевидно, щоб стати своєю в іншому оточенні, Анні-Марії потрібно змінити звички, манери поведінки. Проте ніхто не запитує в дівчини, чи хоче вона належати до кола спілкування подруги. Ада маніпулює, схиляє Анну-Марію до самопожертви: «Пам'ятай, що це все ти робиш заради мене» [79, с. 85]. Тож органічним продовженням сюжету є те, що першим сексуальним досвідом Анни-Марії стає зґвалтування Стефаном: «Анна-Марія здригається від огидного

відчуття, намагається пручатися, але гора жиру – слизька й волога – огортає її з усіх боків, не дає дихати» [79, с. 88]. У світі, де свавілля наділених владою чоловіків є нормою, Анна-Марія не має шансів на справедливе покарання гвалтівника, а тому Стефан, усвідомлюючи її беззахисність, холоднокровно заявляє: «...Маємо два виходи, можеш вибрати: зарию тебе де-небудь у лісосмузі, або ти будеш слухняною дівчинкою й усе минеться...» [79, с. 88]. Ситуація, у якій дівчина відчула своє безсилля, не зламала її психологічно, а зробила морально сильнішою: вона вибачила подрузі, вступила до інституту, зробила кар'єру й не зрадила мрію.

Унаслідок зіткнення психотипів «сильна жінка» – «слабкий чоловік» руйнується шлюб у Анни-Марії. Письменниця моделює подружні взаємини своєї героїні з чоловіком фрагментарно, демонструючи найкритичніші моменти їхнього життя, які стали ключем до розкриття характерів подружжя. На судовому засіданні чоловік Анни-Марії розповів, що «прилаштував її в "дурку"», що «рід її діяльності не збігається з його життєвими принципами», і, взагалі, вона «розпаровує сторінки щотижневої газети...» [79, с. 95]. Анна-Марія «весь час мовчить – не заперечує, не обурюється не намагається виправдатися» [79, с. 95]. Усі претензії чоловіка вона коментує стримано, лаконічно: «Напевно, я була поганою дружиною...» [79, с. 96]. У патріархальному світі, де маскулінне розуміється як загальнолюдське, уявлення жінки про образ дружини є неважливими. Героїня ні в чому не звинувачує чоловіка й не збирається змінюватися, тому на пропозицію судді взяти трохи часу для роздумів рішуче заявляє: «Давайте поставимо крапку зараз. Наступного разу в мене просто не буде часу... Я згодна задовольнити всі майнові претензії чоловіка» [79, с. 95]. Пізніше з розмови подруг дізнаємося про думку Ади, яка припускає, що, стомившись від життя, у якому мали місце зради чоловіка, Анна-Марія приймає рішення отруїтися таблетками, хоча сама Анна-Марія переконливо стверджує: «То було не через нього. Просто захотілося піти...» [79, с. 103]. Прикметним стало те, що після розлучення в тексті не з'являється ніяка інформація про чоловіка Анни-Марії, натомість сама героїня досягає великих успіхів у кар'єрі: «Тепер вона – віце-

президент Гільдії ресторанів, власниця лівової частки доходів найфешенебельніших ресторанів, клубів і казино міста...» [79, с. 107]. Образ Анни-Марії є амбівалентним, адже вона одночасно сильна та слабка, упевнено буде кар'єру, але не завжди може протистояти тиску обставин.

Так і не збудувавши щасливої родини, Анна-Марія розмірковує над сутністю кохання: «...кожен із цих двох хоче бути щасливим. А щастя – індивідуальне поняття для кожного, навіть якщо прожили разом сто років» [79, с. 103], що демонструє її бажання прожити з коханим чоловіком життя. Ада ж, натомість, описує свою модель подружнього життя зі Стефаном: «Хоча знаю чудово, що він, покидьок, дотепер облизується, дивлячись на тебе... Просто мені наплювати, про що він думає. Жерти є що – повний холодильник, білизна – чиста» [79, с. 103]. Звичайно, ці стосунки тримаються не на коханні, проте така модель родини не є чужою для українського суспільства. Моделюючи долі подруг, їх дискусії, письменниця підіймає проблему жіночого щастя, шукає секрет гармонійних стосунків чоловіка й дружини.

Ліка, героїня твору «Гудзик», – художниця, яка творить власну життєву філософію, не помічає «зла, яким переповнений світ» [77, с. 114], не толерує брехні, «є безоднею, в яку міг би впасти будь-який чоловік» [77, с. 114] і при цьому вона «зовсім непристосована до життя» [77, с. 138], мабуть, тому дівчина не старається нічого з'ясувати й змінити, утікає від проблем, шукаючи внутрішню гармонію, а в кожній незрозумілій для себе ситуації обирає стратегію втечі й вирушає в дорогу. Найважливішою потребою для Ліки є взаємне кохання, дівчина переконана: «Люди, що не відчують любові, рано чи пізно перетворюються на зомбі, на аморфне ніщо, вони не задоволені життям, хоч яким би воно не було» [77, с. 203]. Коли перебування серед людей стало для Ліки нестерпним, вона втекла від них: «Дряпалася на гору, спускалася в долину, знову підіймалась» [77, с. 170]. Дорога, сповнена фізичного болю, стала способом звільнення від моральних страждань і привела Ліку до гірського села, про яке дівчина потім ще не раз згадає з приємними

емоціями: «Іноді мені здається, що я на веранді в забутому богом селі, й серце моє стискається від ніжності» [77, с. 204]. Саме там героїня знаходить тимчасовий спокій, перероджується (змиває з себе в лазні весь бруд, вигадує собі нове ім'я і врешті, покидаючи село, викидає ключі від своєї квартири). Проте вона не готова повернутися до нормального життя, адже їй заважає непережитий біль від розриву стосунків: «Кохання – це боляче. Коли воно вмирає, залишається пам'ять тіла, вона унеможлиблює інші, нові стосунки» [77, с. 211]. Дівчина за допомогою психологів і чоловіка, який безмежно її кохав, знаходить у собі сили нормально жити, створити родину й навіть почати писати відповідь на лист Деніса. Проте вона вже не Ліка, а Анжеліка, Енжі, тож, пройшовши свій шлях, дівчина повністю перероджується й стає новою особистістю. Нова Енжі й виглядала по-новому: «неймовірно сяюча, з довгим рудуватим волоссям, тонким ніжним обличчям, граційна у кожному порухові» [77, с. 220]. При цьому фінальна фраза Джошуа, чоловіка Енжі, «вона не любить мене» [77, с. 223] доводить, що дівчина ще не готова кохати або й далі кохає Деніса.

Кардинально протилежну модель взаємин чоловіка та жінки знаходимо на сторінках «Польки» та «Космітки» М. Гретковської. Стосунки Мануели й Петра наповнені духовною спорідненістю. Як стверджує сама героїня: «нам часто сняться однакові сни. Між нами існує шалений телепатичний зв'язок» [27, с. 17]. Авторка моделює їх у розвитку від початку (першого листа, якого Мануела отримала від Петра), відтворюючи критичні й щасливі моменти: «Я закохана. Хай і не знаю, що таке поважна, доросла любов, котра сидить у костюмі з текою, підписує кредитні зобов'язання.

Чекаючи, мрію про нього, коли він повернеться з нічного чергування... Після скількох років спільного життя все ще мрію про нього» [27, с. 261].

Мануела – це сучасна, розумна, освічена, талановита письменниця, яка має досвід проживання в різних країнах (Франція, Швеція), що дає можливість їй творити свою життєву філософію. Вона переконана, що у стосунках чоловік і жінка

– це дві самодостатні особистості. Їхнє спільне життя часом виглядає як ідилія: «Готую їжу, Петрусь читає вголос, тож я не маю відчуття змарнованого часу» [27, с. 158]. Проте в подружньому житті є місце й емоційним дискусіям, що надає моделі стосунків правдоподібності: «І ми скубемося, часом навіть дуже, бо від суперечки – чи воно є зелене, чи блакитне – доходимо до питань засадничих, світоглядних» [27, с. 18]. Моделюючи родинні взаємини, авторка розкриває образ своєї героїні, яка комфортно почувається вдома, але все ж приймає рішення переїхати зі Швеції до Польщі. Як пояснює Мануела, це «питання темпераменту, ментальності... буває ж, когось не любиш із першого погляду... хімія» [27, с. 267]. Таким поясненням героїня демонструє домінування емоційної сфери над матеріальною, при цьому вона усвідомлює, що Польща, куди вони збираються повернутися, – не ідеальна країна для життя. Як бачимо, для Мануели дім – це Батьківщина, тож саме неприйняття себе в Швеції змушує Мануелу повернутися. І хоча вона гостро критикує свою Батьківщину, проте ця критика є конструктивною: «Ніщо не узгоджено до кінця, помилки в розрахунках, обіцянки без гарантій. Облудливі банки, недовчені секретарки. Щаблем вище те саме: редакції, де нахабно не зважають на авторизацію...» [27, с. 268].

Зауважимо, що Мануела, як на сторінках «Польки», так і на сторінках «Космітки», представлена в родинному (любляча дружина, донька, мати, сестра) та суспільному (критична громадянка) просторах. У «Польці» авторка більше уваги приділила моделюванню приватної сфери. А її описи життя у Швеції, де проживає вагітна жінка, є свідченням того, що Мануела має достатньо обмежений простір перебування: «Описую ліс, подвір'я і те, що говорить мені Петро, повертаючись із роботи» [27, с. 266]. Героїня не інтегрується в життя країни, залишаючись у своєму замкнутому просторі, чим демонструє небажання залишитися жити у Швеції.

У контексті моделювання образу матері М. Гретковська порушує табуйовані раніше питання. До прикладу, необхідність принатальних обстежень, зважившись на які жінка ризикує втратити дитину, а відмовившись – народити хвору. Будь-яке

рішення жінки піддається критиці й осуду, така ситуація робить її безпорадною, слабкою й одночасно змушує до рішучості й відповідальності за життя і здоров'я майбутньої дитини: «То тільки моє рішення й мій біль. Ти стоїш поряд чи носиш черево? Хіба тебе вишкрібатимуть... у разі чогось? Немає в мене права, є лише сумління» [27, с. 93]. Захищаючись від нападів батька дитини, який переконаний, що немає потреби у таких обстеженнях, бо інтуїтивно відчуває, що їхня донька здорова, Мануела доводить, що ніхто крім матері не може так хвилюватися за дитину, бо лише мати виношує дитя, тож відчуває й любить його найсильніше. А тому правомірним буде в цій ситуації залишити останнє слово за нею. І хоча здається, що героїня прийняла рішення, проте безпосередньо перед аналізом починає вагатися: «чи йти на обстеження: голка в черево – один відсоток викиднів» [27, с. 98]. Амбівалентність почуттів спричиняє психологічну напругу Мануели через нерозуміння, підкреслює безпорадність жінки, від якої залежить життя її маляти.

Інша табуйована тема, яку підіймає М. Гретковська у «Польці», – подружня вірність. Очевидно, що вагітна Мануела переймається збереженням стосунків із чоловіком: «Зрозуміло, жінка на дев'ятому місяці, перелякана, залежна, шукає доказів краси й космічної закономірності у триванні, щоби зберегти шлюб» [27, с. 269]. І в цей період загострюється страх втрати чоловіка, тож органічно, що саме в контексті вагітності М. Гретковська порушує проблему подружньої вірності. Хоч офіційно Петро і Мануела не були на той момент одруженими, проте вони жили як звичайна родина. Петро, отримавши неоднозначного листа із запрошенням на каву від колишньої колежанки, спокійно приносить його додому й показує Мануелі, чим знімає із себе усі підозри. Проте героїня реагує на поведінку знайомої Петра досить емоційно й однозначно («Ах ти ж, шльондро! Запрошуєш мужика, чия жінка на останніх тижнях вагітності, розраховуючи на його еротичне зголодніння» [27, с. 258]), акцентуючи так увагу на відсутності жіночої солідарності.

У «Польці» героїня М. Гретковської реалізується і як громадянка, підіймаючи гострі суспільні проблеми. До прикладу, у контексті розгляду табуованої теми гендерної ідентичності вона доводить, що гомосексуалісти мають відмінне бачення світу від гетеросексуалів, акцентує увагу на ментальних зразках поведінки свого народу, які не можуть забезпечити рівності: «...чому в Польщі з гомосексуалізмом роблять скандал, ніби хтось прочиняє двері до клозету. Чому про це не можна говорити з повагою, без дурних посмішок і збочень» [27, с. 186]. Хоча, більшість соціальних та культурних проблем Мануела підіймає в «Космітці». Як матір, її турбує питання польської освіти: «Напихаємо дітей, як гусей, інформацією. Не вчимо думати, співпрацювати, творити» [149, с. 97]. Більше того, вона не критикує бездумно школу, а шукає шляхи її модернізації. Знаючи, як виглядає навчання у шведській й американській школах, Мануела розуміє, що система освіти Польщі потребує реформування, говорить про це з міністром освіти, але безрезультатно. Доходить висновку, що «батьки платять за заняття дитини з репетитором, тому держава не мусить збільшувати зарплату вчителям» [149, с. 54]. Часом здається, що змодельована на сторінках «Космітки» повсякденність занадто перенасичена негативними подіями, подібна до типового для постмодернізму театру абсурду. До прикладу, на кладовищі героїня помічає відсутність номерного знаку на своєму автомобілі і вирішує, що його викрали злочинці, які на свіжих могилах збирають те, що залишили рідні померлих, а тому відразу заявляє про це в поліцію. Поліціантка розказує, що «найбільше самогубств восени – два-три за вихідні» [149, с. 44], тож і кримінальних елементів у цей час на цвинтарі більшає. Мануела розуміє, що психологічна допомога могла б зменшити кількість самогубств, проте, як заявила працівниця поліції, психологічна служба не справляється з великою кількістю запитів. Як виявилось пізніше, героїня загубила номерний знак, а потім його «хтось знайшов і відіслав» [149, с. 82]. Відчувається, що мотивом її вчинків є драматизація повсякденності, проте спричинена вона особистим досвідом героїні. Адже жінка виросла в Лодзі й прекрасно знала, що жінкам тут доводилося працювати в три

зміни, за що вони заробляли найменшу заробітну плату в країні: «Дітей залишали з ключем, що теліпався на шнурку. Часто [...] той шнурок змінювався на шибеницю» [149, с. 40]. Авторка в такий спосіб демонструє, що причина злочинів і самогубств не лежить на поверхні, а глибоко закорінена в психіці нікому не потрібних людей, адже місто Лодзь будувалося для «грошей, не для людей» [149, с. 40]. Тож, ділячись своїми повсякденними турботами і спостереженнями, письменниця розкриває проблеми загальнодержавного рівня: відсутність психологічної та соціальної підтримки, знецінення жіночої праці тощо. Варто врахувати й те, що представляючи роман «Космітка», М. Гретковська попереджає про багатоплановість повсякденності, змодельованої в ньому, і доводить, що відтворений там погляд на повсякденність Польщі буде вперше представлений у польській літературі, адже «розповідь відкриває невідомий світ політики, духовності та родинної повсякденності. Парадокси, комічні ситуації, поєднання високої культури з рутиною» [149, палітурка]. Тож, важливими є не лише повсякденні проблеми, які жінка щодня має, а й спосіб моделювання повсякденності. Вона настільки заплутана, складна, незрозуміла, неоднозначна, що сама авторка зауважує: «Здається, що наша реальність викидає нас у космос» [149, палітурка]. Вдало моделюючи художню повсякденність своїх персонажів, авторка розкриває життєво важливі проблеми, з якими вони зустрічаються, та їх причини.

Відмінною від попередніх текстів є реальність, змодельована у «Фаріде» І. Роздобудько, де доля жінки зображена в умовах війни, тож і жіночі стратегії поведінки тут будуть іншими. Фрагментарно моделюючи воєнну повсякденність жінки, І. Роздобудько створює образи матері, подруги, дружини, закоханої дівчини, бунтарки проти несправедливості, переосмислюючи через них воєнні події. Зауважимо, що війна у творі зображується не як глобальне явище загальнонаціонального чи світового масштабу, а тому акцент зроблений не на запеклих боях, військових перемогах чи поразках, а на долі жінки, яка залишилася, коли чоловіки пішли захищати Батьківщину. Жінка отримує похоронки, стоїть

перед жахливим вибором: працювати на німця чи тікати в нікуди, поки село не окупували; відмовитися від власної дитини й врятувати її від знищення чи не відмовлятися й ризикувати її життям. Не маючи воєнного досвіду, жінка вибудовує нові для себе моделі поведінки (Фаріде) або, зламавшись психологічно, підкоряється волі сильнішого (Башира). Фаріде, головна героїня роману, обираючи стратегію непокори, виступає проти несправедливості, а тому терпить приниження й побої, ризикує втратити ще ненароджену дитину, але не видає єврейських сиріт. На питання німця, чи розуміє вона, що її можуть розстріляти, дівчина спокійно відповідає: «Мені байдуже...» [78, с. 117]. Байдуже, бо вона вже бачила багато горя й несправедливості, бо вбита німецькими «солдатами Ріва теж була вагітна» [78, с. 117]. Натомість Башира, у будинку якої поселився німець, перелякавшись, прислужувала окупантам і, боячись, що їх розстріляють, рефлексійно зрадила подругу, бо ж у неї ввімкнувся інстинкт самозбереження: «Він щось питав, а я кивала і кивала головою, сподіваючись, що рука відпустить мене» [78, с. 119]. Варто наголосити на тому, що дім, який був для Башири місцем захисту, спокою, домашнього затишку, після окупації втрачає свої функції, адже тепер дівчина не відчувається вдома безпечно, а, навпаки, постійно боїться за своє життя. Окрім того, І. Роздобудько у «Фаріде» створює фонові жіночі образи, через які розкриває проблеми жіночої воєнної повсякденності. До прикладу, татарка, яка у творі не має ні імені, ні біографії, але має трагедію: при депортації помирає її дитина, не витримуючи умов транспортування: «Жінка простягнула йому згорток з немовлям.

Воно так само спало як і три дні тому.

– Благаю... Треба поховати...» [78, с. 147]. Героїня, надіючись, що двері вагона відкриються й вона матиме можливість поховати своє дитя, «...несамовито закалатала в двері. Калатала до крові, що виступила на згинах пальців» [78, с. 145]. Цей образ відображає трагізм воєнної жіночої повсякденності. Ті, хто відпустив своїх чоловіків захищати Батьківщину, після перемоги перетворилися на зрадниць,

які не мають права навіть поховати своє закатоване дитя лише тому, що були татарами.

Повертаючись до головної героїні твору, зазначимо, що авторка наділяє її винятковою вродою, яку дівчина жодного разу не використовує. Навіть тяжко працюючи у в'язниці, не відповідає на залицяння бригадира Джебраїла, бо «знає, що її тридцять чотири – глибока старість, а єдине бажання її – повернутися додому» [78, с. 188]. Проте Фаріде ще не знає, що хата її продана, а чекає її лише чинара на рідному подвір'ї, що додає повсякденності жінки драматизму.

Узагальнюючи жіночі образи, представлені у прозі І. Роздобудько та М. Гретковської, неможливо однозначно сказати, чи ці жінки сильні чи слабкі. На перший погляд, сильна і незалежна Єлизавета Тенецька («Гудзик») опинилася в психіатричній лікарні, а слабка Ліка («Гудзик») знайшла у собі сили знову почати життя; сильна, успішна, незалежна Анна-Марія («Шості двері») не може збудувати нормальну родину, почувається стомленою, утікає до ірреального світу від реальності, яка її травмує. Тож можемо переконливо сказати, що ці образи є амбівалентними, чого не скажеш про Фаріде («Фаріде»), яка стійко терпить усі негаразди, біди і врешті повертається додому, але так і не знаходить справедливості. Мануела М. Гретковської («Полька», «Космітка»), порівняно з героїнями, змодельованими І. Роздобудько, є найбільш гармонійною особистістю, тож неможливо сказати однозначно, сильна вона чи слабка. Чоловік і родина розділяють її життєву філософію, вона не стає жертвою насилля, тож ця жінка не має потреби боротися за свої права, а живе за покликом серця.

Тож, як бачимо, обидві письменниці моделюють повсякденність своїх персонажів у межах авторського стилю, осмислюючи при цьому світові літературні тенденції, такі як відтворення жіночого досвіду та жіночих ініціацій, моделювання нового типу героїні, іронічність, бунт проти всього, неоднозначність образів тощо.

Висновки до другого розділу

Аналіз розвитку української жіночої прози показав, що вона сформувалася в окремий феномен наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Цьому явищу передувала низка трансформацій, яких зазнавала жіноча проза. Подібна ситуація і з сучасною польською жіночою прозою, яка внаслідок світових літературних процесів виокремилася в напрям після 1989 року, пройшовши перед цим довгий шлях розвитку і становлення. На сьогодні є ще «білі плями» в дослідженні жіночої прози, проте літературознавцями уже багато зроблено, щоб виокремити жіночу літературу в самостійний стиль. До прикладу, С. Філоненко чітко сформулювала маркери жіночої прози, а Г.-П. Рижова та Ю. Кушнерюк досліджували особливості моделювання авторками образу нової героїні. Г. Борковська й Г. Філіпович проаналізували взаємозв'язок жіночих текстів із феміністичною літературою тощо.

Аналіз літературознавчих та літературно-критичних праць показав, що творчість І. Роздобудько та М. Гретковської літературознавці оцінюють неоднозначно, проте зазначають, що письменниці, концентруючись на власному життєвому досвіді, проєктують його на письмо настільки вдало, що підіймають у такий спосіб глобальні, загальнолюдські проблеми. І М. Гретковська й І. Роздобудько надзвичайно відверті зі своїм читачем, дивують своєю ерудованістю, експериментами зі стилями, жанрами, способами розкриття повсякденних проблем, вражають автобіографічними образами, новаторськими методами осмислення дійсності, спонукаючи так свого читача до роздумів над сенсом життя, системою цінностей тощо. Проблематика творів І. Роздобудько та М. Гретковської глибоко філософська, тісно пов'язана з повсякденністю жінки. Обидві авторки, вибудовуючи індивідуальні концепції творчості, по-різному розкривають повсякденність персонажа. Через проблематику творів письменниці виражають свою концепцію світу й людини в ньому.

Ключовою ознакою конструювання повсякденності в обох авторок стає людиноцентричність. У процесі трансформації повсякденність, відображена

І. Роздобудько, наповнюється символами, художніми деталями, отримує нове ідейне навантаження. У М. Гретковської трансформація повсякденності викликана задоволенням тілесних (психологічних і фізичних) потреб. Повсякденність, представлена у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської є карнавалізованою. Карнавалізований простір в обох письменниць набуває символічного значення. Еротичні сцени, описані І. Роздобудько та М. Гретковською, мають протилежне емоційне наповнення: у І. Роздобудько вони лірично-піднесені, у М. Гретковської – натуралістичні. Проте в обох письменниць еротика є метафоричною.

У контексті аналізу фемінного моделювання повсякденності проаналізовано жіночі образи головних героїнь, виокремлено стратегії їхньої поведінки. Встановлено, що більшість персонажів І. Роздобудько – амбівалентні особистості, а Мануела М. Гретковської – гармонійна. Кожна з цих жінок проходить свій шлях жіночої ініціації, переживаючи зради, зґвалтування, вагітність, вигнання. Під час прийняття рішень у персонажів обох письменниць емоцію домінує над раціо. Жіночі образи І. Роздобудько розкриваються через архетипи дому й дороги, а в М. Гретковської дім і дорога не набувають символічного значення.

РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ПОЕТИКИ ПОВСЯКДЕННОСТІ У ТВОРАХ І. РОЗДОБУДЬКО ТА М. ГРЕТКОВСЬКОЇ

3.1. Шляхи художнього моделювання повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської

Повсякденність, змодельована на сторінках художнього тексту, представлена на всіх його рівнях, тому, важливо, досліджуючи цей феномен, спочатку визначити його складові елементи. Проаналізувавши способи моделювання повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської, ми помітили, що вона є людиноцентричною, адже письменниці у своїх текстах моделюють події в такий спосіб, щоб максимально реконструювати людський досвід, уявлення, переконання, емоції. Тож найважливішим елементом змодельованої повсякденності є тіло. Ураховуючи те, що персонаж, задовольняючи власні тілесні потреби, організовує свій життєвий простір, останній стане наступним концептом повсякденності. Реальність персонажів І. Роздобудько та М. Гретковської наповнена травматичними ситуаціями, переживаючи які, вони переходять на новий рівень розвитку. Тому третім фундаментальним компонентом стає травма, яку ми проаналізували в контексті ірреальної повсякденності. Отже, фундаментом повсякденності, змодельованої на сторінках обраних текстів, є тіло, простір і травма. Очевидно, що є й інші складові елементи, проте, на нашій погляд, вони менш виразно простежуються в досліджуваних текстах. Звичайно, говорячи про простір і тіло, неможливо оминати увагою час, адже тіло існує в часі, час змінює тіло й простір. Тож час ми аналізували в контексті дослідження кожного з перелічених вище компонентів. Окрім того, вагоме місце в повсякденності займають події, які ми аналізуємо в контексті травми, тілесності та простору.

3.1.1. Тіло як центр організації художньої повсякденності персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської

Переконаливо та яскраво представлено вплив почуттів, емоцій і душевних станів на вчинки персонажів у романі-апокрифі І. Роздобудько «Фаріде» та романі з елементами еротики М. Гретковської «Фаворити». Прототипом головної героїні першого твору стала кримськотатарська вихователька Саріде, яка врятувала від знищення єврейських дітей, тоді як другого – останній польський король Станіслав Понятовський і його коханки Магдалена Сапега, Ізабелла Чарторийська та Елізабет Любомирська (теж реальні історичні персони). Хоча на сторінках «Фаріде» ми не знайдемо історичних постатей (Сталіна та інших осіб, про яких лише згадують у розмовах персонажі, до уваги не беремо), проте є події, які мали місце в історії: знищення євреїв у роки Другої світової війни, виселення татар з Криму радянською владою в 1944 році та повернення їх на рідні землі в 1989 році. У текстах обох романів наявне художнє осмислення історичних подій чи моделювання історичних персонажів, але жодна з авторок не позиціонує свій роман як історичний, а тому для нас історичний контекст буде лише спільною ознакою обох текстів, а не мотивом для вибору методів дослідження.

Персонажі досліджуваних романів існують у різних часових періодах, культурних і соціальних просторах, але мотиви їхніх вчинків, внутрішні тяжіння зумовлені потребами та прагненнями тіла. Контрастними у творах є не лише час і простір, у яких відбуваються події, а й спосіб нарації: І. Роздобудько демонструє стратегію традиційного викладу, тоді як М. Гретковська – епатажу. Ці відмінності зроблять наше компаративне дослідження глибшим, адже дадуть можливість простежити динаміку тілесності в кардинально різних стилях письма. До того ж в обох романах відтворений весь життєвий шлях головних героїв від початку до смерті, який дозволить нам дослідити трансформації персонажа, пов'язані з тілесністю.

Ураховуючи те, що І. Роздобудько і М. Гретковська є представницями сучасної жіночої постмодерної прози, вважаємо доречним для дослідження їхньої творчості застосовувати не лише класичні методи аналізу, а й сучасні. Одним із таких став запропонований Ф. Штейнбуком тілесно-міметичний підхід [116]. Як зазначає літературознавець, «тілесний міметизм визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти, які становлять основу для творення складної та динамічної образної системи...» [115, с. 34]. Цей метод забезпечить нам можливість здійснити аналіз художньої репрезентації тіла як центру організації повсякденності через дослідження категорій тілесності, художньо представлених у романах «Фаріде» І. Роздобудько та «Фаворити» М. Гретковської, як-от: краса, пам'ять, страждання, кохання, смерть. Досить ґрунтовно описав та систематизував категорії тілесності Ф. Штейнбук, який поділив їх на групи, що входять до тілесно-міметичного методу дослідження: група онтологічних категорій (тілесність (тіло), життя, смерть...), група епістемологічних категорій (око, зір, голос, шкіра...), група антропологічних категорій (мислення, раціональність, ірраціональність...) та група феноменологічних категорій (сексуальність, чоловічість, жіночість...) [116, с. 125]. Це стало вагомим аргументом для нас на користь вибору тілесно-міметичного методу дослідження обраних текстів, хоча деякі проаналізовані нами категорії не входять до класифікації Ф. Штейнбука. Очевидно, що перераховані категорії не існують відокремлено одна від одної, а тісно переплітаються між собою, наприклад, краса-сексуальність-моральність чи краса-привабливість.

Виходячи з того, що справу маємо з жіночою прозою, перш за все хотілося б звернути увагу на взаємозв'язок категорій краси й сексуальності та їхньої кореляції з моральністю. І. Роздобудько детально й поетично описує частини тіла Фаріде, не залишаючи жодного сумніву, що її героїня неймовірно красива, бездоганна: «Очі? Вони і без милості Всевишнього – великі, видовжені, мов горішки мигдалю,

дивного фіолетового відтінку. Руки в зап'ястях тонкі, як виноградні лози, – подекують, мовляв, до роботи не пристосовані. І такі ж тоненькі литки, а п'яти, мов райські яблука – дарма, що весь день босоніж бігає. Волосся так блищить на сонці, що над головою сріблястий серпанок – короною» [78, с. 15]. Опис зовнішності дівчини досить ґрунтовний, змодельований за допомогою поетичних порівнянь, які підкреслюють кожну портретну деталь, що свідчить про доленосність цієї краси. Зауважимо, що врода Фаріде ще з юності пророкує дівчині нещастя: «Обертаються на неї навіть старійшини, що весь день гріють на сонці старі кістки, хитають сивими головами – не до добра така краса, не до добра» [78, с. 15]. Образ старійшин відображає багатовіковий досвід народу і тим самим не залишає місця сумнівам у своїх пророцтвах. Зображуючи процеси чи події, які трансформують зовнішність Фаріде, І. Роздобудько підіймає проблему швидкоплинності зовнішньої краси. До прикладу, після багатьох життєвих випробувань волосся дівчини зіпсувалося: «Колись у ньому гребінці ламалися. Але тепер навіть беззубий уламок не зігнеться – немає вже тієї непролазної кучми. І кіс давно немає. Згоріли» [78, с. 180]. Волосся є доказом жіночої краси, здоров'я, тож очевидно, що в цьому випадку портретні особливості підкреслюють біль дівчини, завданий їй життєвими випробуваннями. Молода, гарна, чарівна Фаріде під впливом часу й життєвих випробувань перетворюється на бабусю: «Бабця маленька, тендітна, як порцелянова статуетка, але родині здається, що її руки, мов виноградні лози, – оповили всіх і всіх прихистили в своїй тіні» [78, с. 215]. У цьому випадку І. Роздобудько не вдається до розгорнутого опису, адже важливою стає духовна краса, яка виражається в любові до ближнього, на чому наголошено за допомогою порівняння руки – виноградні лози, що свідчить про всеохоплюючу любов, якою мати-Фаріде хоче обвити своїх дітей. Молодість минула, чаруюча фізична краса зникла, проте внутрішня краса збереглась, незважаючи на всі лихоліття, які пройшла жінка.

Краса коханок Понятовського різко контрастує з красою Фаріде. Відзначимо, що їхні описи не настільки детальні й ліричні. Першою, з ким ми зустрічаємось на сторінках «Фаворитів», є Магдалена Сапега: «Молочні груди, які підкидає через вибоїни на дорогах, в сітці судин, переливаються незафіксовані корсетом» [148, с. 5]. Відразу видно, що жінка відверто, не соромлячись, своїм одягом демонструє вульгарну сексуальність, розкутість. Про це свідчить ще й її поведінка: Магдалена годувала короля тістечками, розмазаними по своєму інтимному органі, також вона вийшла від короля гола й пройшла в такому вигляді коридором палацу. Це, звичайно, не єдиний приклад еротизму в «Фаворитах», проте ми не вдаватимемося до літературознавчого аналізу таких сцен, вважаючи їх лише ознакою постмодерної літератури й епатажності, типової для індивідуального стилю авторки. Проте варто зазначити, що такий спосіб нарації не завадив М. Гретковській підняти на поверхню глибокі проблеми (занепад збіднілої, змученої війнами Польщі, зрада, кохання, вірність).

Образ наступної фаворитки короля більше асоціюється з потворністю, ніж із красою: «Ізабеллі було тоді п'ятнадцять років. Бридка, поскубана віспою. Тіло й розум жалібно пласкі» [148, с. 27]. Свою потворність дівчина ховала за товстим шаром макіяжу: «Пудра на обличчі молодесенької Ізабелли приховувала сліди, залишені віспою» [148, с. 11]. На відміну від героїнь І. Роздобудько, природна краса яких є досконалою і беззаперечною (доводить це хоча б порада, яка прозвучала на адресу дівчат перед наступом німців: «Вам, дівчата, личка попелом намастити й сидіти тихо по саклях» [78, с. 94]), героїні М. Гретковської активно користуються силою макіяжу. Наприклад, за допомогою макіяжу Любомирська й Чарторійська підкреслюють свою сексуальність: «...припудрені, на всяк випадок, всюди, якщо король захоче вдатися до французького кохання» [148, с. 8].

Іншим важливим засобом, що допомагає розкрити сексуальність героїнь, є портретні деталі: «Обидві знали, що означає рум'янець на обличчі Магдалени. Виходячи від короля, не змогла навіть одягнути корсет. Або не хотіла» [148, с. 12].

Акцент авторки, зроблений на рум'янці, свідчить про фізичну активність жінки, а відсутність корсету чітко вказує, що активність була сексуальною. Такий образ дівчини говорить про її розкутість, вульгарність та демонстративність, адже вона не лише не соромиться свого зв'язку з королем, а й відверто демонструє його. Варто зазначити, що чіткість, лаконічність та іронічність портретних деталей М. Гретковської є досить інформативними й допомагають авторці розкривати найважливіші риси характеру героїні.

М. Гретковська грається з кольорами суконь, які віддзеркалюють настрої та характери героїнь: «Любомирська, поправляючи свою сукню, витягнула її наверх. Червоний колір затріумфував над ніякою блідістю й наївним відтінком незабудкової блакиті. Жест без значення – поправлення складок, проте для неї нервовий примус. Ніколи не дати себе затьмарити» [148, с. 17]. Червоний колір, символ сили, пристрасті, упевненості, демонструє бажання своєї власниці бути першою, найяскравішою та найважливішою серед усіх коханок для короля. Яскравості та виразності червоній сукні додає контраст із блідим блакитним. Не оминула увагою письменниця й жести Любомирської як прояви тілесності, які є репрезентацією внутрішніх бажань героїні.

Якщо повернутися до образу Фаріде, природну сексуальність якої доречніше буде назвати привабливістю, її не затьмарює навіть старий порваний одяг чи жорстоке соціальне середовище (в'язниця), у якому перебуває жінка. Юрген, побачивши красуню у в'язниці, відразу пригадав її образ, який він пам'ятав з першої їхньої зустрічі «коли сиділа перед ними на допиті – з довгими каштановими косами і персиковими щічками, з очима, перед якими він знічувався мов хлопчик». [78, с. 169]. Зараз вона виглядає абсолютно по-іншому: «на ній була куфайка, з-під якої висіли рвані краї сірої спідниці, валянки на босу ногу, а з-під дірявої хустки лізуть назовні спіральки немитих кучерів» [78, с. 169]. Проте авторка наголошує, що тепер Фаріде для нього була ще кращою. Контраст у зображенні двох образів Фаріде підкреслює перевагу внутрішньої краси над зовнішньою. Аналізуючи

сексуальність, якій у «Фаріде» приділяється набагато менше уваги, ніж у «Фаворитах» М. Гретковської, важливо зазначити те, що героїня роману І. Роздобудько подобалася чоловікам як жінка, але сексуальні стосунки вона мала з єдиним чоловіком, якого кохала, що свідчить про її моральність. Коханки ж Понятовського відверто нехтують будь-якими моральними принципами, віддаючись своїм сексуальним тягінням. Звичайно, можна поставити під сумнів і моральність Фаріде, адже завагітніла вона від Льошки не в шлюбі й одружувалася з Русемом, нічого не сказавши йому про свою вагітність. Проте не можемо не взяти до уваги те, що це відбулося одноразово, коли Фаріде була юною, недосвідченою, її повністю поглинуло кохання, протистояти якому не було ні сил, ні бажання, а шлюб з Русемом свідчив більше про її покірність татарським традиціям і батьківській волі, аніж про відсутність моральних цінностей.

Не можемо не зупинитися на образі самого Понятовського. Щоб підкреслити природну красу монарха, М. Гретковська моделює контрастний образ Репніна, демонструючи в такий спосіб винятковість і довершеність вроди короля: «Репнін не мав такої білої шкіри, як у Понятовського, класичного обличчя, м'язистих стегон і округлих литок» [148, с. 79]. Знову в описі домінує лаконізм і чіткість. М. Гретковська конкретно називає частину тіла й одним прикметником характеризує її (шкіра біла, стегна м'язисті), створюючи так реалістичний образ класично гарного тіла. Проте сам король, піддавшись модним тенденціям, критикує свою зовнішність, демонструючи свою невпевненість: «Якби застібку штанів над коліном перенести на чотири сантиметри вище, ноги були б стрункішими. Форму мали хорошу, вистачить лише розтягнути пропорції. Такою була мода» [148, с. 32]. Питання моди гостро стояло для короля, адже для нього важливо бути неперевершеним у всьому, щоб за бездоганним зовнішнім образом приховати свою слабкість духу.

Краса й сексуальність пов'язані з фізичним тілом персонажа, натомість його вчинки, морально-етичні пріоритети залежать від минулого досвіду. До прикладу,

Фаріде, боячись забуття, відмовляється і від кохання до Льошки, яке пронесла в серці через усе життя, і від спокою, який могла б отримати, якби одружилася з Джебраїлом: «А перед очима постає інший степ – укритий горбками могил.

– Якби ти бачив, як нас кидали до вагонів, як дорогою закопували ми своїх небіжчиків – немовлят, старих, ослаблих. Похапцем, мов тварин... Не можу цього забути! Я мушу повернутись!» [78, с. 191]. Гіркий досвід травмував психіку дівчини, породив страх забуття й бажання знайти справедливість, яке супроводжує Фаріде завжди й призводить до постійного руху, відображаючи тілесний неспокій.

Понятовський – повна протилежність за силою духу до Фаріде. Причиною слабкості короля є непережиті до кінця дитячі травми. Розлука з донькою нагадала правителеві про його дитинство: «На думку спали його перші спогади – про розлуку з власною матір'ю» [148, с. 62]. І хоча тривожні події відбулися давно, але емоційна пам'ять не давала спокою: «Залишилась йому надчутливість до запахів, холоду, голосіння, і викликаний відсутністю матері смуток вгамовувався коханням жінок» [148, с. 63]. Фаріде, подолавши низку випробувань і піддавшись дії травмуючих факторів, стає рішучішою і морально сильнішою, а Понятовський – вразливішим. Тож травматичний для психіки досвід по-різному впливає на персонажів. Понятовський шукає спокою у стосунках з фаворитками: «Забуття приносили йому жінки» [148, с. 103]. Мабуть, тому і не вдалося королеві стати щасливим поряд з єдиною жінкою, бо шукав не щастя й кохання, а забуття.

Обом персонажам минуле приносить душевні страждання, страх, почуття безсилля та самотності, проте кожен обирає свій спосіб боротьби з ним: хтось пам'ять, а хтось забуття, чим демонструють свою силу або ж слабкість духу. Вартим уваги є і той факт, що в обох романах пам'ять корелює з душевним і фізичним болем.

Наступною, яскраво вираженою в обох романах, є категорія серця. За традиційними, як українськими, польськими, так і татарськими уявленнями, серце є духовним центром тіла, а тому воно пов'язане з емоційними станами людини.

Коментуючи емоційний стан Фаріде, І. Роздобудько стверджує: «Очі висихають – в них закінчується вода. А серце – безмежний океан сліз. Воно може плакати вічно» [78, с. 136]. Порівнюючи серце з очима, письменниця моделює метафоричний образ серця, підкреслюючи, що цей орган виконує не лише фізіологічні функції тіла, а і є носієм пам'яті. Серце може бути індикатором характеру: «Це тепер її серце змерзлось, мов камінь...» [78, с. 170]. Серце «змерзлось», тобто перестало відчувати, що свідчить про загартованість і навіть холонокровність людини. І навпаки, коли героїня щаслива, то і її «серце тьохкає і завмирає: перед хатою полоще на вітрі буйне листя розлога чинара» [78, с. 226]. Відображуючи зміну ритму серцебиття жінки, авторка підкреслює її внутрішні перетворення, викликані образом омріяної чинари. Коли Фаріде, яка втекла з власного весілля, не вдалося догнати коханого Льошку, дівчина «стояла, тримаючись за серце, воно калатало в горлі, у скронях, рвалося назовні, під колеса «жучка»» [78, с. 84]. Моделюючи так образ серця, письменниця передає всю гаму почуттів нареченої, яка втратила останню можливість бути з коханим.

Подібного значення набуває концепт серця й у творі М. Гретковської. Характеризуючи коханок Понятовського, Мадам Джеффрін наголошує: «... велика Любомирська має мале серце» [148, с. 148]. Одна фраза «мале серце» повністю розкриває образ героїні, адже в слов'янській культурі нею характеризують жорстоку, злу, нечутливу людину. Як в І. Роздобудько, так і в М. Гретковської серце є носієм пам'яті, а тому, наситившись негативним досвідом, відчуває на собі тягар: «Джеффрін своєю присутністю знімала тягар із серця короля...» [148, с. 140]. Під висловом «знімала тягар» розуміємо: допомагала знайти внутрішній спокій і душевну гармонію через забуття, адже тягарем для короля є його травматичне минуле.

У М. Гретковської образ серця є центром любові, що викликано художнім задумом, адже саме в її тексті коханки борються за любов короля. Ізабелла, малюючи картину для Понятовського, на якій зобразила серце в королівській

короні, подумала: «я замінила Елізабет в твоєму серці і ложі» [148, с. 215]. Так жінка виявила свої почуття й бажання.

Серце набуває сакрального значення, коли йдеться про серце матері, адже мати – найсвятіша людина і в українській, і в польській, і в татарській культурі. До прикладу, так ідеться про вагітність Ізабелли у «Фаворитах»: «Під її серцем росла дитина...» [148, с. 311]. І. Роздобудько, моделюючи вагітність Фаріде, жодного разу не зазначає, що вона носила дитину під серцем, тому говорити про сакральність образу серця у «Фаріде» (у контексті вагітності) підстав ми не маємо, хоча добре знаємо, що таке значення серця є близьким для татарської культури.

Як бачимо, у текстах обох авторок образ серця втілює чуттєву сферу тіла людини, є носієм пам'яті, набуває ознак сакральності. Жодних суттєвих відмінностей у трактуванні філософії серця обома авторками ми не виявили, припускаємо, що це пояснюється ментальною близькістю культур, представницями яких є письменниці.

Ми помітили, що жодного персонажа обраних романів не можемо назвати щасливим, бо кожен із них страждає. Погоджуємося з думкою Ф. Штейнбука, що «сенс страждання у діалектичний спосіб вбачається у тому, що воно, попри свій, в засаді, негативний кшталт, є корисним, а навіть необхідним для того, аби людина стала кращою, сильнішою, більш терпимою, а надто ще й – мудрою і «справжньою» [113, с. 41]. Але за умови, що йдеться про морально сильну особистість, адже в протилежному випадку страждання знищить її, а не зробить сильнішою.

Звернемо увагу на джерела страждань персонажів обраних нами текстів та на кореляцію страждання – внутрішня сила. Зрозуміло, що найбанальнішою причиною страждань є фізичний біль. Наприклад, коли німець ударив Фаріде, «та без жодного звуку впала, скорчившись на підлозі» [78, с. 116]. Реакція дівчини на фізичний біль свідчить не лише про її силу волі, а й про рішучість намірів та небажання відступати від свого плану (порятунок єврейських дітей від знищення). Проте не всі персонажі роману «Фаріде» і не весь біль можуть стерпіти. Льошка, коханий Фаріде,

скалічений війною, уже не мріє, не бореться за кохання, а просто виживає: «Льошка закінчився. Я тепер тут на хлібчик заробляю як герой війни» [78, с. 154]. Хлопець іронізує, підкреслюючи так своє безсилля та навіть нікчемність, які стали наслідком каліцтва.

Зображуючи фізичний біль Магдалени, спричинений пологами, який візуалізується через плями крові, М. Гретковська не лише розкриває характер героїні, яка не плаче, не просить про допомогу, стійко витримує біль, а й створює так ефект реалістичності події: «Ледве йшла, кожний крок спричиняв їй біль. На прозорій білизні першого снігу з'явилися червоні смуги. За сукнею тяглися криваві плями [148, с. 19]. Сліди крові, змодельовані І. Роздобудько на обличчі її героїні, допомагають авторці реалістично, без зайвих деталей передати біль Фаріде після численних побоїв на допитах: «Вона опустила голову, і джерельця крові потекли в неї з носа на груди» [78, с. 117]. Очевидно, що джерела болю Магдалени й Фаріде різні, тому не правомірно порівнювати їхні психологічні стани чи характери в обраних епізодах. Нас цікавив лише художній образ крові і його роль в поетиці повсякденності персонажів.

Не лише фізичний біль завдає страждань персонажам. Наприклад, Понятовського мучать страхи, а тому він шукає спокою, підтримки й прихистку в сильній жінці поряд: «Потребував її, щоб приглядала за ним, керувала ним для його власного добра» [148, с. 109]. Наші припущення підтверджує думка, висловлена самим королем: «З такою королевою поряд перестав би боятися цариці» [148, с. 109]. Правитель, який не має ні влади, ні підтримки, страждає від почуття безсилля, яке особливо завдає йому душевного болю, коли матір його доньки, народженої поза шлюбом, змушують віддати їхню дитину на виховання до чужої родини: «Почувався ще більше ніким, ніж у своєму кабінеті, коли читав накази» [148, с. 65]. Фрагментарно моделюючи минуле, досвід, страхи персонажа, М. Гретковська створює його цілісний образ.

Ностальгія Фаріде настільки сильна, що дівчина відчуває її як фізичну частину тіла: «Туга за Батьківщиною перетворилася для неї в щільний кавалок болю, у щось схоже на шмат живої субстанції, що стікає кров'ю і тяжко ворухиться в серці, в горлі, в нирках, у печінці, пульсує в скронях» [78, с. 185]. Авторка перелічує органи, якими дівчина відчуває дискомфорт, підкреслюючи так трагізм ситуації й реалістичність страждань.

Жіноча проза не була б жіночою, якби не мотив кохання. В обох романах воно стає джерелом страждань. Фаріде, виконуючи волю батьків, одружується з чоловіком, якого не кохає. Потім вона звинувачує себе в тому, що чоловік, так і не дочекавшись її кохання, загинув на війні: «І не було в Селищі удови гіркішої за неї. І винуватішої – також...» [78, с. 92]. А коли Фаріде має можливість залишитися з коханим Олексієм, то вже не може, бо змушена рятувати від знищення свій народ: «Дякую тобі, Льошко. І не гребую я. Якби ти таким повернувся – вибігла б тобі на зустріч. Але зараз не можу. Маю йти. Мушу хоч щось зробити для своїх» [78, с. 163]. Патріотичні почуття у Фаріде домінують над особистими почуттями.

Кожна з фавориток короля теж має родину, але кохання відчувають лише до Понятовського. Хоча не завжди почуття, що виникають у фавориток до короля, можна назвати коханням, імовірніше пристрастю. Не зважаючи ні на що, повністю віддаючись почуттю, кохає короля Магдалена Сапега. Її почуття керують її вчинками. Коли Репнін запитав у Сапегі: «Чому ти, княжна, мати, кохана дружина, залишаєш честь, багатство, своє щастя для того...» [148, с. 300], отримав лаконічну, однозначну відповідь: «Кохаю його» [148, с. 301]. Для цієї жінки немає нічого важливішого за кохання, тому вона готова відректися від титулів, багатства, родини заради стосунків із Понятовським.

Кузинки Ізабелла й Елізабет, конкуруючи між собою, змушують страждати одна одну. До прикладу, щоб помститися за оргію, учасницею якої стала Ізабелла без згоди Елізабет (обидві перебували під дією трав), остання віддає на поталу вовкам улюбленого песика Ізабелли. Від пережитого стресу дівчина втрачає зір:

«Двадцятирічна, здорова Ізабелла Чарторийська, яка ніколи не скаржилась на головний біль чи розлади зору, різко і повністю осліпла» [148, с. 194]. Проте коли Ізабелла знаходить своє справжнє кохання, вона стає умиролюбленою, спокійною, щасливою: «Ішла до нього усміхнена. Минуле й пекло зникли. Неба теж уже не було» [148, с. 316]. Травматичний досвід втрачає своє значення, коли дівчина знаходить гармонію.

Органічним завершенням життів головних героїв не лише в значенні фізичного закінчення, а й у художньому сенсі є їхня смерть. І. Роздобудько зображує смерть Фаріде як зміну екзистенційного стану: «...Фаріде входить у дерево, кинувши останній погляд на небо, для якого пів століття – мов одна мить» [78, с. 230]. Використавши символічний образ дерева (чинара символізує у татар кохання, Леоніда радила героїні шукати захисту в дерев), письменниця метафорично відтворює кінець життя своєї героїні, моделюючи її смерть як перехід в інший світ, де на неї чекають свої.

Позбавленим поетизму, трагічним, відверто реалістичним є останній епізод, присвячений Понятовському у «Фаворитах»: «Король лежав непритомний після атаки. Лакей перевернув його на спину. Поклав, перевіряючи, чи кровить з надірваних яєць чи з нової рани» [148, с. 309]. Авторка не пише, що персонаж помер після візиту козаків і зґвалтування його, але й не згадує більше про нього до кінця роману. У реальності польський король Август Понятовський останні роки свого життя проводить у вигнанні в Росії, де й помирає. Проте, доля монарха, змодельована М. Гретковською у романі, є фікцією, вигадкою, художньою інтерпретацією історії, тож вона обірвала життя свого персонажа саме так.

3.1.2. Особливості художнього моделювання простору повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської

Порівнюючи особливості художнього моделювання простору повсякденності, наявні у романах І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері») та М. Гретковської («Полька», «Космітка»), ми виокремили такі домінуючі його види: фізичний, внутрішній, перцептивний та віртуальний.

У підзаголовку до першого видання «Гудзика» І. Роздобудько вказує, що це психологічна драма. Ураховуючи те, що твір не драматичний, а епічний, не складно здогадатися, що в ньому йдеться про конфлікти персонажів, змальовано драматичні сцени з їхнього життя, і важливе місце посідають їхні психологічні та емоційні стани. «Шості двері» І. Роздобудько – це перший роман, після трьох детективів, у якому порушено проблему морального вибору, а життя головної героїні наповнене трагізмом, драматизмом, болем втрат та непереборним бажанням руху вперед. «Польку» М. Гретковської вважають першим у Польщі щоденником вагітної жінки; твір є діаметрально протилежним за тематикою до «Гудзика» та «Шостих дверей», але тут, як і в попередніх текстах, особливе місце відведено психологізму (психологія вагітної жінки, її самоідентифікація з власним тілом). Важливо зауважити, що героями «Гудзика» і «Польки» є митці (у «Гудзику» це Денис – актор, режисер, Ліка – художниця, Ліза – режисер; героями «Польки» є Мануела – письменниця та її партнер Петро – письменник (за професією психіатр)). Отже, цікавим буде проаналізувати й особливості художнього моделювання простору митця, а не лише простору загалом. «Космітка», як і «Полька», є автобіографічним щоденником, головна героїня – мисткиня, проте тематика та проблематика тут не обмежена лише вагітністю, адже книга демонструє багатовимірність життя жінки.

Події в усіх романах, хоча й викладені в хронологічній послідовності, подані фрагментарно. У «Гудзику» дія розгортається на географічних просторах України, Росії, Афганістану, Америки; у «Шостих дверях» – України, Франції; у «Польці» – Швеції, Польщі, Чехії, на Мадейрі; у «Космітці» – Польщі, Ізраїлю, Бельгії.

Фізичний простір повсякденності персонажів складають реально існуючі об'єкти: житло (квартира чи будинок), розташоване в населених пунктах, різні

інституції, які відвідують герої (інститут, офіс, лікарня, кінотеатр, кав'ярня), ліс, море, гори тощо. Обидві письменниці моделюють образи будинків, у яких живуть їхні персонажі. Створюючи простір дому в романі «Гудзик», І. Роздобудько не описує помешкання головних героїв, а лише вкладає в уста Дениса фразу: «Я ходив на роботу, Ліка чекала мене, гарно сервіруючи стіл до вечері» [77, с. 117]. Письменниця не створює чіткого зорового образу, що дає можливість читачу додумувати. Ми знаємо лише те, що стіл гарно сервірований, але кожен по-своєму, залежно від свого розуміння краси, уявляє цей образ. Так авторка демонструє бажання Ліки створити родинний затишок, огорнути коханого чоловіка своєю турботою, а не її вміння смачно готувати чи досконало сервірувати стіл. Така поведінка дівчини спровокувала зміни у світогляді Дениса, доказом чого є нові бажання героя, які раніше ніколи в нього не з'являлися: «У якийсь момент закортіло більшого комфорту. Саме мені, не їй» [77, с. 117]. Хлопець упевнено заявляє: «Раніше я ніколи не піклувався про влаштування побуту...» [77, с. 117], тобто в нього з'являються нові цінності чи почуття, про які письменниця не говорить прямо, а лише натякає, створюючи інтригу для читача. Денис, якому спокою не дає його перше кохання, одружившись з Лікою, не проявляв себе як порядний сім'янин, і саме Ліка, вдало організувавши домашній простір, змінює коханого. Важливим є коментар Лізи про квартиру Ліки та Дениса: «У вас досить гарно» [77, с. 125]; Ліза (мама Ліки) не очікувала, що її донька перейматиметься родинним затишком, і така її реакція свідчить про психологічні зміни, які відбулися з Лікою, а не про досконалий інтер'єр.

М. Гретковська в «Польці» знайомить читача з помешканням своєї героїні через її опис власного будинку: «Дім звичайний, дерев'яний, стоїть недалеко від озера. А в середині найважливіше – кольори! У ньому панує суміш західної естетики з геомантією й основами фен-шую» [27, с. 16]. Як бачимо, в тексті І. Роздобудько важливими є почуття Ліки, які вона адресує Денисові, сервіруючи стіл, а М. Гретковська через характеристику будинку розкриває світогляд своєї

героїні, адже з інформації, отриманої про помешкання, ми дізнаємося, що жінка вірить у фен-шуй і практикує його. Досить важливими для неї є талісмани: «Кидаю погляд у куток кухні, там біля вікна аборигенський малюнок – мій приватний тотем із Австралії» [27, с. 33]. Жодна з письменниць не акцентує увагу на тому, що це житло митця, але обидві переймаються емоційним наповненням приватного простору своїх персонажів. І. Роздобудько, моделюючи простір дому в «Гудзику», використовує поняття «краса», водночас М. Гретковська просто перелічує деякі характеристики будинку. Проте і для манери письма І. Роздобудько перелічувальна інтонація не є чужою. Коли героїня «Шостих дверей» Анна-Марія повертається до своєї кімнати після того, як батько привів додому нову дружину, вона зауважує, що там усе змінилося: «На стінах були веселенькі блакитні шпалери, біля вікна – нове ліжко, на тумбочці неструнким рядом стояли іграшки: машинки, солдатики, танки...» [79, с. 43]. Аналізуючи описи помешкань, представлені в обраних нами романах, не можемо не погодитися з думкою Г. Башляра про те, що «надлишкова живописність житла може маскувати його сокровенну суть» [120, с. 12]. Тобто для письменниць є важливим не саме помешкання, а емоції, які воно викликає в персонажів. Для прози М. Гретковської характерними є описи, мета яких – створення фону для подій, наприклад, точно і лаконічно перелічуючи найважливіші об'єкти, описує авторка у «Космітці» Ойжанів, до якого приїхала з робочим візитом: «Вода, ліс, зручні халупи, їжа з того, що росте навколо. Сучасний інтер'єр, стріхи. За вікном луги, поля» [149, с. 123]. Такі описи не несуть ніякої інформації про характер чи стан героя, проте додають творові реалістичності. Подібний ефект викликає опис буденних дій Петра, пов'язаних із піклуванням про своє помешкання: «Холодно. Петрусь заходився впорядковувати терасу. У кожній кімнаті, а також і в кухні, маємо дивани, ліжка. На веранді аж два. Її треба на зиму вкрити солом'яними матами» [27, с. 123].

Оскільки ми аналізуємо простір творчо обдарованих персонажів, важливо простежити зміни в фізичному просторі митця. Моделюючи простір Дениса,

І. Роздобудько описує Будинок кіно, акцентує увагу на занепаді культури: «Його вбогий інтер'єр та меню в ресторані одразу навіяли на мене ще більшу нудьгу. Напівтемрява підкреслювала жебрацтво та запустіння, а невибагливі воскові свічки на столах радше засвідчували нестачу електроенергії, ніж створювали тут романтичну атмосферу» [77, с. 79]. Авторка, зображуючи почуття, які інтер'єр викликає в героя, уникає неоднозначного сприйняття реципієнтом простору й проблеми, яку підіймає письменниця. Головна героїня «Польки» на одній із зустрічей із творцями серіалу, для якого вона пише сценарій, зауважила: «Часи змінилися: актори стали зірками, продюсери – мільйонерами. Культовий закапелок залишився незмінним: кульгавий стіл і подерті крісла – пам'ятки героїчної минувшини» [27, с. 39]. У наведеній цитаті простежуємо психологічні зміни акторів та продюсерів: кожен працює лише для задоволення власних потреб, усім байдуже, як виглядає Будинок кіно – місце, з якого почалася їхня кар'єра. Приїхавши до Брюсселя й зупинившись на ночівлю в кімнаті при польському консульстві, Мануела зауважує, що «... більше як сорок років дистанції відділяє мою кімнату від сучасного дизайну» [149, с. 59], чим звертає увагу на відсталість Польщі. Критикуючи сучасні костели, М. Гретковська моделює комічну ситуацію: «Архітектура наших сучасних костелів нагадує космічні кораблі» [149, с. 97]. Своє несприйняття діяльності священнослужителів письменниця підсилює іронією: «Священники передивилися «Зоряного шляху» і хочуть бути ближчими до неба» [149, с. 97]. Обидві письменниці, моделюючи простір митця, підіймають проблеми занепаду культури, духовності, економічного розвитку своїх країн.

Особливе місце в структурі простору персонажів обраних нами романів займають кордони, які вони перетинають, чи, навпаки, створюють, щоб відмежувати свій приватний простір. Переломні моменти в житті героїв «Гудзика» відбуваються в результаті виходу їх за межі свого звичайного простору. Наприклад, Денис до безтями закохується в Лізу, коли, скориставшись діркою в паркані, опиняється за межами турбази: «Не випускаючи її руки, ступаючи за жінкою, я

різко нахилив голову і опинився по той бік турбази на широкій рівнині, порослій високою травою» [77, с. 12]. Щоб передати силу почуттів, які заповнили Дениса, авторка, описуючи пейзаж, порівнює рослинність із морем і використовує лексему «глибина» як щось бездонне, таємниче: «...дика рослинність нагадувала море. Яке котить потужні духмяні хвилі й ось-ось затягне на глибину, з якої вже не виплинеш» [77, с. 13]. Почуття, які затягують і не відпускають, порівнює з морськими хвилями, що можуть повністю поглинути людину.

Петро, який не хотів переїздити зі Швеції до Польщі, відмежовує свій індивідуальний простір від загального простору міста шторами: «Петрусь щільно закриває штори, відгороджуючись від Варшави» [27, с. 211]. Своє небажання герої пояснює некомфортними для нього умовами життя: «Загиджені сходи в будинках, ліфти-розвалюхи, брудні вулиці» [27, с. 211]. Як бачимо, у сприйнятті Петром буденної Варшави домінує потворність, яка не залишає місця для краси.

Зміни в приватному просторі (помешканні) персонажів віддзеркалюють їхні внутрішні переживання, тому письменниці акцентують увагу на деталях, які розкривають ці емоційні стани. Наприклад, І. Роздобудько так зображує балкон Дениса через рік після зникнення Ліки: «Тоді стояла майже така сама погода. На балконі лежали кавуни. Зараз там скрізь товстий шар вуличної пилу» [77, с. 5]. Авторка не описує детально балкон, а лише звертає увагу на те, що там відбулися зміни в гірший бік. Пил, який ніхто не прибирає, створює ефект пустоти, самотності, непотрібності й навіть трагізму, віддзеркалюючи душевний стан Дениса.

Символом трагізму стає й пил, який бачить героїня роману «Шості двері» Анна-Марія, зайшовши до кімнати померлого охоронця цирку: «...Тут усе залишилося, як раніше, лише припало товстим шаром пилу. Вузька кімната з кривоногим столом посередині, ліжко, саморобна рукомийня» [79, с. 170]. Описуючи пил, який покрив усе, авторка створює ефект зупинки часу, моделюючи статичну повсякденність.

Щоб натякнути читачеві на те, що з її героїнею щось трапилось, М. Гретковська створює парадоксальну ситуацію, пов'язану з облаштуванням житла: «Купили горщики для квітів і канапу. Як гляну на ті горщики, так мені й недобре. Я взагалі не можу дивитися на недоладні речі, бо зразу вивертає» [27, с. 28]. Моделюючи швидко зміну смаків жінки, письменниця акцентує увагу на її здоров'ї, спонукаючи читача до роздумів, пов'язаних із причинами, що викликали ці зміни.

Варто зазначити, що описи помешкань на сторінках творів І. Роздобудько, створені з використанням метафор, порівнянь, символів, що додає їм глибини відображення. Прикладом може бути опис квартири Анни-Марії після втечі її матері: «Квартира перетворилася на смітник із купою порожніх пляшок, на лігвище пораненого звіра, на Содом і Гомору» [79, с. 38]. Поміщаючи свою героїню на соціальне дно, де панує алкоголь і безлад, авторка створює підґрунтя для органічного моделювання її подальших вчинків.

До слова, у «Гудзику» важливе місце займають символічні образи. Шафа, яку несподівано побачили Денис і Ліка, повністю змінює їхнє життя, бо мусила стати символом родинного затишку, але перетворилася на саркофаг кохання, тому І. Роздобудько її описує досить детально: «Мій погляд ковзнув по скляній вітрині. У ній красувалася оригінальна дубова «споруда» – майже кімната – з різьбленими візерунками та всілякими шишечками» [77, с. 117]. Акцент на шафі, зроблений авторкою, підкреслює її винятковість, тож далі логічним буде те, що Ліка, дізнавшись про можливість купити її, відмінить усі свої плани й зробить подарунок коханому.

Вагоме місце в аналізованій повсякденності займають душевні переживання. Наприклад, порівняння «Вона жила в мені, ніби піщинка в середині мушлі, муляючи мої ніжні, егоїстичні нутрощі...» [77, с. 144] демонструє, що Ліка змінювала внутрішній світ Дениса, викликаючи в нього нові емоції. І коли ця піщинка «викотилася назовні» [77, с. 144], у персонажа утворилася внутрішня порожнеча, яку він усіляко намагався заповнити.

Метафоричні порівняння підкреслюють і ніжність почуттів Анни-Марії, яка уявляла себе «старою, загрузлою в піску й мулі, баржою» [79, с. 135]. Проте навіть «стара баржа» ожила, коли Ларик освідчився їй у коханні: «Та ось малесенька чайка присіла на її прогнилу корму й чомусь не захотіла відлітати. І в серцевині баржі щось клацнуло – можливо, увімкнувся давно заіржавілий двигун, або чомусь крутнулась стрілка компаса» [79, с. 135]. Підсвідомі образи (баржа й чайка), що спонтанно з'явилися, стають віддзеркаленням почуттів Анни-Марії до Ларика.

Коли Мануела («Полька» М. Гретковської) обирає країну для проживання, вона не аналізує рівень життя, доходи, соціальні стандарти, її цікавить лише емоційна близькість із цією державою, що відображено в метафоричному сприйнятті: «Австралія – це величезний червоний кит, який співає моїх пісень» [27, с. 171]. Тож є очевидним, що в досліджуваних романах вагоме місце посідає внутрішній простір персонажів. Щоб посилити трагізм долі Ліки, І. Роздобудько детально описує її мрії в момент, коли вони руйнуються, кардинально змінюючи життя дівчини: «Усе, що я вибудувала в уяві, зруйнувалося в одну мить – затишний будинок, подорожі, море квітів на підвіконні, зібрана з любов'ю бібліотека, кіт і пес, картини на стінах, фільми, які хочеться дивитися удвох, музика, дощ, сніг, новорічні свята, камін, хрусткі простирадла й, звичайно, приємна важкість немовляти на перехресті рук» [77, с. 205]. Ліка, хоча й поводитися «дивно», проте мала досить типове уявлення про щасливе сімейне життя, адже мріяла про затишний будинок, у якому разом із коханим чоловіком вони виховуватимуть свою дитину. Важливо зауважити, що для Ліки дім став «прихистком мрії», «гаванню мрійника» [120, с. 28], і тому розбиті мрії зруйнували внутрішній простір дівчини. Подібні уявлення про щастя та родинний затишок і в головної героїні «Польки»: «Сидимо над тарілками, світло лампи оточує нас ореолом. Справжній дім, парують запахи, тепло» [27, с. 93]. Різниця лише в тому, що ця дівчина має те, про що мріє Ліка, і її щастя не зруйноване.

Описуючи життя Анни-Марії, І. Роздобудько зазначає: «Твій світ замкнений, і ти сам замкнений у ньому. Всі твої рухи – по колу: вулиця, школа, диван, платівки, батон, намащений чимось солодким чи гірким...» [79, с. 60]. У цьому прикладі темп мови додає твору експресивності, а не реалістичності, адже підсилює почуття неспроможності, неможливості вийти за межі замкненого простору.

Головна героїня «Космітки», аналізуючи свій стан після духовних тибетських тренувань, стверджує: «Після психоделічного досвіду чи звичайних проблем з лабіринтом простір втрачає свою очевидність» [149, с. 80], демонструючи, що наша свідомість зумовлює те, яким ми сприймаємо простір. Цю ж думку засвідчує й інша цитата: «Матерії немає, немає світу, котрий здається нам реальним в пакуванні часу і простору. Тибетський буддизм говорить подібно: світ є твоїм уявленням, баченням твого розуму, котрого єство є пусткою» [149, с. 90]. Внутрішній простір є визначальним у сприйнятті й розумінні зовнішнього. Але безсумнівно, що зовнішній простір є подразником чи стимулятором для змін у внутрішньому, що демонструє коментар Мануели: «Варшава в дощу, темно. Залишаю автомобіль на заторній Незалежності. Місто від води пухне і стає задушливим. Сідаю в метро. Просторо і ясно. Реклами, газети, звук відкриття дверей нагадує паризьке метро. Провокує гарні спогади» [149, с. 191]. Буденні речі, що наповнюють простір повсякденності (звук відкривання дверей у метро), стимулюють спогади героїні про її проживання в Парижі.

Моделюючи ситуацію, яка склалася перед приходом німецьких загарбників до Криму, І. Роздобудько зазначає: «Хати знову стояли порожні – звідси евакуювалися партійні» [78, с. 93]. Удавшись до лаконічного зображення простору, авторка створює відчуття невпевненості в завтрашньому дні, спонукає читача до роздумів, адже ставить багато запитань і не відповідає на них відразу: хто прийде в ці хати? Як зміниться життя селян? А далі письменниця відтворює колективний емоційний стан персонажів, викликаний такими обставинами: «Тривога й очікування гнітили. Двері державних установ були розчахнуті, кабінети являли сліди поспішної втечі:

на підлозі валялися папери, теки зі звітами, у печерах чорніло спалене шмаття документів» [78, с. 93]. Кожна деталь додає страху, занепокоєння, незрозуміння ситуації, що склалася. І звичайно, яскравим акцентом стає зоровий образ спалених документів, у якому домінує чорний колір, що додає драматичності епізодові.

Лаконічно зображує І. Роздобудько простір і в романі «Шості двері»: «Вода, море, ліс і гори...» [79, с. 155]. Письменниця не вдається до детального відтворення пейзажу, а лише перелічує географічні об'єкти, які бачить героїня, адже важливим є не сам пейзаж, а емоційний стан жінки, про що свідчить цитата: «Вона так довго шукала такий куток. І нарешті знайшла його...» [79, с. 155]. А шукала Анна-Марія прихисток, який насамперед принесе їй душевний спокій, адже все життя боролася за своє місце під сонцем, але, досягнувши фінансової незалежності, так і не знайшла умиротворення, щастя.

Пейзажі віддзеркалюють також емоційний стан Мануели в «Польці» М. Гретковської. Паралелізм, використаний письменницею, увиразнює внутрішній стан героїні: «Вечірня безнадійність. Сіро за вікнами й у голові. Утома» [27, с. 124]. Сірий колір підсилює безнадійність, що панує за вікном і в думках жінки. Моделюючи подібні похмурі дні, письменниця відтворює типову зимову погоду Швеції: «День такий, ніби сонцю не хочеться розліплювати закіслі хмарами повіки. О другій уже сутінки. Сарни за цієї погоди дурнішають, приходять аж попід хати» [27, с. 139]. Художні засоби, використані для зображення загального настрою, підкреслюють його меланхолійність.

І. Роздобудько за допомогою метафор моделює ліричний образ тиші, яку зауважила Фаріде перед наступом німців: «Йдучи назад, до садка, помітила, яка незвичайна тиша стоїть над Селищем. Така тиша буває лише перед штормом. Тривожна, але ідеальна у своїй нерухомості» [78, с. 95–96]. Важливим у цьому образі є акцент на заворожуючій красі тиші, створений авторкою завдяки використанню епітета «ідеальна». Іншу, але теж ідеальну, тишу знаходимо на сторінках «Польки». Стомлена від роботи, метушні, виснажена переїздом Мануела

із Петром виривається на кілька днів у відпустку. Вважаємо, що не випадково вони зупинилися саме на Мадейрі, адже там жінка знаходить гармонію: «Я далеко від усього, оточена вологою пусткою. Острів не пов'язаний мостами з континентом, зі спогадами. Не мислю. Дихаю. Притуляю до себе Полю. Петро гасить свічки, і «Хтось» запалює зірки. Залишитися б тут: бездумно, без сенсу» [27, с. 206]. Ця тиша, на відміну від попередньої вишуканої, але холодної, створює атмосферу душевності й тепла, стає фоном для створення романтичної атмосфери.

У романах І. Роздобудько із внутрішнім простором тісно пов'язаний перцептивний. Переживання викликають в Анни-Марії появу нав'язливого запаху петуній, але, коли душа заспокоюється, героїня починає відчувати інші запахи: «Вона заплющила очі й раптом чітко відчула новий запах, що пробивається крізь аромат кави й дурман петуній. Це був запах мокрого асфальту й вогких сірників – так пахло сто років тому у дворі її дитинства» [79, с. 158]. Акцент на сенсорних відчуттях дає можливість авторкам змодельювати вплив простору на свідомість персонажа. І. Роздобудько активно використовує образи-запахи, які відображають трансформацію свідомості, пріоритетів, емоційних станів персонажів. Запах супроводжує Анну-Марію протягом усього життя. Наприклад, задушливий запах петуній, який є для героїні уособленням горя й страждань, зникає, коли вона опиняється сам на сам із морем і забуває про всі свої справи та проблеми: «Світанок забирає із собою запах петуній. Замість нього так само гостро пахне морем» [79, с. 128]. Метафоричний образ світанку, який є початком нового дня, символізує нове життя. Коли помирає Ларик, Анна-Марія втрачає свій короткочасний спокій: «Вона заплющила очі й раптом відчула новий запах, що пробивається крізь аромат кави й дурману петуній. Це був запах мокрого асфальту й вогких сірників – так пахло сто років тому в дворі її дитинства» [79, с. 158]. Цей запах спровокував у жінки непереборне бажання руху, повернення туди, звідки вона втекла, – до міста, де пройшло її дитинство. Як бачимо, запах не лише віддзеркалює почуття героїні, а й зумовлює її вчинки, що свідчить про взаємовплив простору й персонажів.

Рідний, знайомий із дитинства запах стає проявом душевного спокою Фаріде: «І виноградний аромат над Селищем змішується з запахом свіжого хліба, степових квітів, інжиру й олив» [78, с. 41]. А коли трапляється біда і спокій зникає, відповідно й аромат зникає: «Селище скидалося на вичесане дощами й вітрами дерево – похмуре, безбарвне. Кудись зник аромат винограду, інжиру, персиків і степових квітів» [78, с. 93]. Граючи із запахами, авторка сигналізує про зміни, які насуваються в суспільстві чи свідомості персонажа. Повернувшись у Селище після в'язниці, Фаріде не відчула «знайомого запаху – того, що колись стояв над Селищем» [78, с. 223]. Новий запах, який вона відчула, підкреслює, що Селище змінилося й стало для жінки чужим: «Нині тут пахне шашликами, соком перестиглих кавунів, що лежать у білих гіпсових урнах, задушливою гнилизною підварених рапанів» [78, с. 223].

Запахи у прозі М. Гретковської відображають швидше фізіологічні, аніж психологічні зміни організму. До прикладу, надвразливість до запахів у «Польці» є ознакою вагітності героїні, адже демонструє посилену чутливість, що раптово з'явилася. Розглядаючи щойно куплену канапу, Мануела зазначає: «Від неї якийсь запах, хімія. А в універмазі не смерділа» [27, с. 28]. Надчутливість до запахів, що стала результатом вагітності, створює Мануелі незручності: «Ліс смердить грибами. Мене нудить» [27, с. 33]. Розмірковуючи над важливістю відчувати запахи, Мануела доходить висновку, що «нюх був першим із чуттів, що угніздилися в мозку стародавньої рептилії, і він найкраще пам'ятає що добре, а що зле» [27, с. 37]. Запахи є індикаторами, що демонструють безпечність предметів для організму, тож очевидно, що чутливість до запахів загострюється у жінки саме в період вагітності, коли нездорова їжа може нашкодити дитині.

Стомившись від буденних проблем, темпу життя, персонажі прози як І. Роздобудько, так і М. Гретковської шукають порятунку у воді. І це не дивно, адже архетипний образ води є близьким як для української, так і для польської культури. Анна-Марія, героїня роману «Шості двері» І. Роздобудько, стомлена від

буденності, утікає «на узбережжя Середземного моря» [79, с. 109]. Не випадково частиною повсякденності Анни-Марії стає саме море, яке символізує свободу, очищення, відродження. Море дало героїні те, чого вона потребувала найбільше: «Вода змивала втому, сіль – очищала. Анна-Марія пірнула з відкритими очима, й море поглинуло її, вплелося в волосся, огорнуло своїм неприродним теплом» [79, с. 131].

Відчуваючи неминучість смерті, героїня «Польки» Мануела планує провести останні хвилини життя в Австралії, в обіймах океану: «Коли почне боліти нестерпно, увійду до ритмічно розколиханого океану, загорнуся у хвилю. Помиратиму не посеред темряви» [27, с. 8]. Океан – це першопочаток, символ безкінечності, вічності, тому виникає уявлення, що жінка не помирає, а переходить в інший світ, який асоціюється у неї зі світлом і теплом.

Вид із вікна спонукає головну героїню роману «Шості двері» до спогадів: «Анна-Марія розсунула важкі завіси, і місто розкрилося перед нею, як на екрані стереокінотеатру. Вона жадібно вдивлялася в нього, намагаючись воскресити в пам'яті знайомий рельєф. Ось здіймається банею дах ринку, далі – майже поряд – два театри, за ними, трохи в бік – будинок цирку...» [79, с. 164]. Так авторка передає тугу жінки за дитинством. Запахи, пейзажі та інші складники перцептивного простору, змодельовані І. Роздобудько, є більш метафоричними, ніж у М. Гретковської.

Ураховуючи те, що найсучаснішим за часом описаних подій є роман «Космітка» М. Гретковської, вважаємо закономірним, що саме в ньому наголошено на існуванні віртуального простору, частиною якого є соціальні мережі. Головна героїня твору стверджує: «Не зареєструюся у Фейсбуці. Я для того занадто нарцистична. Хвалилася б пейзажами, публікувала б фотографії, коментарі, чекала б на лайки» [149, с. 123]. Зрозуміло, що віртуальний простір є тісно пов'язаним із внутрішнім простором. Адже саме стан душі та культурні тренди будуть провідними в оформленні віртуального простору. Проте ми добре знаємо, що

М. Гретковська врешті-решт створила свої сторінки у соціальних мережах й активно комунікує там зі своїми підписниками, що свідчить про динамічність повсякденності, змінність цінностей і поглядів. Те, що сьогодні було неможливим у силу якихось переконань, завтра може стати нормою, буденною річчю.

3.1.3. Травма в дзеркалі ірреальної повсякденності: романи І. Роздобудько та М. Гретковської

Логічно говорити про ірреальність, аналізуючи фентезі, де за законами жанру тісно переплітені реальний і вигаданий світи. Проте вважаємо доречним дослідити природу взаємозв'язку реального з ірреальним, деколи містичним світом у сучасній жіночій прозі. Ураховуючи те, що в жіночих текстах, де емоції й відчуття жінки відіграють провідну роль в моделюванні повсякденності, ірреальність є здебільшого наслідком емоційних чи душевних станів героїнь, припускаємо, що ірреальний світ дещо відрізнятиметься від фантастичного світу.

У романі «Шості двері» І. Роздобудько художньо осмислила й змодельовала народження та розвиток особистості, а також продемонструвала, як умовний світ, створений в уяві маленької героїні, стає її рятівним колом від жорстокої, незрозумілої, травмуючої реальності. Дещо по-іншому моделює вигаданий світ М. Гретковська в художньому автобіографічному щоденнику «Космітка». У цьому творі, як і в «Шостих дверях», авторки відтворюють життя жінки, починаючи з дитинства, проте ірреальні світи, у які вони потрапляють, абсолютно відрізняються один від одного. Можемо прослідкувати різні моделі вигаданої реальності персонажів та її взаємозв'язок із буденністю.

І. Роздобудько в романі «Шості двері» не відразу називає ім'я головної героїні, тим самим не ідентифікує її. Ураховуючи те, що ім'я персонажа є засобом його характеристики, адже виражає значення, яке в нього вкладає автор, можемо стверджувати, що в цей момент для письменниці не важлива додаткова інформація

про героїню чи детальне розкриття її характеру. Натомість М. Гретковська не називає ім'я головної героїні, бо воно від початку відоме, адже, як уже зазначалося, «Космітка» – це автобіографічний щоденник, а тому читачеві не важко здогадатися, як її звати. І. Роздобудько не описує зовнішність, не визначає риси характеру дівчинки, натомість вона моделює сенсорні відчуття й паралельно зображує краєвиди, які спостерігає дитина під час подорожей. Це свідчить про те, що емоції, які відчуває героїня, є найважливішими в цей момент. Авторка створює ідеальний простір для існування дівчинки – чарівне море – через опис тактильного сприйняття («простір – м'який і обволікаючий, як гліцерінова олія» [79, с. 7], «приємно лоскотали шкіру» [79, с. 7]), зорові образи («ультрамаринові промені, всередині яких рухалися золотаві бульбашки» [79, с. 7], «За рівним краєм води була така сама рівна, мов біла пелюшка, смуга повітря» [79, с. 7]). Мабуть, не випадково саме море обирає письменниця для життя своєї героїні, адже воно безмежне, а отже, не обмежує свободи пересування дитини. До того ж в утробі матері дитя до народження живе у воді, а тому змодельований авторкою чарівний світ, з якого приходить дитина в реальність, не викликає у читача ніякої недовіри. Не менш казковим є образ лісу, у який переміщається героїня: «лише крони гігантських дерев. Ці крони не були схожі на жодне дерево у світі. Розкидисте віття – синьо-зеленого насиченого кольору – тяглося вздовж усього простору, як часом тягнуться від краю до краю неба дощові хмари» [79, с. 7]. Не дарма, моделюючи образ чарівного лісу, письменниця зображує дерева без коріння, надаючи пейзажеві невагомості, легкості. Авторка майстерно використовує кольорову гаму, у якій домінують зелений та синій – два близькі один до одного кольори, які надають гармонійності докільцю. Яскравість, насиченість кольорів підкреслюють піднесений настрій героїні. Відчуття легкості, безтурботності, радості, свободи підсилене здатністю дівчинки літати: «Летіти між гілками було весело» [79, с. 7]. Концентруючи свою увагу на емоціях, авторка знову показує, що саме вони стануть рушійною силою в житті героїні. Помітно контрастує зі станом дівчинки образ

буденності, який дуже майстерно моделює письменниця й робить це так, щоб маленька героїня не здогадувалася про його існування: «Очевидно, я входила в наступну стихію. Але яка вона, я не могла розгледіти – ніч облягла з усіх боків» [79, с. 7–8]. Важливо зазначити, що контраст між двома стихіями письменниця моделює, майстерно використавши колір і світло. На противагу яскравому світу, у якому жила героїня, нова стихія зустріла дитину темрявою. Відчуття страху й беззахисності, викликане цією темрявою, посилює образ світла. Це парадоксально, адже світло, що покликане розвіяти темряву, лякає героїню ще сильніше й у її свідомості перетворюється на «світло-ніж, світло-батіг», завдаючи різкого болю: «полоснуло по очах» [79, с. 8]. Так авторка зображує процес народження дитини. Перехід немовляти з одного стану в інший стає для нього настільки травматичним, що викликає бажання втекти, повернутися: «Пам'ятаю гостре бажання повернутися назад – у крони, в молоко, у воду» [79, с. 8]. І це повністю природне бажання, адже базовою потребою особистості є почуття безпеки (А. Маслоу), яке дівчинка втратила, щойно народившись. Очевидно, що біль і страх, з якими зустрілося маля в момент народження і ніколи раніше не відчувало, викликали в нього нерозуміння, яке авторка символічно називає порожнечою: «А потім настала порожнеча. Я більше не могла ні літати, ні плавати» [79, с. 8]. Зміни в повсякденності героїні налякали дівчинку, позбавивши її природних умінь. У неї залишилася лише пам'ять і бажання повернутися, але куди, не знала й сама героїня.

Хоча в більшості літературознавчих розвідок дитинство асоціюють із безтурботною, ніжною, казковою порою, а дитячі травми – із катастрофами (війни, голокост, революція), проте дитинство може бути й періодом внутрішніх конфліктів, здатних травмувати психіку особистості. Психічна травма може виникнути в результаті сильних переживань, потрясінь, шоківих ситуацій тощо. Ураховуючи те, що дитина народжується без досвіду, кожна незрозуміла (навіть звичайна, банальна) ситуація може стати травматичною для її психіки. Очевидно, що процеси, пов'язані з народженням, зумовлюють сильний стрес для організму.

Для психіки героїні «Шостих дверей» І. Роздобудько травматичною стала її поява на світ. М. Гретковська не моделює народження своєї героїні і, що не менш важливо, якщо в І. Роздобудько події відбуваються послідовно, то в М. Гретковській уже доросла жінка фрагментарно згадує епізоди свого дитинства чи юності. Із перших сторінок «Космітки» М. Гретковська розповідає про надзвичайні вміння членів родини її героїні. Одразу видно, що дівчина не надає їм великого значення: «Ворожіння було для мами розвагою після гарування в лодзинському психіатричному госпіталі» [149, с. 5]. На перший погляд, парадоксально, що ворожіння, метою якого було передбачення майбутнього, асоціюється в героїні з розвагою. Хоча таке сприйняття можна пояснити віком дитини, яка не усвідомлює всієї важливості ритуалу. Але в той же час, розмірковуючи над правдивістю маминих пророцтв, дівчинка зазначає: «Чи ворожіння мами збувалися? Мабуть так, якщо постійно хтось забігав позичити цукор. [...] Сусідки приходили віддати його, щось позичити і при нагоді... може розкине пані карти, солоденька?» [149, с. 6].

Не був обділеним даром і батько Мануели: «Батько теж мав компаса в голові, родинного. Знав, у якому напрямку йтиме майбутнє. Відчував це завдяки дару ясновидіння» [149, с. 6]. Проте не лише він, а «вся його родина мала подібні здібності. Розмовляли з духами, розуміли передчуття. Діти не доживали до першого дня народження. Помирали від болю, коли в них виростали одночасно всі зуби» [149, с. 8]. Факти, перелічені авторкою, переконливо доводять, що надзвичайні здібності батька – це не вигадка.

Хоча дитинство Мануели протікало не в ідеальних умовах, більше того, у ньому мали місце магичні ритуали, дівчинку це аж ніяк не травмувало. Зате спогади про надзвичайні можливості батьків дали авторці підґрунтя для моделювання надзвичайних можливостей Мануели, які органічно вплелися в її життя. Сама жінка зазначає: «Не знаю, які гени на старість пробуджувалися в мене. Розсудливі материні чи фантазмагоричні батькові. Побоююсь, що його. Я вже мала пробіски ясновидінь, успадкованих невідомо навіщо разом з вухами і схильністю до

міфоманії» [149, с. 9]. Тож надзвичайні здібності стали органічною частиною її повсякденності. До прикладу, М. Гретковська, моделюючи дитинство своєї героїні, створює парадоксальну ситуацію. Ворожіння, яке мало на меті розкрити майбутнє, є для дівчинки буденною річчю, частиною її щоденного життя і аж ніяк не асоціюється у неї з магічним ритуалом: «Ворожінню на картах мама навчилася від бабусі, бабуся від прабабусі. Напевно так само як я, бавлячись під столом, на котрому аналізувалася штабова карта майбутнього: піковий король і хрестовий туз – несподівана смерть брюнета, червова десятка – весілля» [149, с. 5]. Письменниця іронізує (дівчинка бавиться під столом, на якому дорослі розгадують таємниці майбутнього з допомогою магічного ритуалу), перетворюючи магію на буденність.

На відміну від дитинства Мануели, дитинство головної героїні «Шостих дверей» було для неї аж надто травматичним. Відчуття безпорадності, жаху, пережиті немовлям у момент знайомства з реальністю, стали мотивами поведінки дівчинки в подальшому житті, визначили її ставлення до реальності, спровокували бажання втекти до ірреального світу: «від моменту народження мною заволоділа ця нав'язлива ідея (наскільки, звичайно, це можливо в розумінні дитини) – знайти Двері, за якими було б ТЕ повітря, ТОЙ ліс і ТЕ море» [79, с. 9]. Бажання втечі настільки сильне, що перетворюється у нав'язливу ідею. Німецький психіатр К. Верніке поняття нав'язливої ідеї зарахував до низки психічних розладів, адже, хоч і виникає ця ідея в результаті реальних обставин, супроводжується надмірним емоційним напруженням і домінує над усіма іншими ідеями й бажаннями людини. Авторка вже не натякає на психологічний дискомфорт, який відчуває її героїня, а чітко вказує на існування психічного розладу. Природно, що дівчина прагне змінити щось, щоб урятуватися від впливу на неї жорстокої реальності. Єдиною можливістю для порятунку стають символічні двері, знайшовши які, дівчинка зможе повернутися до стану спокою і щастя. Важливим моментом є думка: «Для того, щоб отвір став дверима, необхідний акт трансцендентного переходу «за». Як феномен межі, двері вказують не тільки на транзитивність, а й на відмінність перед-

граниччя і за-граниччя. Перед-граниччя є світом визначеності, простір за кордоном невизначений і таємничий» [43, с. 116]. Отже, двері стають межею між просторами повсякденності, акт переходу між ними є недоступним досвідному пізнанню, існує на рівні підсвідомості.

Щоденне життя завдає дівчинці дискомфорту, а часом – і фізичного болю, відтворюючи їх, письменниця вдало використовує художні деталі: «бант, що туго стягнув волосся на потилиці» [79, с. 9], «Перший день у дитячому садочку й зовсім мокрі колготки» [79, с. 9], «Білий халат няньки й найсправжнісінький жах над тарілкою товстих макаронів» [79, с. 9]. «Бант», «мокрі колготки», «білий халат» стають деталями-штрихами, які з надзвичайною експресивністю відображають реалії буденного життя, адже є маркерами епохи. Описуючи повсякдення дівчинки, письменниця моделює жорстоку буденність, яка змушує дитину шукати можливість повернутися до стану легкості, безтурботності. І цим порталом для втечі стають вигадані дівчиною двері, які вона малює, вірячи в те, що ці двері перенесуть її в ту безтурботну реальність, з якої вона прийшла. Двері стають символом порятунку, адже за ними на дитину чекає світлий, казковий світ. Авторка чітко вказує вік, у якому дівчинка малює двері (1 рік, 4 роки), що зумовлює реалістичність відтворених подій, адже кожна маленька дитина малює на шпалерах свої фантазії.

Видіння Мануели теж можна логічно пояснити й, як і в «Шостих дверях», вони прив'язані до певного вікового періоду. Проаналізувавши своє життя, Мануела доходить висновку, що в неї епілепсія, яка неодноразово провокувала видіння. Проте це не завдавало клопоту дівчинці, бо мало логічне пояснення. Наприклад: «Дитина є готовою сприймати дива повсякденності»; у 5 років «Бачила теж Ісуса Христа на ділянках біля нашої вулиці» [149, с. 17]. Звичайно, діти в 5 років здатні фантазувати й уявляти щось аж надто реалістичним, тому нічого дивного в тому, що дівчинка з католицької країни побачила одного з богів.

Інша ситуація мала місце, коли трохи старша героїня, перебуваючи в тітці в гостях, побачила як «...родичі, що застигли на фото, живі і мертві, почали рухатися» [149, с. 18]. Мама пояснила, що «.. скло фотографії відбивало екран телевізора» [149, с. 18]. Знову логічне пояснення ірреальності.

Паралельно з дорослішанням героїні «Шостих дверей» кращим стає і її вміння малювати, тому й двері ставали щораз кращими. Спочатку «... це були не двері, швидше – нерівний напівкруглий розчерк на шпалері» [79, с. 8], потім «... вони вийшли довершенішими: майже рівне півколо, проведене на одному віддиху від плінтуса до плінтуса» [79, с. 9]. Зміни в способі малювання дверей відображають зміни в психології дитини, пов'язані із дорослішанням. Письменниця не відриває ірреальну повсякденність від реальності, пояснюючи її існування фантазуванням, притаманним чотирирічній дівчинці: «Але в чотири роки світло з намальованих дверей не викликало в мене жодного подиву: адже я знала, НАВІЩО намалювала ці Двері» [79, с. 11]. Важливим є образ світла, повністю протилежний до того, із яким дитина знайомиться при народженні. У цій ситуації воно не лякає дівчинку, а навпаки дає їй надію на існування іншого світу, який випромінює світло.

За чарівними дверима тече «прозора», «тепла» «повільна річка», відбуваються справжні дива: «Я опустила в неї руку, і тої ж миті розчепірені пальці перетворилися на льодяники: великий – барбарисовий, вказівний – дюшес, середній – м'ятний, безіменний – лимонний, мізинець – абрикосовий. Я зрозуміла, що обідати обридлим борщем мені вже навряд чи доведеться, якщо маєш таку солодку п'ятірню» [79, с. 11–12]. Це ніби країна дитинства, у якій маленька дівчинка відчувається безтурботно й радісно. Проте ірреальність трансформується внаслідок дорослішання героїні й перестає приносити дитині радість, душевне тепло й спокій. Вона змінюється разом зі зміною дитячої свідомості. Проблеми стають серйознішими, а несприйняття світу дорослих сильнішим.

Якщо героїня «Шостих дверей» свідомо тікає з реального в ірреальний світ, то Мануела з «Космітки» відразу не надає ніякого значення картинам, що з'являються

в її голові: «Не переймалася своїми видіннями доки не опинилася на прийомі у психіатра» [149, с. 9]. Причина візиту до психіатра виявилася надзвичайно банальною: бажання перевірити ефективність нової методики, спрямованої на тренування мозку. На запитання Мануели, чи вона хвора, лікарка відповіла: «У митців таке буває, сон на яву» [27, с. 5]. Поясненням причини видінь стало те, що митці, до яких належить і Мануела, сприймають світ по-іншому, а тому її хвилювання не викликають занепокоєнь лікарки. Детальні обстеження показали, що мозок героїні працює нетипово, що могло стати причиною видінь або свідчити про жакливу хворобу: «Надмірна кількість вільних дельта-хвиль там, де знайшли їх у мене, дає вибір: ти є буддійським монахом, який за допомогою медитації уповільнив діяльність мозку, щоб увійти у підсвідомість і транс, або [...] маєш новоутворення» [27, с. 12]. Лікарка, яка проводила обстеження Мануели, коментуючи результати діагностики, зазначає: «Люди з таким ЕКГ бачать святих, відчують...» [27, с. 13]. Лікарка не дає жодного наукового пояснення такого ЕКГ. М. Гретковська, подаючи коментар лікарки щодо скарг Мануели на видіння, обґрунтовує нормальність ситуації: « – Якщо це, як Ви говорите, не перешкоджає вам у житті? «є межею нормальності» і Ви відрізняєте і атаки, і дивні явища від реальності... Я б цим так сильно не переймалася» [149, с. 16]. Далі видіння Мануели стають органічною частиною реальності, яка межує з містикою: «Народжуючи, я втратила три літри крові. Не відчувала слабкості наступного дня. Колисала дитя, коли хтось увійшов до зали. Пустили гостя в післяпологове відділення в брудному плащі, що волочився по землі? Впізнала його, незважаючи на капелюх, що закривав його обличчя. Час, Старий Час прийшов побачити новонародженого. Був видінням? Очевидно, хоча не менш реальним від медсестер, які міряють тиск» [149, с. 14].

Великим потрясінням, шоком для героїні «Шостих дверей» стає смерть бабусі, яка травмує її душу, адже виходить за межі досвіду: «Найстрашнішим було порожнє, охайно застелене бабусине ліжко і те, що треба було вдавати, нібито вірю, що вона повернеться...» [79, с. 27]. Символом душевної спустошеності дитини стає

ліжко, яке є художньою деталлю, що відображає емоційний стан дівчинки. Раніше героїня ніколи не відчувала такого розпачу й горя викликаного втратою рідних. Нemoжливiсть протистояти жорсткому світу та відсутність емоційної підтримки народжують руйнівні, негативні почуття та емоції: «Напевно, саме тоді я зненавиділа дорослий світ, у якому потрібно приховувати свої справжні емоції» [79, с. 27]. Порожнеча та самотність, викликані втратою рідної людини, змушують дівчинку намалювати наступні двері. Ці двері відрізняються від попередніх, адже дають зрозуміти дитині, що вона подорослішала: «намалювала треті Двері. І дуже здивувалася, що цього разу вони виявилися більшими від попереднього ледь помітного контуру. Я зрозуміла, що виросла, і що відтепер це буде неминучим» [79, с. 27]. Процес дорослішання ранить дитину, забирає її безпосередність, вміння бути легкою й безтурботною. Героїня розуміє, що не все можна змінити, не всьому можна протистояти. Тому за дверима дівчинка вже не знаходить спокою, бо замість казкових моря й лісу там тепер темрява: «За ними було темно, як у коморі. Я стояла й сподівалася, що очі звикнуть до суцільної пільми» [79, с. 28]. Ірреальний світ, який колись був рятівним колом для дитячої душі, й далі виконує цю функцію, але в інший спосіб, бо перетворюється на місце спокути за свої провини. Він стає жорстоким, загрозливим, фантастичні перетворення не заспокоюють, а навпаки – лякають героїню. У фантастичному світі вона зустрічає батьків, які їдять морозиво. Добре знаючи, що їсти багато солодкого шкідливо, дитина переконана, що «вони зараз помруть!» [79, с. 28]. Окрім того, батько в розмові з мамою вживає лайливі слова, що дуже лякає дитину: «Крізь примружене око я з жахом очікую на мить, коли з його рота полізуть мухи і таргани» [79, с. 29]. Письменниця акцентує увагу на страхах дівчинки, закладених дорослими у її підсвідомість. Світ за дверима вже не приносить дівчинці радості; навпаки, він викликає відчай, почуття власної безсилості, розгубленість, вона ризикує залишитися в ньому назавжди, проте в останню хвилину героїні вдається врятуватися. Ірреальний світ знову рятує її, але цього разу через очищення.

Коли героїня отримує життєвий досвід, уміння аналізувати свої відчуття, авторка дає їй ім'я, переходячи до зображення нового етапу розвитку особистості: «На цьому історія дівчинки, котра ідентифікує себе як «Я», закінчується... Після шести років, за її словами, вона навчилася бачити себе збоку. Напевно, так вона ховалася від реальності, яка перестала її влаштовувати. Тому цілком доречно автору назвати її ім'я і не вводити в оману читача дитячими казками. Її звать Анна-Марія» [79, с. 33]. Можемо припустити, що не безпідставно письменниця обирає саме шестирічний вік і вказує на те, що героїня навчилася критично оцінювати себе. Шість років – це кризовий період у житті людини, пов'язаний із її переходом від ігрової до навчальної діяльності, після закінчення якої дитина повинна навчитися по-новому взаємодіяти з довкіллям, а отже, стати іншою. Наша героїня здобула нові вміння, «навчилася бачити себе з боку», проте бажання втекти від реальності, яка її не влаштовувала, залишилося.

Мануела ж, ставши свідомою, дорослою жінкою, хоче пізнати світ глибше: «Я прийшла на церемонію знайти початок світу. І його кінець – поговорити з моїми померлими» [149, с. 28]. Щоб реалізувати свою мету, вона приймає рішення взяти участь у ритуалі, який проводять шамани. Мануела усвідомлює: «Шамани з джунглів не є науковцями. Для них аяваска це відвар зі святої рослини, що обплітає всі світи і людські душі» [149, с. 24]. Рослина, відвар з якої випиває героїня, набуває метафоричного значення й стає провідником між душами й світами: «Аяваска переносила учасників церемонії в інший вимір» [149, с. 26]. Випитий напій спричинив перенесення свідомості й Мануели: «Мої щелепи далі тріщали, голова змінювала форму. Вужі викликали в мене огиду, але цікавість була більшою, аніж страх» [149, с. 27]. Як бачимо, авторка досить детально візуалізує внутрішні відчуття героїні. Важливим, на нашу думку, у моделюванні паралельного, ірреального світу є те, що він дає можливість персонажеві отримати ті знання, емоції, досвід, яких він не отримає в реальному світі. Мабуть, це й провокує персонажів шукати шляхи виходу за межі реальності. Подібна ситуація

змодельована і в «Шостих дверях» І. Роздобудько, де спочатку неусвідомлене малювання дверей на шпалерах маленькою дівчинкою перетворюється на спосіб свідомого порятунку дорослої жінки: «Анна-Марія вперше тверезо подумала про Двері. Але не як про марення, сон, хворобливу уяву чи навіть божевілля. Нині вона вперше зрозуміла, що Двері – єдина реальність, подарована їй невідомо за які заслуги» [79, с. 178]. Двері не випадково стали символічним предметом, який забезпечує перехід героїні з реального в ірреальний простір. Адже двері – це архетипний образ, який «розкриває глибинні шари культурного несвідомого, відсилає нас до культурної матриці будь-якого домашнього світу. Маючи подвійне символічне значення – захисту і доступу, двері обмежують домашній світ і відкривають можливість спілкування із зовнішнім світом» [43, с. 111]. Тож абсолютно логічним є те, що коли психіка Анни-Марії не витримує натиску реальності, підсвідомість відкриває їй двері в позабудений світ.

У повсякденності персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської реально тісно переплітається з ірреальним, створюючи нерозривну цілісну повсякденність. Присутність іншої реальності у повсякденності персонажів є відображенням тенденцій сучасної жіночої прози, а не чимось незвичайним чи фантастичним. Обидва світи, у яких знаходяться герої, створюють їхню органічну повсякденність, не ставлячи під сумнів існування один одного. До прикладу, І. Роздобудько у «Шостих Дверях» завжди знаходить логічне, об'єктивне пояснення існування віртуальної реальності. Увійшовши у двері, які переносять її в інший світ, Анна-Марія перетворюється на собаку, проте, прийшовши до тями, жінка розуміє, що вона просто втратила свідомість, і їй усе здалося: «Вона згадала, чому раптом знепритомніла: дзвінок від Ади! І ця звістка про Ларіона...» [79, с. 153]. Усі події в житті героїні взаємопов'язані, а ірреальний світ – це лише реакція підсвідомості на стрес.

Н. Павлюк переконана: «У романах сучасних українських письменниць роздвоєність свідомості героїнь та бажання жити паралельним життям свідчать не

тільки про загубленість, але й про їхнє прагнення до свободи як форми автентичного існування особистості, збереження власної екзистенції у протистоянні абсурдному світові» [67, с. 47]. Ірреальний світ, який існує у свідомості персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської, є демонстрацією бажання жінок до екзистенційної свободи, яка повністю корелює з притаманним постмодернізму бунтом проти всіх меж і кордонів. Якщо І. Роздобудько не протестує відкрито проти обмежень будь-яких прав, то М. Гретковська чітко фіксує свою позицію у «Космітці», коли стверджує: «Я не належу до жодної літературної групи, не визнаю критиків, не знаходжуся «в середовищі». Говорю що хочу, не переймаюся думкою інших» [149, с. 98].

Отже, ірреальний світ, змодельований у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської, є віддзеркаленням внутрішніх станів персонажів, їхнім способом втечі або порятунку від несправедливої, жорстокої реальності чи просто джерелом життєвого досвіду.

3.2. Текстові стратегії осмислення повсякденності в романах І. Роздобудько та М. Гретковської

Для сучасної жіночої прози характерною є концентрація уваги авторок на емоціях та почуттях персонажів. Письменниці не вдаються до розгорнутих описів подій, пейзажів чи портретів, натомість приділяють значну увагу деталям, які розкривають внутрішній світ героя або здійснюють доленосний вплив на нього. Таке моделювання повсякденності зумовило її фрагментарність. До прикладу, І. Роздобудько докладно описує куртку Ліки, акцентуючи на гудзику, який, згадує Денис: «Особливо мені запам'яталася джинсова куртка, яку вона розмалювала спеціальними фарбами та пришила гудзики, обшиті тканиною, на яких вона якимось дивним чином вималювала мініатюри із зображенням янголів» [77, с. 113]. Гудзик, який був ознакою витонченого смаку Ліки, доказом її таланту,

перетворюється на художню деталь, коли Денис, шукаючи записку від Ліки, знаходить його в шафі: «в самому кутку помітив... гудзик. Той самий гудзик з її куртки. "Цей янгол тебе обожнює"». [77, с. 159]. Зрозумівши, що втратив дружину, чоловік відчув нестерпний біль, який письменниця відтворила, змодельовавши реакцію тіла: «Я затис його в долоні. Звук, що вирвався назовні з мого горла міг би перевернути землю» [77, с. 159]. Два лаконічні речення відобразили усю глибину почуттів Дениса й біль від втрати Ліки. Моделюючи буденну поведінку Ліки, І. Роздобудько розкриває погляди на світ героїні: «Вона жила як пташка, горобчик, який то весело цвірінькає, то сидить набурмосений, якому геть байдуже, що їстиме завтра» [77, с. 111]. Порівняння з пташкою підкреслює її легкість, бажання жити сьогоднішнім днем і натякає на непристосованість до життя дівчини. Відтворюючи її повсякденність саме так, авторка створює підґрунтя для морального зриву й психічного розладу Ліки. А отже, цілком слушним є твердження Н. Галушки: «Важливою домінантою, що об'єднує різні аспекти сприйняття і відображення світу сучасною письменницею, є драматизм» [19, с. 244].

Персонаж «Фаріде» Льошка, скалічений війною жебрак, виміняв свого воєнного ордена на жіночу сукню, адже для нього не було нічого важливішого за радість коханої: «А таку сукню хіба що у модисток можна пошити – аж очі ріже. Летюча, в'ється довкола струнких ніжок, мов хвиля, окреслює талію, довкола коміра – волани, рукави "ліхтариком", білий вузенький пасок з чистої шкіри» [78, с. 158]. Надзвичайно детально описує І. Роздобудько сукню, відображаючи виняткову трепетність почуттів Олексія, його бажання допомогти коханій, захистити її від жорстокої реальності. Хлопець готовий був зробити все, аби не втратити Фаріде знову. Силу його почуттів підкреслює вибір між орденом і сукнею: Олексій віддає перевагу останній.

Головна героїня «Польки» Мануела після обстежень, дізнавшись, що не має проблем із серцем, заїжджає з Петром до польської крамниці: «Що за день – серце маю здорове і маю маковика, сирника, пончики, запашний хліб, квашену капусту,

ведлівські цукерки (іриски, фігли)» [27, с. 114]. Звичайні для кожного поляка страви приносять жінці щастя, адже створюють домашню польську атмосферу в її шведській квартирі. Зауважимо й те, що вагітність Мануели змінює її інтереси, адже материнський інстинкт змушує героїню шукати потрібні їй майбутній донечці речі, тож письменниця вдається до моделювання образів дитячих крамниць як типових для відвідування вагітними місць: «Чудасія: колиски, ліжечка, прилади для підскакування й носіння дитини, відсмоктувачі молока. Ходжу, роззявивши рота» [27, с. 129]. Так М. Гретковська розкриває ще одну грань особистості Мануели, додаючи бунтівному характерові жінки рис ніжної, турботливої матері.

Безперечно, що для щоденників М. Гретковської «Полька» і «Космітка» характерна автобіографічність, а тому твори відтворюють погляд письменниці на буденне життя жінок: «Польки живуть між мізогінією Костелу і патріархальним приниженням повсякденності. Менші пенсії, брак ясел, дитячих садочків, домашня служба родині» [149, с. 172]. Мисткиня, критикуючи костел та патріархальний лад життя поляків, акцентує увагу на суспільних чинниках, які впливають на повсякденність жінки, у цьому випадку обмежуючи її свободу. Щоб наочно продемонструвати, чим є для жінок заборона абортів на законодавчому рівні, авторка проводить паралель з паранджею, яку вважає символом «поневолення жінок шаріатом» [149, с. 171], наголошуючи, що закон про заборону абортів, як і паранджа, позбавляє жінок права розпоряджатися своїм тілом. Абсурдність закону підкреслена метафоричним зворотом: «Людина без обличчя не має ідентичності» [149, с. 171]; жінка, позбавлена можливості вибору, втрачає свою ідентичність. Моделюючи безправність жінки перед законами костелу, авторка гостро іронізує: «Діти народжуються внаслідок згвалтування їхніх матерів. Гвалтівників потрібно нагороджувати? Адже вони зародили нові життя» [149, с. 165]. Риторичне питання в поєднанні з іронією підкреслюють парадоксальність ситуації, у якій знаходиться жінка в польському суспільстві. Звісно, М. Гретковська – активна учасниця жіночих рухів, тому можемо припустити, що у «Космітці» викладена її життєва філософія.

Проте мусимо пам'ятати про суб'єктивність як особливість сучасної жіночої прози, на що натякає й сама письменниця в устами Петра – партнера і батька дитини Мануели: «...у її книжках зовсім немає Мануели. Там існує якась знеособлена жінка-хамелеон, яка шукає себе саму. Дитя сучасного світу» [27, с. 25]. Так М. Гретковська спонукає читача до роздумів, самостійного пошуку істини, адже вона сама помістила до роману інтерв'ю, у якому Петро поставив під сумнів реалістичність образу Мануели, а отже, і її світогляду.

Наступною стратегією стало моделювання нового образу жінки. Головними персонажами більшості обраних для дослідження текстів є жінки, за винятком «Гудзика» І. Роздобудько та «Фаворитів» М. Гретковської, де, хоча події й відбуваються навколо чоловіка, проте ключову роль відіграють все ж жінки. Важливо додати ще й те, що їхні моделі поведінки суперечать правилам патріархального світу. Мануела й Анна-Марія працюють інтелектуально. До того ж Мануела, гармонійно поєднуючи вагітність із роботою, відрядженнями, відпочинком, руйнує стереотип про те, що вагітна повинна думати лише про майбутню дитину і готуватися до пологів. Ліка, хоча й відмовляється від навчання в інституті, щоб присвятити своє життя коханому, проте не надає жодного значення родинному побуту. Фаріде нехтує віковими традиціями, віддаючись коханню, а потім жертвує спокійним родинним життям заради пошуку справедливості. Поведінка коханок Понятовського повністю суперечить уявленням про подружню вірність, скромність, місце жінки в суспільстві. Кожна з них керується власними емоціями, філософією, світосприйняттям, а не загальноприйнятими нормами моралі, стереотипами, тому, моделюючи повсякденність, авторки першочергово зосереджуються на емоційному, а не фізичному наповненні щоденного життя персонажів.

Героями романів «Шості двері» та «Гудзик» І. Роздобудько є нещасливі, часом деструктивні особистості, а тому важливою частиною їхньої повсякденності є кризові стани. У «Гудзику» сюжетною основою є любовний трикутник,

увиражений протилежними жіночими образами. Ліза (мати) – самовпевнена, жорстока, егоїстична; Ліка (донька) – добра, життєрадісна, довірлива дівчина, яка вважає найбільшим щастям присвятити своє життя коханому. Не можемо не погодитися з думкою Н. Галушки: «...ніхто з героїв («Гудзика» – І.С.) не досягає бажаної категорії щастя, адже їхні почуття так і залишаються невзаємними: Денис обожає Єлизавету, Ліка кохає Дениса, Джошуа небайдужий до Ліки» [77, с. 244].

Далі розглянемо часову стратегію моделювання повсякденності обома авторками. У текстах І. Роздобудько із драматизмом тісно пов'язана категорія часу. До прикладу, Денис («Гудзик»), утративши Ліку, створює свій відлік часу, який постійно нагадує йому про події, що завдали болю: «Літо закінчувалося. Добігав кінця рік. Не знаю, як для кого, а у мене рік завжди завершується разом із останнім днем серпня. Можливо тому, що все в моєму житті розпочалося восени» [77, с. 4]. Ліка стає для Дениса емоційним рушієм, який допомагає йому здобути новий екзистенційний досвід, адже, лише втративши кохану, герой відчув силу їхнього духовного зв'язку.

Мануела («Полька»), як і Денис («Гудзик»), творить свій тимчасовий відлік часу, проте він, на відміну від Денисового, є результатом неунормованого побуту героїні, а не драматичних обставин: «Я зараз у двох чи трьох часах: тепер, по народженню Полі й колись, після переїзду зі Швеції. У мене в житті є свій час із коротших термінів: здати статтю, діалоги, зателефонувати додому» [27, с. 140]. Продовжуючи свої міркування, Мануела стверджує: «Не метушитися, не роз'ятрювати майбутнє, бо ж не відомо, що там буде» [27, с. 140]. Героїня усвідомлює, що є речі, на які вона вплинути не може, і лише час, який у текстах М. Гретковської набуває філософського значення, покаже, що буде далі.

У «Шостих дверях» Анна-Марія втрачає бабусю, матір, Миколу, який її кохав, відчуває свою провину у смерті Ларіона, який гине від передозування через нерозділене кохання. Час для героїні стає метафорою безнадійності, самотності: «Вона не знала, скільки минуло днів – один, два, вічність. Час перетворився для неї

в теплий материнський бік. Він годував її смутком...» [79, с. 149]. І. Роздобудько моделює ситуацію, у якій жінка втрачає почуття відліку часу, відображуючи емоційний стан героїні, який змушує її повернутися туди, звідки вона колись втекла, – у рідне містечко.

Іншим є сприйняття часу у «Космітці» М. Гретковської, що можна пояснити жанровими особливостями художнього автобіографічного щоденника. Тут відчуття часу є традиційним, буденним, типовим для сучасної жінки: «Ні на що не вистачає часу. Встаю, сніданок, відвезення Полі. Стояння в заторі, писання (потрібно працювати), прогулянка (необхідно ходити), обід (вроджений голод), дитина, не дай Боже, шопінг, лекції, вечір, дивлюся щось цікаве і спати. Почуття втрати часу. Свого часу, для самої себе, а не для інших» [149, с. 173]. Сприйняття часу в цьому випадку не лише демонструє спосіб життя героїні, а й підкреслює її активність, зайнятість, навіть схильність до самопожертви, адже часу їй не вистачає лише на себе. Варто додати й те, що авторка акцентує увагу на відчутті втрати часу, моделюючи в такий спосіб внутрішньоособистісний конфлікт героїні. Зображуючи події, що постійно повторюються протягом певного часу, М. Гретковська демонструє рутинність життя героїні: «Серпень – тридцять одне повторення того самого дня. Встаю, снідаю, о дев'ятій до роботи, на дибу до комп'ютера» [27, с. 26]. Іноді з метою наголошування М. Гретковська вдається до інтертекстуальності: «Час – це фабрика», – писав Ейнштейн. Моя фабрика працювала рік, скільки, м'яко кажучи, містить цей щоденник. Часом з'являвся матеріал з інших років і спогадів» [149, с. 216]. Як уже зазначалося, письменниця філософськи сприймає час. А з наведеної цитати бачимо, що час для неї є творцем (фабрикою) життя. У «Польці» Мануела стверджує: «Не уявляю собі часу, відокремленого від простору. Час для мене – це безкінечна порожнеча для заповнення подіями та емоціями. Тяглість, яку не варто переривати розлукою» [27, с. 268]. Мануела виокремлює чотири фундаментальні складові своєї повсякденності: час, простір, події та емоції. Тож, як ми і зазначали раніше, емоційний складник є маркером повсякденності,

змодельованої в сучасній жіночій прозі. Мабуть, тому повсякденний простір персонажів обраних романів як І. Роздобудько, так і М. Гретковської позбавлений зайвих елементів, є функціональним. Описи пейзажів, інтер'єрів досить точні, лаконічні, з акцентами на важливих деталях.

Не менш важливою стратегією є зосередженість уваги авторок на чуттєвості, тілесності. Тіло в жіночих текстах стає індикатором характеру персонажа, мотиватором його вчинків, головним чинником організації повсякденності. Моделюючи реакції тіла героїв на життєві ситуації, письменниці розкривають їхні потреби, страхи, цінності, почуття. Наприклад, Денис («Гудзик»), шукаючи розради чи забуття після зникнення Ліки, зустрічається зі своїми колишніми подружками, після чого стверджує, що «це призвело до нового шоку: я нічого не відчував! Тобто у фізичному плані все було нормально, техніку не втрачено. Але я з жахом відкрив у собі новий вид імпотенції: все відбувалося автоматично» [77, с. 55]. Реакція тіла Дениса демонструє, що на підсвідомому рівні Ліка для нього була важливою, але усвідомив він це лише, коли втратив її. Творячи образ Ліки, яка приїхала на пленер художників після розриву з чоловіком, І. Роздобудько зазначає: «Лисиця (Ліка – І.С.) була бліда, джинси до колін обліплені брудом, на загостреному обличчі застигла маска байдужості» [77, с. 164]. Портрет дівчини лаконічний, без жодної зайвої деталі, лише елементи, які чітко окреслюють її емоційний стан, – розгубленість, байдужість.

Лаконічним є опис церемонії одруження Мануели з Петром, які довго до цього йшли, переконуючи себе, що одруження – це лише формальність, яка не має ніякого значення. А тому непередбачуваним стали трепетні почуття героїв, змодельовані М. Гретковською, що домінували у шлюбі: «Промовляємо клятву, тримаємося за руки, проте вони тремтять» [149, с. 215]. Тут варто відзначити, що до одруження Петро і Мануела тривалий час прожили разом, народили й виховували дитину, але почуття не згасли, не загубилися між буденними справами, про що свідчить тремтіння рук. Реакція тіла є ключем до розуміння почуттів персонажів.

Особливістю тілесності, змодельованої в «Польці» та «Космітці» М. Гретковською, є увага до особистого, приватного життя, адже обидва тексти автобіографічні. Мануела, розмірковуючи над доречністю писати книгу, присвячену своїй вагітності, підкреслює: «це ж до біса інтимна тема» [27, с. 68]. Авторка прекрасно розуміє, що, пишучи щоденник, хоча й художній, та ще й присвячений власній вагітності, змушена буде відкрито ділитися з читачем найінтимнішими моментами зі свого повсякденного життя. І, як виявилось, вона не лише усвідомлювала це, а й, нічого не маскуючи, описала всі прояви тіла. У «Польці» М. Гретковської вагітність, як прояв тілесності, стає домінуючим фактором, що зумовлює почуття та вчинки Мануели, яка, згадуючи один зі своїх походів до музею, зазначає: «У музеї лише кілька статуй, решта – потрощені фрагменти. Кружляю залами, звичайно, з уже стандартними перервами на туалет» [27, с. 56]. Як бачимо, моделюючи ситуацію в музеї, авторка акцентує увагу не на враженнях героїні від експонатів, а на її фізіологічних потребах, які загострилися внаслідок вагітності. Контраст високого (мистецтво представлене в музейних експонатах) з низьким (біологічні потреби – походи до туалету) додають повсякденності реалістичності. В іншому епізоді описані природні фізіологічні зміни, що відбулися з тілом вагітної Мануели під час вагітності; письменниця концентрує увагу на емоціях, викликаних цими змінами: «Лежачи у ванні, не можу призвичаїтися до себе. Пупок пересунувся асиметрично десь під пахву...» [27, с. 126]. Критична оцінка героїнею власного тіла демонструє змагання її розуму з відчуттями. Моделюючи реакції тіла, письменниця послуговується яскравими художніми засобами, відображаючи своє творче сприйняття буденності. До прикладу, описуючи нічні судоми вагітної жінки, авторка вкладає в її уста фразу: «Ніч принесла мені кару. Вгризся мені в литку пес» [27, с. 167]. Відразу стає зрозуміло, що судома спричинила різкий нестерпний біль. І звичайно, не можемо оминати іронію, яку можна вважати візитною карткою М. Гретковської: «Полька б'ється за незалежність. Звичайно, моїм коштом, бухаючи п'ятами у дно матки, у

шлунок» [27, с. 283]. Мисткиня вдається до гри зі змістовим наповненням слова Полька (ім'я доньки – громадянка Польщі), заворожуючи читача своєю майстерністю. Тут важливо згадати, що назви національностей у польській мові пишуть із великої літери, тому читач дійсно може потрапити в пастку авторки, не зорієнтувавшись відразу, що Полька – це не громадянка Польщі (йдеться лише про щоденник «Полька» М. Гретковської), а донька героїні – Поля. Епатажною є її поява на світ, яка асоціюється в авторки з боротьбою за незалежність. Тілесність у текстах М. Гретковської тяжіє до натуралізму: «Я плачу й ригаю, прошу його щоб відійшов, це жахливо, принизливо. [...] Він підтримує мені голову. Нам хлюпає на сандалі, і я всцикаюся» [27, с. 61]. Письменниця настільки реалістично описує фізіологічні процеси, які відбуваються з організмом, що це викликає огиду, але разом з тим демонструє безпорадність жінки перед реакціями її тіла. Звичайно, натуралістичність надає епатажності текстам М. Гретковської, тож авторка пише в межах свого стилю.

Важливим складником повсякденності персонажів у досліджуваній прозі є домашні тварини, утрата яких ранить героїнь, руйнує їхній внутрішній простір. І. Роздобудько у «Шостих дверях» та М. Гретковська у «Фаворитах» моделюють ситуації безпорадності персонажів, використавши мотив жорстокого поводження з тваринами. Залишившись сам на сам зі своїми проблемами, Анна-Марія знаходила розраду у своєму улюбленцеві, якого отримала в подарунок, щоб не бути такою самотньою й слабкою. Проте не вберегла його від жорстокої смерті: «Олекса скочив, дико крутячи навсербіч очима, кинувся за нею на кухню, де вирувала в каструлі вода й мирно скрутившись у своїй коробці дрімав ситий Альфонсіо. Він схопив нещасну тварину за хвіст, миттю кинув у окріп...» [79, с. 56]. Емоційне напруження зашкалює, героїню переповнюють відчуття жаху та безвиході. А реалістичне зображення смерті щура додає епізодові драматизму: «...забилося в каструлі маленьке, посіріле тільце, як майнув над бурунами окропу довгий рожевий хвостик і безпомічно звисився на край» [79, с. 56]. Реакція героїні підкреслює

трагізм та невідворотність ситуації: «Вона більше ніколи так не кричала» [79, с. 56]. Фраза авторки вказує на те, що змодельована ситуація стала одним із етапів ініціації дівчини. Після втрати Альфонсіо Анна-Марія остаточно зрозуміла, що ніхто, крім неї самої, не зможе врятувати її від жорстокої реальності.

У «Фаворитах» Елізабет, бажаючи помститися суперниці, кидає на поталу вовкам її маленьке цуценя: «На сцену, пищачи, впала біла кулька. Її заглушило ричання вовків, що розбігалися з тим, що залишилося від пса» [148, с. 193–194]. Тут, як і в І. Роздобудько, простежується натуралізм зображення в моделюванні смерті тварини: «Його обгризена голівка покотилася під ложе» [148, с. 194]. Трагічна ситуація провокує в Ізабелли моментальну тілесну реакцію: «Ізабеллі потемніло в очах» [148, с. 194], підкреслює безпомічність і незахищеність героїні.

У романах обох письменниць яскраво простежується стратегія домінування внутрішніх відчуттів над загальноприйнятими нормами, яка виражається в протистоянні габітусам як ментальним особливостям персонажів. Безсумнівно, ментальність є одним із факторів, що впливають на організацію повсякденності. Услід за О. Лісеєнко, вважаємо, що «ментальність – це «комплекс індивідуальних чи колективних уявлень, ціннісних орієнтацій, установок, стереотипів культурно діючих суб'єктів, що проявляються в певних типах поведінки» [52, с. 77]. Вплив габітусу на повсякденність яскраво простежується в «Фаріде» І. Роздобудько. Ментальною особливістю татарського народу є переконання в тому, що татарка не повинна одружитися з представником іншої нації: «Ніхто за чужого наших дівчат не віддасть» [78, с. 52]. Тобто перед нами габітус одруження лише з представником свого народу. Протистояння свій-чужий у межах цього габітусу стає надзвичайно драматичним, адже «свій» за замовчуванням повинен отримати дівчину, а «чужий», незважаючи на власні почуття, старання, зусилля, взаємність з боку коханої, мусить відмовитися від неї: «Рустем на шкільному подвір'ї всім уголос сказав, що його батьки посватали Фаріде. Лишилося десять років, як заведено, почекати, і стане вона його дружиною» [78, с. 39]. Дієслово «почекати» означає, що Рустем не

збирається завойовувати кохання Фаріде, а просто чекатиме, коли прийде час одруження. Хлопець діє в межах габітусу, про що свідчить фраза «як заведено». Проте Фаріде закохується в іншого, що призводить до внутрішнього конфлікту з габітусом і неможливості протистояти волі батька, адже батьківська влада вважалася запорукою щасливої родини в патріархальному світі. Тут відразу можемо говорити про інший, пов'язаний із цією ситуацією, габітус – батьківське благословення шлюбу. І. Роздобудько не описує його важливості для створення родини, подальших взаємин батьків і дітей, лише вкладає в уста матері Фаріде лаконічну фразу: «Енвер такого шлюбу не благословить» [78, с. 67]. Почувши це, її подруга Аміре порадила: «Треба за новим часом жити. Олексій і Фаріде з дитинства мов нитка з голкою» [78, с. 67]. Звучить заклик до відходу від габітусу, який мотивований зміною часу, а отже, і традицій.

Якщо у «Фаріде» габітус впливає на долю персонажів, то в «Польці» М. Гретковської зустрічаємося з діаметрально протилежною ситуацією. Безсумнівно, укладання шлюбу є габітусом. А тому ставлення до кохання є проявом філософії персонажа. Наприклад, партнер Мануели, дізнавшись, що його кохана вагітна, пропонує їй одружитися, що викликає подив й іронію в жінки: «Нічого, візьмемо шлюб, – чую гречне запрошення на тортурі». – «Але навіщо, Петрусю?» – «Щоб почувала себе впевнено. Люди одружуються, коли є дитина» [27, с. 32]. Петро мотивує свою пропозицію типовою для поляків поведінкою. Нашу думку підтверджує судження, яке висловлює Б. Будровська, аналізуючи польські стереотипи, пов'язані з материнством: «У нашій культурі рішення про материнство автоматично асоціюється з подружжям. Молода жінка піддається пресингу виконання всюди поширеного сценарію, який зобов'язує закохатися, вийти заміж і народити дитину» [133, с. 25]. Проте Мануела не має внутрішньої потреби одружуватися: «Петрусю, а чи взагалі нам треба брати шлюб? Клопіт з паперами не має сенсу. Хіба шлюб щось змінить?» [27, с. 67]. Ця фраза демонструє відсутність стереотипного мислення в героїні, а натомість – наявність критичного погляду на

устрій світу. Відповідь Петра «Ні» [27, с. 67] підкреслює, що його пропозиція знаходилася в межах габітусу, а не була наслідком внутрішньої потреби узаконити стосунки.

Денис («Гудзик»), маючи уявлення про подружнє життя, чітко розуміє, що їхній із Лікою шлюб є нетиповим: «У перші місяці нашого дивного шлюбу мене охоплював жах від того, що відбулося. Крім цього, я зрозумів, що не зовсім пристосований до сімейного життя. Не міг приходити додому вчасно, не міг планувати «вікенди» й купувати потрібні речі, не збирався відмовлятися від старих звичок і терпіти не міг звітувати про свої пересування містом» [77, с. 111]. Вчинки Дениса суперечать габітусу одруженого, кохаючого чоловіка. Вважаємо, що така повсякденна поведінка персонажа не лише розкриває його характер, підкреслюючи егоїстичність, а й демонструє глибину почуттів Ліки: «Вона жодного разу не дорікнула мені, не запитала, де і з ким я проводив час» [77, с. 112].

Цікавим є розподіл обов'язків у родині Мануели і Петра, адже здійснений він не відповідно до патріархального габітусу родини, а залежно від почуттів персонажів, їхніх бажань, розпорядку дня та інших повсякденних чинників. Усвідомлюючи нетиповість такої поведінки, авторка іронізує: «Петро частіше готує і, щиро зізнаюсь, до його кухні в мене більше довіри, ніж у нього до моєї» [27, с. 16]. Зазначає про це також її партнер Петро: «Ми не маємо традиційно окреслених ролей – це призначено чоловікові, а це жінці» [27, с. 23]. Такий прогресивний підхід до уявлень про місце жінки й чоловіка в родині свідчить про відхід від патріархальних габітусів представників різної статі, типових для польського суспільства. Моделюючи розподіл повсякденних обов'язків родини, авторка підкреслює незалежність персонажів, їхню здатність до усвідомленого ставлення до традицій, самоаналізу. Та при цьому у подружжя є і традиційні для поляків моделі поведінки, наприклад, збір грибів. Вважаємо, що походи до лісу як спосіб проведення вільного часу у поляків можна назвати габітусом. Більшість поляків не усвідомлено (з попередньою підготовкою та з метою знайти їжу) ходить по гриби, а за звичкою і з

бажанням відпочити. Мануела, навіть перебуваючи у Швеції, не змінює своїх звичок: «Вечорами ходимо по гриби» [27, с. 27], що можна розцінювати як ознаку ідентичності, приналежності до певного народу.

Габітус як прояв гендерної ідентичності зустрічаємо на сторінках «Фаріде» І. Роздобудько: «Башира й раніше помічала, що хлопці Фарідку за коси частіше смикають і підглядають, як та в зошиті букви виводить, висолопивши чорного від чорнила язичка» [78, с. 39]. Зрозуміло, що в цьому контексті смикання за коси означає, що хлопці проявляють увагу, демонструють інтерес до дівчини.

Габітус вагітної на сторінках «Польки» – не розказувати відразу про вагітність; він пояснюється страхом втратити дитину, адже хтось може зурочити. Мануела впевнена, що з її дітям все буде добре, це засвідчує фраза: «Розкажу, коли вже мене три місяці, і я напевно не скину» [27, с. 50]. Тобто вона переконана, що розкаже, а отже, ані її вагітності, ані дитяті нічого не загрожує. Тут зустрічаємося з традицією, яку не можна пояснити жодними лікарськими показаннями, а лише переконаннями, що передавалися від покоління до покоління.

Габітуси, пов'язані з жестами тіла чи реакціями, демонструють ставлення персонажів один до одного чи до ситуації, у якій вони опинилися. До прикладу, у «Фаворитах» М. Гретковської те, що «Любомирська не привіталася з Чарторийською» [148, с. 9], свідчить про її зневагу до суперниці. В іншій ситуації Мадам Геофін «не подала королеві руку для поцілунку» [148, с. 146], чим мовчки продемонструвала, що вона гнівається на короля й не бажає комунікувати з ним. А, наприклад, те, що Репнін «поцілував долоню Ізабелли, нахилиючись нижче і довше, ніж потрібно, у покірній позі прихильника» [148, с. 76], сигналізує про його інтерес до жінки, наявність почуттів і бажання продемонструвати їх.

Габітуси персонажів можуть відображати їхні страхи, переконання, пояснювати вчинки. Мануела, відчувши зміни в діяльності організму, не відразу поспішає до лікарні по допомогу, а стверджує: «Боюся обстежень, лікарів: вони знаходять усілякі капості, перетворюють життя на лазарет» [27, с. 6]. Ураховуючи,

що така поведінка є типовою як для українців, так і для поляків, можемо оцінювати її як підсвідому недовіру до медицини.

Моделюючи образ Дениса, І. Роздобудько використовує прийом самохарактеристики і вкладає в уста героя фразу: «Я покликав офіціанта й наказав віднести дівчатам пляшку шампанського. Я любив «погусарити», а головне – спостерігати за враженням, яке справляють подібні вчинки...» [77, с. 23]. Як бачимо, справу маємо з гусарським габітусом. Письменниця не вдається до детального опису розваг персонажа в гучних компаніях, його марнотратства чи проявів нестримної сміливості в підкоренні дівчат, натомість використовує фразу «любив погусарити», і його поведінка стає само собою зрозуміла. В іншій ситуації молодший за віком Денис із старшою малознайомою Лізою поводить себе як із приятелькою, чим демонструє свій інтерес до жінки: «Тому, щойно вона наблизилась, узяв її торбу й закинув собі на плече» [77, с. 28]. Звичайно, традиційний для слов'янської культури жест допомоги жінці повністю відповідає габітусу справжнього чоловіка й дає можливість Денисові привернути до себе увагу Лізи.

Габітуси, пов'язані з організацією весілля, відтворені на сторінках «Фаріде», демонструють перевагу традицій над почуттями, бажаннями героїв: «Так було заведено: вбрання для майбутньої невістки свекруха обирає сама. Якщо є час – і шиє сама» [78, с. 69]. Як бачимо, наречена не може обирати весільну сукню на власний смак, бо за традицією це робить мати нареченого.

Заслуговують уваги парадокси як органічна частина повсякденності героїв й одна з текстових стратегій, за допомогою яких авторки апелюють до свідомості читача. Парадоксальні ситуації, змодельовані письменницями, підкреслюють драматизм та абсурдність буття персонажів. Наприклад, «зачистки» від скалічених війною воїнів робили арміїці в «охайних, «з голочки», формах» [78, с. 174]. Тобто нова влада очищувала країну від тих, хто боровся за волю своєї Батьківщини. Гіркоти ситуації додає реалістичність зображення простору, у якому опинялися

захисники країни після перемоги під час таких зачисток: «Роздивився (Льошка – І. С.), навіжено крутячи головою: поруч лежали і сиділи такі ж, як він, – сліпі, безногі, обпечені. Вони безтямно витягували шиї, а ті, в кого були очі, оглядали один одного з таким само шаленим виразом обличчя, як у Льошки» [78, с. 174]. Така модель повсякденності героїв війни викликає дисонанс у читача, адже ті, хто боровся за безхмарне небо, повинні мати повагу в суспільстві.

Парадоксальною, хоча й дуже реалістичною, зображена політика короля («Фаворити»). М. Гретковська паралельно з образом розбещеного, багатого Понятовського моделює образ збіднілої країни, якою він править. Трагізм ситуації підсилений контрастом просторів: спальня короля – країна. Коханки короля «отримували винагороди з державної каси. Відповідно до тарифів міністерства члена, яким керував лакей. Уряд Понятовського працював ефективно, принаймні в спальні. Поза нею країна була роздроблена, бракувало фінансів і фундаментів (основ)» [148, с. 101]. Гостра іронія підкреслює абсурдність та неприпустимість ситуації.

М. Гретковська, моделюючи у «Фаворитах» образ типового представника народу, зазначає: «Його козацькі черевики втратили підошви. Старався ходити по втоптаній землі» [148, с. 175]. І одночасно з цим подає образ короля, який перед зустрічю зі збіднілим народом змінює шосту сорочку: «За одну сорочку з делікатної бавовни можна купити велике село або два маленькі» [148, с. 176]. Контраст між одягом правителя й представника народу, яким він править, демонструє егоїзм Понятовського та байдужість до народних, викриває недолугість правління короля. Хоча варто зауважити, що чоловік, який прийшов на зустріч із правителем, не є критичним по відношенню до влади, адже він старається сховати всілякі сліди того, що його взуття порване, а не відкрито демонструвати, до чого влада довела свій народ. Тож у таких умовах політика Понятовського, хоч і здається абсурдною, проте є органічною: красивий король прийшов почути проблеми збіднілого народу.

Останньою яскраво вираженою стратегією є відображення повсякденності цілого народу через моделювання повсякденності окремого персонажа. Події в більшості досліджуваних текстів І. Роздобудько та М. Гретковської відбуваються в сучасних авторкам реаліях, за винятком «Фаріде» І. Роздобудько та «Фаворитів» М. Гретковської, де сюжет розгортається на фоні відтворених письменницями історичних епох. Погоджуємося з думкою О. Башкирової: «Сучасна художня практика дає підстави твердити, що саме жіночий спосіб перепрочитання історії (увага до побутової сфери та деталей; орієнтація на приватність) видається найбільш репрезентативним у контексті постколоніальних літератур з огляду на особливості їх історіософських інтенцій» [4, с. 16]. І. Роздобудько, анонсуєчи «Фаріде», заявила, що не претендує на «лаври історика». Тож можемо припустити, що за мету собі авторка ставила, окрім збереження пам'яті про трагічні наслідки Другої світової війни, ще й бажання наголосити на причинах таких трагедій, щоб у майбутньому їх уникнути. Тому вважаємо «Фаріде» універсальним твором, у якому криються відповіді на питання, що ставить нам сучасність. Окрім того, в цьому романі воєнна повсякденність змодельована через призму жіночої долі.

Щодо «Фаворитів» М. Гретковської, то нам імponує думка Б. Дарської, що цей твір є «адаптацією історичного роману до сучасної мови й ефективним використанням минулого як потенційної метафори теперішнього» [138]. Про відсутність зв'язків із історичною епохою й універсальність піднятих у романі проблем свідчить і фраза на форзаці, яка наголошує на всеосяжності роману: «Усе крутиться навколо сексу. За винятком сексу. Секс крутиться навколо влади» [148, палітурка]. Детально зображуючи кулуари політичного життя під час правління Августа Понятовського і його наслідки для людей, письменниця створює проєкцію на сучасну повсякденність Польщі.

Центральним образом роману-апокрифу І. Роздобудько «Фаріде» є татарка Фаріде, моделюючи життєвий шлях якої, письменниця розкриває долю євреїв і татар у роки Другої світової війни та після її закінчення.

У «Фаворитах» на першому плані змодельовано спальню Понятовського та його коханок, а також політичні ігри та інтриги героїв, через які розкривалася доля країни. Аристократи в романі одружуються з метою отримання впливу та влади, а не від кохання, тож органічною тут є відсутність моральності в їхніх вчинках. Представляючи повсякденність правлячої верхівки Польщі саме так, М. Гретковська демонструє, що благополуччя країни відходило на задній план.

3.3. Спорідненість та відмінність осмислення повсякденності в текстах І. Роздобудько та М. Гретковської (інтермедіальність: кіно та музика)

За сценаріями І. Роздобудько зняті фільми «Гудзик», «Таємничий острів», «Жереб долі» та мінісеріали «Почати спочатку. Марта», «Пастка», «Осінні квіти» тощо. М. Гретковська написала сценарії до фільмів «Шаманка» та «Егоїсти», телесеріалу «Містечко». Персонажі «Гудзика» І. Роздобудько Денис і Ліза є режисерами, М. Гретковська у «Польці» описує деталі написання та зйомок серіалу «Містечко». Авторка вкладає в уста Мануели (щоденник «Полька») фразу, яка демонструє зв'язок серіалів із літературними текстами: «Люблю серіали, у них є щось від романів із продовженням, якими зачитувалися предки» [27, с. 147]. Ураховуючи перелічені факти, можемо припустити, що серед засобів і прийомів моделювання повсякденності не останнє місце належатиме кінопоетиці. Услід за О. Бульбачинською, вважаємо, що кінопоетика – це «організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії (кадр, монтаж, ритм, ракурс, колір, світлові ефекти), за допомогою розуміння яких може бути потрактована поетика літературного твору» [10, с. 184].

Безсумнівно, що кіно як синтетичний, новий, порівняно з літературою, вид мистецтва у своєму розвитку опиралося на досягнення й напрацювання інших, старших від нього, видів мистецтва, зокрема й літератури. Погоджуємося з думкою А. Мазурак, що «більшість прийомів кіно були від початку вироблені та розроблені

впродовж століть у літературі» [54, с. 150], аргументом на користь чого є хоча б наявність засобів кінопоетики в текстах античних письменників. До появи кінематографа письменники послуговувалися прийомами, які сьогодні науковці розглядають як характерні для кіно, а тому можемо говорити про «приховану (чи природжену)» [74] кінематографічність художнього тексту. Услід за О. Пуніною, розуміємо природжену кінематографічність як «...кінематографічність із провідною ознакою динамічності, а відтак і схильністю до екранізації, що ввїбрала в себе одвічні ознаки літератури, які були актуалізовані через відповідність характеру нової візуальної культури» [74, с. 47]. Дослідниця виокремлює ще й безпосередню кінематографічність, «основні риси якої зводяться до імітації, симуляції кіноформ або запозичення принципу їхнього функціонування» [74, с. 47]. Такий підхід відмежовує запозичені й переосмислені засоби від створених саме кінематографом. А. Мазурак у статті «Про вроджену «кінематографічність» художньої літератури докінематографічного періоду» стверджує, що «...високохудожній літературний текст, як правило, відзначається своєю яскравою візуальністю, яка організована письменником на принципах, що пізніше, уже з появою мистецтва кіно, будуть іменуватися як кінематографічні [54, с. 145]. Звичайно, що кіномистецтво спочатку запозичило, а потім модернізувало і вдосконалило свої виражальні засоби та, беззаперечно, низку засобів і прийомів виробило самостійно. Тож органічно, що на сучасному етапі розвитку література, розширюючи свої виражальні можливості, послуговується прийомами й засобами кіномистецтва. За основу для дослідження ми взяли елементи кінопоетики, які виокремила в літературному творі А. Покулевська: монтаж, кадр (мізансцена), план, ракурс, ритм [72].

Як І. Роздобудько, так і М. Гретковська у своїх текстах часто послуговуються різними видами монтажу. Тримаючи інтригу, І. Роздобудько монтажно розтягує час, уставляючи між кульмінаціями і розв'язками паралельні сюжетні лінії. Опис весілля Фаріде і Рустема обривається на найцікавішому моменті монтажною

фразою: «Наречена не здійняла голови. На її порожню тарілку скрапнула сльоза» [78, с. 85]. Сльоза, показана великим планом, стає маркером душевного стану нареченої. За традиціями, після завершення весілля повинна бути перша шлюбна ніч, але авторка вставляє епізод про Йосипа, після чого описує початок війни. І лише після загибелі Рустема на війні дізнаємося, що не було навіть першого поцілунку, а не те що шлюбної ночі. А коли Рустема викликали до військкомату, Фаріде «похмуро збирала його в далеку дорогу, складала речі і їжу, і десь там, далеко в глибині душі, раділа, що тепер лишиться сама без щовечірніх нарікань чоловіка на її впертість, без безсонних ночей, у яких пильнувала, аби ненароком він не поклав на неї руку» [78, с. 92]. Усі емоції, які відчувала героїня до свого чоловіка, відображає похмурий вираз обличчя, із яким вона збирає Рустема на війну.

М. Гретковська широко використовує монтаж у «Фаворитах», де кожен розділ сконструйований як окрема серія (частина) серіалу. Прикладом паралельного монтажу закінчується емоційна мізансцена спілкування Понятовського з Репніним: «Забрав листок з колін Понятовського й притиснув її йому до забандажованої компресом голови. – Пам'ятай, за списком!» [148, с. 292]. І в цей кульмінаційний момент, коли читач чекає виступу Понятовського на сеймі, авторка переміщує короля на церемонію шлюбу з Магдаленою Сапехою: «Богуцький довів Понятовського на кріслі з прикритими колінами. Король встав перед капличкою» [148, с. 292].

Майстерно монтуючи епізоди в «Шостих дверях», І. Роздобудько органічно поєднує реальний світ з ірреальним, не порушуючи цілісності повсякденності. Наприклад, коли юна Анна-Марія зазирає у квартиру, де всі готуються до похорону Миколки, її свідомість переносить її в паралельну реальність. Дівчинка підійшовши до квартири, де лежав мертвий Миколка, відчула «солодкий запах воску», побачила всередині тіні людей, але зайти не змогла: «У суцільній темряві Анна-Марія повертається назад, навпомацки прямує до спальні й бачить те, що мала побачити: по всьому контуру намальованого півкола світиться смужка світла. Анна-Марія

біжить на світло, з усіх сил ударяється об стіну. Але удару не відчуває. Тому що двері пропускають її до середини. І вона опиняється у напівтемному під'їзді...

... Це дуже дивний під'їзд. У ньому пахне свіжістю» [79, с. 70]. Так свідомість Анни-Марії переміщує її в Париж до матері. Дві мізансцени настільки довершено змонтовані, що творять нерозривну цілісність, не розділяючи повсякденність героїні на реальність та ірреальність. Контрастні образи темряви і світла відображають емоційний стан дівчинки.

Здавалося б, мізансцена в художньому творі не має такого значення, як у кіносценарії, проте не можемо не погодитися з А. Покулевською, що «для літератури категорія «мізансцена» також є важливою при дослідженнях з позицій рецептивної поетики» [72, с. 29]. Вимальовуючи мізансцену депортації татар радянською владою, І. Роздобудько тяжіє до зображення візуальних, видовищних картин: «Солдати теж на всі очі розглядали красунь. – Што с ними делать, командир?» – «Жаль, если такие персики зазря пропадут, – гигикнув один». – «Командир зосереджено глянув на годинник. – У вас сем минут» [78, с. 138–139]. Монтуючи епізоди, письменниця уповільнює акцію, вставляючи між розмовами солдатів діалог Аглікамал з одним із солдатів, після чого звучить жорстока фраза: «Шість минут! – холодно сказав він. І посміхнувся старшій із жінок» [78, с. 139]. Авторка не описує, що робили безжальні військові злочинці з жінками в останні шість хвилин їхнього життя, а монтажно розтягує час, демонструючи, як їх шукає закоханий у Анелю Амет, який сподівається врятувати свою кохану від загибелі. Так письменниця додає драматизму змодельованій ситуації. Авторка ніби веде камеру оператора по хаті, у якій «...пахло медом і квітами» [78, с. 142] і приводить до жінок: «Вони лежали поруч під купою тліючих ганчірок. Аглікамал дивилася в стелю одним вцілілим оком» [78, с. 143]. Важливим у цій сцені є контраст: сила (радянські військові) – слабкість (жінки), краса – потворність. Саме контраст додає мізансцені видовищності та емоційності. Радянські військові беруть на себе функцію Бога, вирішуючи, кому якою смертю помирати: кого просто вбити, а кого

згвалтувати. Їх не зупиняє абсолютна безневинність і беззахисність жінок, вирішальною якоюсь мірою стає тілесність, а саме краса жінок. Болючим, драматичним у цьому епізоді є і той факт, що мати не може захистити свою доньку від тортур, а донька – матір, закоханий хлопець не встигає врятувати свою кохану. І. Роздобудько, зображуючи шлях Амета, який шукає кохану Анель, щоб врятувати її, вдається до використання техніки «подолання» простору, типової для фільмів-жахів. Звичайно, «Фаріде» – це не триллер і не роман жахів, тому така використана в ньому техніка служить для увиразнення епізоду: «камера» переміщується в напрямку погляду персонажа: «Амет обійшов бідно обставлену кімнату», «помітив оберемки засушених незабудок», «Амет зупинився, розглядаючи світлину», «Жінок у кімнаті не було. Амет увійшов у прибудовану до кімнати кухню. І побачив...» [148, с. 143]. Апосіопеза підсилює тривогу, викликану шляхом, який читач долає разом із Аметом. А далі авторка переходить від панорамного зображення затишного будинку до показу великим планом наслідків жорстокого знуцання нелюдів над красунями: «Зі скроні Анелі сочилася кров, роблячи довге розпущене волосся рудим...» [148, с. 143]. Контраст «краса – потворність» увиразнює повсякденність, додаючи їй експресивності, гіркоти, болючості, людина в ній – беззахисна. Образ крові на волоссі дівчини стає художньою деталлю, яка додає картині реалістичності.

М. Гретковська детально вимальовує мізансцену трепетного піклування батька про позашлюбну донечку: «У кімнаті мами дав маленькій Констанції марципанове яєчко. Відчуваючи присмак крізь сон, укусила батька першим зубчиком. Носив її на руках наспівуючи. Години до світанку провів біля її колиски, анклаві блаженства. Не міг уявити собі жорстокості людей, які могли б забрати таке малесеньке дитя у батьків» [148, с. 230–231]. Лаконічність та динамічність зображення, що домінують у наведеному епізоді, передають всю гаму батьківських почуттів. Акцентуючи увагу на художніх деталях («марципанове яєчко» і «перший зубчик»), авторка показує їх великим планом, створюючи ситуацію, у якій панує

щира, світла батьківська любов до доньки. У такому світлі навіть бездарний, слабкий, безвідповідальний, нищий король виглядає по-іншому – як люблячий, турботливий батько.

Використання різних планів (загального, панорамного, великого) робить повсякденність динамічною, емоційною. Наприклад, І. Роздобудько настільки професійно моделює мізансцену повернення Фаріде до рідного Селища, що здається, ніби ти не читаєш книгу, а йдеш за камерою оператора, який шукає в натовпі людей когось важливого для нього: «Потяг фіркає, здригається усіма нутрощами, зупиняється. Сонце спіпить, не дає дивитися, повітря спекотне, забиває дух, серце бахає у скронях. Сходять люди. Чомусь зір чіпляється за молодих жінок – щебетливих, модних, що приїхали на курорт, – пам'ятає її такою, зовсім юною. І ось нарешті маленька фігурка в чорному впливає з темряви тамбура. Маленька сива жінка обережно ставить ногу на землю, ніби у воду ступає» [78, с. 214]. Динамічності повсякденності додає зміна ритму від шумного, нестримного руху потяга до обережного, невпевненого кроку Фаріде. Контраст ритмів (людський тлум, потяг, що фіркає, сліпуче сонце, задушливе повітря – маленька жіночка в чорному) створює ефект зупинки часу. Не випадково погляд Розі зупиняється на молодих жінках, які контрастують із Фаріде, адже такою дівчинка запам'ятала свою виховательку. Так письменниця додає образу Фаріде закінченості, ще раз нагадує про пережите і втрачене. Паралелізм (сліпуче сонце, гаряче повітря) робить мізансцену ще експресивнішою. В іншому творі І. Роздобудько використовує великий план, моделюючи купівлю туфель Анною-Марією, адже саме вони стали сигналом про народження нової особистості: «Анна-Марія вперше приміряє високі підбори – легкі чорні «човники» сидять на нозі, як улиті. Підбори тоненькі-тоненькі, з позолоченою стрілкою посередині. Анна-Марія вже не може не купити їх, хоча коштують вони половину одноразового «внеску» мачухи» [79, с. 81]. Як бачимо, епізоди, зображені великим планом, наділені найсильнішою емоційністю.

Характерним для обох письменниць стало моделювання видовищних епізодів. Наприклад, можна розглянути пристрасну, динамічну мізансцену спілкування Фаріде з Олексієм, яку вибудувала І. Роздобудько: «І відступила, загрозливо здійнявши руки. А коли він підійшов, опустила обидві на його засмаглу шию. І він поцілував її. І вона, подумки звернулася до Аль-Гафура за прощенням, дозволила. І не було в ту мить нічого важливішого і солодшого за той поцілунок» [78, с. 61]. Авторка ніби наближує камеру до вуст закоханих і великим планом показує пристрасний поцілунок, чим дає зрозуміти, що у Фаріде й Олексія глибоке, всеосяжне кохання, яке руйнує всі принципи й заборони.

Інша історія кохання, змодельована М. Гретковською у «Фаворитах», теж не обійшлася без видовищних епізодів. Довершена, до дрібниць продумана мізансцена ефектного й зовсім небуденного походу до театру розкриває наміри, вчинки, почуття персонажів, не лише тих, які в кадрі, а й тих, що залишилися за ним: «Актори грали французьку комедію, кидаючи погляди на пустий партер. Репнін заплодував, після чого оплески повторило ехо й чотири чиновники російського посольства. Перед Ізабелою в королівській ложі золота коробочка кандированих каштанів, лорнетка, келихи. Репнін відкоркував пляшку шампанського. Піниста рідина капала на пусті глядацькі крісла» [148, с. 222]. Цим епізодом у традиційний для себе спосіб М. Гретковська демонструє абсурдність повсякденності, де Ізабелла, одружена католичка, коханка польського короля, під час посту їде до театру з закоханим у неї послом Росії. Чоловік Ізабелли поведінку дружини розцінює як дипломатію. Вистава для двох у польському театрі демонструє впливовість Репніна. Важливо зауважити, що не випадково авторка переходить від панорамного показу театру до великого плану, акцентуючи увагу на деталях, наприклад, каштанах у золотій коробочці і краплях шампанського, які додають атмосфері романтичності й не залишають жодного сумніву, що Репнін має на меті підкорити серце Ізабелли. Масовою, видовищною була реакція пересічних поляків: «Пів Варшави вийшло побачити, як Репнін везе Чарторийську в Попілець до театру. Священики

хрестилися, жінки обпльовували карету. Російська хвойда, безбожниця» [148, с. 222].

Отже, обидві авторки активно використовують засоби кінопоетики, додаючи виразності своїм текстам. З метою зупинки часу, гальмування розвитку подій письменниці використовують різноманітні види монтажу. Довершено змонтовані епізоди дають можливість поєднувати реальність та ірреальність, не розмежовуючи їх, а творячи цілісну повсякденність. Звуження перспективи від загального до великого плану дає можливість авторкам виокремити важливі, символічні об'єкти в повсякденності персонажів. Гострі, видовищні образи роблять повсякденність яскравою, емоційною. Можемо переконливо ствердити, що засоби кінопоетики додають повсякденності видовищності, деталізованості зображення, лаконічності.

Важливо зазначити й те, що в літературно-художніх щоденниках М. Гретковської «Космітка» та «Полька» з-поміж інших художніх засобів наявні й засоби кінопоетики, які дають можливість авторці органічно поєднати реальні, документальні факти із художнім вимислом, створивши цілісну повсякденність. До прикладу, запис від 27.11 закінчується нічними роздумами вагітної Мануели про зв'язок «кохання-дитина» [27, с. 143]. У цій мізансцені важливе місце посідає великий план: «Петрусь сонно поклав на мене свою лапу...» [27, с. 143]. Так авторка моделює ніжні, сповнені кохання стосунки між чоловіком і жінкою. Завершеності епізоду надає монтажна фраза, «поблажливо» сказана Петром: «Розповім тобі все завтра» [27, с. 143]. Після неї створюється враження, ніби гасне світло і вимикається камера оператора, а закохані залишаються під покровом ночі. Інша мізансцена спілкування з чоловіком, уже з «Космітки», теж побудована з використанням великих планів: «Вдома знервований Петро. Не знав, чекати, їхати, куди? Я надіслала йому смс: "Я в Мінську. Поліція забирає автомобіль". А потім тиша» [149, с. 81]. Авторка ніби наводить камеру оператора на повідомлення, яке стає ключем до розкриття емоційного стану Петра. І нарешті лаконічна монтажна фраза ефектно завершує мізансцену, не даючи жодних сумнівів, що закохані Петро й Мануела

розуміють одне одного без слів: «Він обіймає мене міцно ще на порозі. Напевно кохає. Цієї ночі дуже» [149, с. 81].

Епатажність як манера письма М. Гретковської, позначилася на моделюванні повсякденності її персонажів. Наприклад, в одному з описів житла Мануели, героїні «Польки», спостерігаємо зіткнення буденного з величним у повсякденному просторі. Використавши великий план, авторка підкреслює відхилення від норми в організації побуту персонажів: «У нашій ванній висить на мотузці племінників стихар. Біле вбрання недорослого ксьондза. Ляний панцир чи то комахи, чи ангела. Поряд сохнуть мої ажурні трусики. Біля сніжно-білого стихаря кожна дірочка їх мережива відгонить перверсією» [27, с. 179]. Контраст одягу (стихар та ажурна жіноча білизна) і структур тканин (льон-мереживо) з акцентом на білому кольорі як символі чистоти і невинності додає повсякденності, у якій змішалися святість і гріховність, абсурдності.

Великий план у моделюванні процесу народження дитини підкреслює реалістичність подій, що відбуваються у повсякденності, робить останню емоційною та динамічною: «Петрусь уперся головою в ліжко, хіба молиться? Бере ножиці. Хочу затримати його руку, буде ж боляче. Не дивлячись на нас, він рішуче перерізає м'яку пуповину» [27, с. 309]. Натуралістичність зображення, до прикладу, лікування зубів, надає повсякденності видовищності та динамічності: «Пробиває в моїй щелепі дно для імпланта. Лупить дрилем щораз глибше. Свердлить кістку. Резонує весь мій скелет. Трясуться ребра, кістки стоп» [149, с. 55]. М. Гретковська використовує спеціальну медичну термінологію, чим додає повсякденності реалістичності.

Опис стільця, який купує собі Мануела, підкреслює витончений мистецький смак героїні. Авторка великим планом показує всі деталі стільця, демонструючи його красу і винятковість: «Каркас з брашованого дуба, вигнутий в стилі Людовіка XV. Груба текстура полотна стримувала барокову величність стільця. Гарна робота, художня форма» [149, с. 86]. Лаконічні описи частіше служать для

розкриття емоційного стану персонажа чи його вподобань, аніж демонструють красу природи: «Вигляд з балкону в готелі: ніби нічого – озеро, яке називають морем, і пагорби. Не можу перестати дивитися». [149, с. 130]. Інколи, моделюючи простір, М. Гретковська ніби використовує декорації: «Тут штучний сніг, сани, Святий Миколай і скрипальки» [27, с. 176].

Погоджуємося з думкою А. Хас-Токаж: «Естетично і значеннєво рівноправним змістовим пасмом фільму – окрім образу – є звук. Звукова сфера, котра також охоплює музику, виконує у фільмі істотні функції, з погляду здатності впливу на уяву глядача. Головною мірою забезпечує емоційне сприйняття, дозує напругу, ескалує драматургію» [146, с. 94]. Увага до звуку, голосу, допомагає змодельовати емоційне наповнення повсякденності, а саме нервові напруження, страх у «Космітці» М. Гретковської: «Мене будить Петро. Знаю цей його голос, що перетворює темінь на жах. Хтось помирає, загинув... – Оголошено надзвичайний стан у Франції – шепоче наді мною» [149, с. 56]. Здається, що ця мізансцена змодельована з використанням спецефектів (ранок, сонна героїня, моторошний голос).

Під час дослідження творчості І. Роздобудько й М. Гретковської ми помітили, що обидві письменниці, моделюючи буденні ситуації з життя своїх персонажів, серед інших зображальних засобів використовують музику, тому ми проаналізували роль музики в буденному житті персонажів досліджуваних романів.

У «Гудзику» І. Роздобудько, моделюючи ситуацію народження Ліки, зазначає: «Вона народжувала під мелодію Моцарта, яка линула з лікарняного репродуктора, народжувалася так само легко, як і прекрасна музика кілька сторіч тому. І Лізі здавалося, що на ній не лікарняна сорочка з величезною розпіркою на животі, а венеційське мереживо» [77, с. 42]. Контраст прекрасного (мелодія Моцарта) з буденним (репродуктор, лікарняна сорочка) демонструє, як музика змінює настрій героїні, пробуджує фантазії незалежно від місця її звучання. Змодельована так поява Ліки на світ натякає, що народилася незвичайна дівчинка, і згодом ми

переконаємося в цьому. Адже Ліка – це художниця з тонкою душевною організацією і своєрідним баченням світу.

У «Польці» М. Гретковської музика пов'язана з вагітністю. Вагітна героїня використовує класичну музику з метою створення сприятливої атмосфери для розвитку плоду: «Прошу ввімкнути музику. Найкраще Моцарта (вчитала, що він прискорює розвиток мозку» [27, с. 48]. Ця ситуація повторюється неодноразово, наприклад: «Після обстеження – лежи, слухай музику і жуй батончики» [26, с. 100]; побоюючись, що стреси можуть зашкодити дитині, героїня вирішує: «Увечері – тільки Моцарт» [27, с. 119]. Важливо зауважити, що серед усіх класичних композиторів обидві письменниці обирають саме Моцарта, вважаємо це проявом їхньої підсвідомості.

У романі «Фаріде» І. Роздобудько через опис впливу музики на гостей відтворює весільний колорит, атмосферу веселощів, танців, бадьорості, гучної забави: «Місцевий оркестрик підхопив вальс. І все знову закрутилося, заіскрило сміхом і дзвоном чарок» [78, с. 77]. У цьому ж творі авторка використовує музику як маркер епохи: «Тепер тут грав татарський інструментальний оркестр...» [78, с. 216]. Без оркестру в радянський час не обходився жоден поважний захід, а тому й зустріч Фаріде на рідній землі після багатьох років вигнання супроводжувалася грою оркестру.

Поняття музики й епохи корелюють, хоча й не в такому ракурсі, як у «Фаріде», у «Космітці» М. Гретковської, де музика демонструє зміну епох чи, точніше кажучи, розрив між поколіннями: «Дівчина, що обслуговувала його в музичному відділі «Емпіку», не чула про Дженіс Джоплін. Ані про виконавців протестних пісень. Зараз піком музичної популярності є виступи в рекламі телефонів чи Коли» [149, с. 45]. Іронія, з якою герой ставиться до нових уподобань молоді, свідчить імовірно про його несприйняття нових музичних трендів, ніж про бездарність сучасних йому виконавців. Адже за законами ринку, щоб співака запросили рекламувати той чи той товар, він повинен бути популярним і ніяк навпаки.

З метою підкреслення трагічності ситуації, І. Роздобудько в романі «Фаріде» описує не лише взаємозв'язок музики з емоційним станом персонажа, а й процес гри на скрипці: «... притис до підборіддя тонку сиву деку, і, помахавши в повітрі смичком, ніжно, немов немовля у ночви, опустил його на струни» [78, с. 74]. Порівнюючи ставлення Адам до скрипки з опусканням у воду немовляти, авторка зображує любов музиканта до музичного інструменту. А тому не дивно, що «музика Адама виймала душу разом із серцем і нирками» [78, с. 75].

У «Фаріде» різка зміна музики відтворює весь спектр емоцій персонажа: «Льошка, шаленіючи від болю, заграє «На сопках Маньчжурії» [78, с. 77], але щойно пари пішли в танок, «...Льошка різко звів стулки інструменту, і вони фальшиво пискнули, видихнувши повітря з нерозспіваних шкіряних грудей» [78, с. 77]. Вчинки Льошки, пов'язані з музичним інструментом, віддзеркалюють його внутрішні страждання. Як бачимо з наведених із творів епізодів, музика в текстах І. Роздобудько тісно пов'язана з емоціями та глибокими душевними переживаннями персонажа.

Варто зауважити, що М. Гретковська, як і І. Роздобудько, апелює до конкретної музики: «Петрусь купив собі диск з рагами Раві Шанкара» [27, с. 151]. Це дає більше інформації читачеві про героя, адже якщо він (читач) не чув мелодію, про яку йдеться, то може послухати її і на собі відчутти емоції, які пережив герой унаслідок взаємодії з тою чи тою мелодією. Це додає реалістичності текстові.

Цікавим, на нашу думку, є поєднання музика-вода у «Польці» М. Гретковської, яке додає ситуації драйвовості, легкості, ейфорії: «Відкриваємо сильно воду, її шум заглушує індійські раги. Петрусь кричить, що він щасливий: гарна музика, не лаємося й мешкаємо у Грьодинге, відрізані од світу» [27, с. 151]. Музика в цьому епізоді створює фон для моделювання відповідної емоційної ситуації, стає джерелом насолоди персонажів, надає повсякденності тональності й ритму, роблячи її динамічною.

Висновки до третього розділу

У ході дослідження помічено, що тіло, простір та травма є ключовими структурними елементами повсякденності, змодельованої на сторінках текстів І. Роздобудько та М. Гретковської.

Аналіз романів «Фаріде» І. Роздобудько та «Фаворити» М. Гретковської дав нам змогу дійти висновку, що в обох романах тіло є центром організації художньої повсякденності, адже воно породжує бажання та потреби персонажів. Якщо говорити про спільні риси, то специфіка текстового відображення тілесності в обох романах є характерною для поезики постмодернізму: тіло зазнає руйнації, фізичного та морального страждання, і все це супроводжується в тексті детальними описами фізіологічних станів.

Проте кожна з авторок по-своєму реалізує концепцію тілесності: тоді, як у І. Роздобудько домінують акценти на душевних та емоційних станах, у М. Гретковської на перший план виходять фізіологічні прояви тілесності. Якщо говорити про художні засоби, то обидві авторки широко застосовують прийом контрасту. І. Роздобудько послуговується порівняннями, метафоричними образами, художніми деталями, описуючи тіла своїх персонажів поетично, а М. Гретковська гостро іронізує, епатує, моделюючи аж надто реалістичні образи та ситуації.

Аналіз поезики простору, та геопоетики як її складової, продемонстрував, що І. Роздобудько та М. Гретковська акцентують увагу переважно на внутрішніх станах героїв. Вони не подають детальних описів, натомість обирають лише елементи, варті, на їхню думку, візуалізації. Ми помітили, що, окрім душевних станів героїв, через вдале моделювання простору повсякденності авторки порушують актуальні проблеми (кохання, самотність, самоідентифікація, розвиток культури тощо). Структура простору в обох письменниць подібна: фізичний, внутрішній, перцептивний простори представлені в творах обох письменниць, але

лише в М. Гретковської є натяк на існування віртуального простору. Виконаний аналіз показав, що різними є манери зображення простору: в І. Роздобудько він характеризується більшою художністю, а в М. Гретковської простір є реалістичнішим, що пояснюється жанровими особливостями творів.

Установлено, що, моделюючи повсякденність, авторки використали широкий арсенал прийомів і засобів, традиційних для жіночої прози, серед яких домінують фрагментарність, метафоричність, лаконізм, образність. Аналізуючи текстові стратегії моделювання повсякденності, ми помітили, що габітуси в текстах І. Роздобудько й М. Гретковської відображають життєвий досвід персонажів, їхні принципи, філософію, розкривають характери та стають джерелом до розуміння їхньої поведінки. Використання авторками габітусів увиразнює повсякденність, наголошує на важливих емоціях чи почуттях персонажів, зумовлює лаконічність їхніх вчинків, спонукає читача до роздумів. Габітуси стають підґрунтям для моделювання драматичних ситуацій чи їх відтінення. Авторки вміло відтворюють складні душевні стани персонажів, які стоять перед проблемою вибору (страх, вагання, зневіра). Виявлено, що, моделюючи внутрішні конфлікти, вибір ідеалів, письменниці розкривають риси характерів персонажів. Портрети персонажів несуть сильне емоційне навантаження, а їхня поведінка зумовлена їхніми ж моральними пріоритетами. Герої не діють бездумно, а оцінюють свої вчинки через переосмислення опозицій добро – зло, краса – потворність. Установлено, що добро не завжди перемагає зло, а усвідомлення цього формує нові риси персонажів, що зумовлює динаміку образів. Помічено, що письменниці приділяють увагу феноменам сну, марення, фантазії та іншим способам виходу за межі свідомості, кожен із яких є ініціацією персонажа і приводить його до переходу на новий рівень свідомості.

Обидві авторки активно використовують засоби кінопоетики, додаючи виразності повсякденності, змодельованій у своїх текстах. З метою зупинки часу, гальмування розвитку подій авторки використовують різноманітні види монтажу.

Довершено змонтовані епізоди дають можливість письменницям поєднувати реальність та ірреальність, не розмежовуючи їх, а творячи цілісну повсякденність. Звуження перспективи від загального до великого плану дає можливість авторкам виокремити важливі, символічні об'єкти в повсякденності персонажів. Гострі видовищні образи роблять повсякденність яскравою, емоційною. Можемо переконливо ствердити, що засоби кінопоетики додають повсякденності видовищності, деталізованості, лаконічності.

ВИСНОВКИ

У дисертації досліджено прозу І. Роздобудько та М. Гретковської в контексті поетики повсякденності. Проаналізовано еволюцію терміну «повсякденність» у філософії, соціології, культурології, історії та психології. Установлено, що тлумачні словники різних мов подають майже ідентичні дефініції повсякденності – щоденне життя людини. Відзначено, що кожен науковий напрям розглядає цей феномен у межах свого предмета дослідження, а тому не існує єдиної загальноприйнятої концепції повсякденності. Літературознавці окреслили коло проблем, спробували дефініювати термін, але через неоднозначність підходів до його розуміння ще не сформулювали єдиного загальноприйнятого визначення повсякденності.

Запропоновано при дослідженні повсякденності в текстах художньої літератури використовувати термін «художня повсякденність», сформульовано його дефініцію та визначено головні маркери. Підкреслено, що поняття художньої повсякденності є вужчим від художнього світу, із опертям на це розмежовано поняття поетики тексту та поетики повсякденності.

Розглянуто концепцію габітусу П. Бурдьє та виокремлено головні характеристики габітусу: історичність, динамічність, взаємозв'язок із соціальною реальністю та повсякденністю, неусвідомленість, гомогенність. Запропоновано використовувати поняття «габітус» у межах компаративного дослідження, адже воно поєднує в собі усвідомлення ментальних та об'єктивних структур, що забезпечить взаємозв'язок досвіду з теперішнім щоденним життям. Установлено, що літературознавці (Л. Демська-Будзуляк, А. Матусяк, Т. Сімян, Ф. Штейнбук тощо) використовують поняття «габітус» у межах своїх предметів досліджень. Доведено, що, адаптуючись до вимог і можливостей повсякденності в тексті літератури, він дає можливість ґрунтовніше проаналізувати практики художнього моделювання повсякденності.

Простежено розвиток і виокремлено типові особливості української та польської сучасної жіночої прози. Установлено, що як для української, так і для польської жіночої прози характерним є зображення опору проти патріархальних стереотипів, окрім того, в текстах, що належать до української жіночої прози, виразно простежується протест проти тоталітарних порядків, переосмислення травматичного досвіду, пов'язаного з ним, у той час як у польській літературі – проти обмежень католицького костелу. Підкреслено, що в літературознавстві обох країн дискусійним залишаються питання взаємозв'язків жіночої прози та фемінізму.

Помічено, що в центрі повсякденності, змодельованої в текстах обох авторок, виступають і жіночі (Ліка, Ліза, Анна-Марія, Фаріде, Мануела), і чоловічі (Денис, Август Понятовський) образи, проте роль жінки від того не зменшується. Зауважено, що образи жінок, змодельовані в проаналізованих романах, повністю суперечать патріархальним уявленням про їхню роль у суспільстві та родині. Установлено, що образ матері в «Фаріде» І. Роздобудько є архетипним, у той час як у М. Гретковської – натуралістичним. Підкреслено, що карнавалізовані еротичні сцени, описані в «Гудзику» І. Роздобудько та «Фаворитах» М. Гретковської, є метафоричними, проте в І. Роздобудько вони лірично піднесені, а в М. Гретковської – реалістичні, із сексуальними збоченнями.

Унаслідок аналізу фемінного аспекту моделювання повсякденності встановлено, що жіночі образи, представлені І. Роздобудько (Ліка, Ліза, Анна-Марія, Фаріде), є амбівалентними, у той час як у М. Гретковської ця особливість не простежується. Окреслено жіночі ініціації та стратегії поведінки, описані авторками. Виокремлено низку табуйованих тем, які порушують письменниці: зґвалтування («Шості двері» І. Роздобудько), вагітність, принатальні обстеження, пологи, подружня вірність («Полька» М. Гретковської), право жінки на аборт, гендерна ідентичність («Костітка» М. Гретковської).

У межах дослідження шляхів художнього моделювання повсякденності в романах І. Роздобудько і М. Гретковської виокремлено і проаналізовано три ґрунтовні складники повсякденності: тіло, простір та травма. Досліджено художню репрезентацію тіла та його вплив на організацію повсякденності персонажа романів «Фаріде» І. Роздобудько та «Фаворити» М. Гретковської. Аналіз здійснено за принципами тілесно-міметичного методу Ф. Штейбука, який дав можливість поглянути на тіло через призму художньо представлених категорій тілесності (краса, пам'ять, біль, страждання, кохання, смерть). Компаративне зіставлення обраних текстів продемонструвало, що, незважаючи на різну їх тематику, контрастні манери письма авторок, між ними є досить багато спільного. Підкреслено, що, хоча тіло в обох творах є головним чинником у конструюванні повсякденності персонажа, кожна з авторок вибудовує свою концепцію тілесності, зумовлену власною манерою письма. Увага письменниць зосереджена на чутливості, тілесності, яка у М. Гретковської тяжіє до натуралізму.

Схарактеризовано фізичний, внутрішній, перцептивний та віртуальний художні простори з погляду компаративістики в текстах І. Роздобудько («Гудзик», «Шості двері») та М. Гретковської («Полька», «Космітка»). Помічено домінування трансцендентного світу персонажів над побутовим. Письменниці описують тільки ті елементи простору повсякденності, які важливі для розкриття емоційних станів, душевних переживань персонажів, тому в романах немає точних, цілісних моделей простору, а є лише окремі його частини. Буденні речі, змодельовані обома авторками, розкривають філософію життя героїнь, є джерелом емоцій та почуттів, їхня матеріальна вартість відходить на задній план. В І. Роздобудько домінантним є драматизм, увага до художніх деталей, у той же час у М. Гретковської – автобіографічність, епатажність, іронічність. У «Шостих дверях» І. Роздобудько, моделюючи перцептивний простір, вдається до частотних описів запаху, які відображають внутрішній стан Анни-Марії, натомість у «Польці» М. Гретковської реакції на запахи є проявом фізіологічних змін жіночого організму. Лише у

«Космітці» прослідковуємо спробу відтворення письменницею віртуального простору.

Доведено, що в «Шостих дверях» І. Роздобудько та «Космітці» М. Гретковської ірреальний світ органічно переплітається з реальним, створюючи цілісну повсякденність персонажів. Умовний світ Анни-Марії, створений у її уяві, рятує героїню від жорстокої, травматичної й незрозумілої реальності. Видіння Мануели, головної героїні «Космітки» мають фізіологічне підґрунтя, що підтверджується результатом її ЕКГ.

Виокремлено текстові стратегії, засоби й прийоми моделювання повсякденності у прозі І. Роздобудько та М. Гретковської, а також відзначено, що мисткині по-різному реалізують їх у межах своїх авторських стилів. Помічено, що авторки послуговуються широким спектром художніх засобів, серед яких: метафори, порівняння, епітети, парадокси, іронія, контрастні образи, символи, архетипи тощо. У текстах І. Роздобудько та М. Гретковської наявний новий тип жінки, спостерігається трансформація жіночих ролей у родині та суспільстві, пошуки шляхів гармонізації стосунків. У «Шостих дверях» І. Роздобудько простежено бунт жінки проти патріархального ладу, натомість у «Польці» та «Космітці» М. Гретковської наявне моделювання стосунків жінки з чоловіком на партнерських умовах, нівелюються жіночі й чоловічі ролі, а обов'язки розподіляються за принципом рівноваги. Обидві авторки активно використовують національні габітуси, розкриваючи через їх моделювання образи героїнь. Органічною частиною повсякденності, відтвореної на сторінках текстів обох авторок, є парадоксальні ситуації. І. Роздобудько у «Фаріде», а М. Гретковська у «Фаворитах» моделюють долю народу через відтворення долі головного персонажа.

У контексті дослідження спорідненості та відмінності осмислення повсякденності в текстах І. Роздобудько та М. Гретковської проаналізовано виражальні можливості засобів кінопоетики. Відзначено, що обидві авторки

послугуються засобами кінопоетики, додаючи виразності своїм текстам. З'ясовано, що з метою зупинки часу, гальмування розвитку подій письменниці використовують різноманітні види монтажу. Довершено змонтовані епізоди дають можливість мисткиням поєднувати реальність та ірреальність, не розмежовуючи їх, а творячи цілісну повсякденність. Звуження перспективи від загального до великого плану допомагає авторкам виокремити важливі, символічні об'єкти у повсякденності персонажів. Видовищні образи роблять повсякденність, змодельовану в текстах І. Роздобудько та М. Гретковської, яскравою та емоційною. Автобіографічний наратив текстів «Полька» та «Космітка» М. Гретковської зумовив менш інтенсивне використання засобів кінопоетики.

Обидві авторки активно використовують музичні образи, наповнюючи повсякденність, змодельовану на сторінках їхніх романів, експресивністю та виразністю, створюють відповідний колорит («Фаріде» І. Роздобудько), пророкують долю героїні («Гудзик» І. Роздобудько), додають відтвореним подіям реалістичності («Полька» М. Гретковської), демонструють розрив між поколіннями («Космітка» М. Гретковської).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. П. Власним голосом : жіноча одвертість і модерністський бунт. *Інша оптика : тендерні виклики сучасності* / упоряд. В. Агеєва, Т. Марценюк. Київ, 2019. С. 13–28.
2. Альков В. А. Повсякдення: проблема дефініції та предмету на локальному рівні. *Гуржіївські історичні читання*. 2014. Вип.7. С. 98–101.
3. Антонюк О. В. Репрезентація повсякденності у збірці Василя Стуса «Зимові дерева». *Василь Стус : життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст : Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої вшануванню пам'яті відомого українського поета, перекладача, літературознавця і правозахисника*. Вінниця, 2018. С. 82–85.
4. Башкирова О. М. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. VI (48). С. 15–19.
5. Башкирова О. Художня репрезентація фемінної і маскулінної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс*. Хмельницький, 2018. Випуск 7. С. 21–32.
6. Біберова Г. Незнайома чи ігнорована? Жіноча доля жіночої прози в Україні. *Слово і Час*. 2006. № 11. С. 87–88.
7. Білоус Н. В. Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 20 с.
8. Бітківська Г. Мистецька ідентичність і самоідентичність митця в романах Ірен Роздобудько «Гудзик» і «Гудзик–2». *Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»*. Чернівці, 2018. С. 168–178.

9. Бойко О. П. Габітус та етносоціальний досвід. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2009. Вип. 88. С. 187–197.
10. Бульбачинська О. *Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років* : дис. ... PhD. Філологія, Київ 2021, с. 184.
11. Бурдье П. Практичний глузд / пер. з франц. О. Йосипенко та ін. Київ, 2003. 503 с.
12. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і доповн.) / уклад. і гол. редактор : В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь, 2005. 1728 с.
13. Веліулаєва Е. І. Сучасний підхід до співвідношення понять «повсякденність» і «повсякденна культура». *Культура народів Причорномор'я*. 2008. № 144. С. 66–69.
14. Веретюк О. Три моделі постмодернізму: Мануеля Гретковска, Анжела Картер, Юрій Андрухович. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету (Лінгванакс-VIII). Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигма*. 2000. Вип. 3В. С. 414–418.
15. Вещикова О. С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка). Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Запоріжжя, 2017. 228 с.
16. Возняк В. Повсякденність як безпосередній світ людського буття. *Тези Міжнародної наукової конференції «Духовність. Культура. Людина»*. Львів, 15–16 квітня, 2010. Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 2010. С. 125–127. URL: http://lnu.edu.ua/faculty/Phil/tezy_dkl_2010.pdf (дата звернення: 29.12.2021).
17. Галич О. А. «Теорія поля» П'єра Бурдье як напрям вивчення літератури. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 6 (217). С. 32–40.

18. Галушка Н. Літературознавча рецепція творчості Ірен Роздобудько. *Література в контексті культури*. 2013. Вип. 23(1). С. 22–28.
19. Галушка Н. Проблематика і поетика роману «Гудзик» Ірен Роздобудько. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2014. Вип. 19. С. 242–245.
20. Гамоліна У. В., Соловей О. Є. Жіноча проза як феномен української літератури. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. Вінниця, 2020. Вип. 12. Том 2. С. 224–227.
21. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. *Слово і Час*. 2005. № 11. С. 36–39.
22. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ, 2015. 439 с.
23. Голобородько В. Українська fashion-література: тексти і цінності Ірен Роздобудько. *Вісник Національної академії наук України*. 2010. № 1. С. 44–50.
24. Горболіс Л. Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. № 43. Том 1. С. 12–15.
25. Горенко О. Повсякденне vs. оповсякденення в оповіданні А. Бірса «Випадок на мосту через Совиний струмок». *Сучасні літературознавчі студії*. 2021. Вип. 18. С. 30–36.
26. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії : Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / пер. В. Кебуладзе. Харків, 2020. 652 с.
27. Гретковська М. Полька : роман / пер. з польської О. Красюка, 2005. 310 с.
28. Демська-Будзуляк Л. М. Українське літературознавство від ідеї до тексту : неокласичний дискурс (на матеріалі студій кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.): дис. ... докт. філ. наук : 10.01.01 та 10.01.06. Київ, 2020. 406 с.
29. Довгань Н. Дослідження особливостей ментальності поколінь. *Наукові студії із соціальної та політичної психології*. 2017. Вип. 39. С. 115–130.

30. Єрмоленко А. М. Генеалогія моралі як габітусу розуму. *Збірник наукових матеріалів за результатами Всеукраїнського круглого столу «Читання пам'яті Івана Бойченка–2019. Людина. Історія. Мораль»*. Київ, 2019. С. 3–11.
31. Жаркова Р. Жіноче письмо, авторка, героїня в українському літературознавстві часів незалежності. URL: http://www.uwm.edu.pl/cbew/2022-13-2/19_ZHARKOVA-R.pdf (дата звернення: 29.12.2021).
32. Загнітко А. Словник сучасної лінгвістики: поняття і терміни. У 4-х томах, Т. 1. Донецьк, 2012. 401 с.
33. Зінченко О. З. «Домашній протокол» 1717–1767 рр. генерального підскарбія Якова Марковича в контексті українського щоденникарства XVIII ст. : дис. ... канд. філолог. наук. Київ, 2017. 186 с.
34. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ, 2010. 253 с.
35. Інтерв'ю з Ірен Роздобудько, URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/02/28/iren-rozdobudko-6> (дата звернення: 11.11.2020).
36. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. 5-те вид., опрацьоване і доповн. Львів, 2014. 530 с.
37. Карівець І. В. Здоровий глузд як чинник оповсякденнення. *Тези Міжнародної наукової конференції «Духовність. Культура. Людина»*. Львів, 15–16 квітня, 2010 р. Львів: ЛНУ імені І. Франка, 2010. 174 с.
38. Карівець І. В. Повсякдення у просторі соціально-філософської рефлексії : теорії, елементи та принципи дослідження : дис. ... докт. філософ. наук : 9.00.03. Львів, 2015. 409 с.
39. Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2006. 20 с.
40. Квітка А. С., Шмельова Р. І. Жіноча проза як літературознавча проблема : художньо-прагматичний аспект. *Молодий вчений*. 2019. № 9 (73). С. 347 – 350 URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/2205/2190> (дата звернення: 12.01.2020).

41. Козлов А. В., Козлов Р. А. *Азбука літературознавства : навч.-метод. посіб.* Кривий Ріг, 2001. 200 с.
42. Козловська Д. Особливості поетонімії роману Ірен Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю». *Записки з ономастики*. 2016. Вип. 19. С. 101–111.
43. Колінько М. Двері як метафора зустрічі культурних світів. *Світогляд – Філософія – Релігія*. 2016. Вип. 11. С. 111–119.
44. Колошук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія «Лінгвістика і літературознавство». Вип. XXVI, Ч. II. Бердянськ, 2012. С. 320–335.
45. Коляструк О. Методологія історії повсякдення. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна*. Серія «Історія». 2011. № 982. С. 8–21.
46. Коляструк О. Поняття повсякденності в сучасній гуманітаристиці. *Україна ХХ ст. : культура, ідеологія, політика*. Київ, 2009. Вип. 15, ч. 1. С. 46–56
47. Кропивко І. В. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ, 2019. 524 с.
48. Крупка М. Гендерний вимір тоталітарного насильства у сучасній жіночій прозі. *Гендерна проблематика та антропологічні горизонти*. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. 2012. С. 54–66. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/5360/1/7.pdf> (дата звернення: 14.11.2021).
49. Кушнерюк Ю. Передмова. Феномен жіночої прози в сучасній вітчизняній літературі. URL: <https://zounb.zp.ua/resource/pokazhchyky/fenomen-zhinochoyi-prozy#q2> (дата звернення: 14.11.2021).
50. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.
51. Левицька Н. Є., Гасанова В. Т. Своєрідність образів чоловіків у сучасній жіночій прозі. *Культура народів Причорномор'я*. 2011. № 211. С. 138–140

- URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/55993?show=full> (дата звернення: 14.11.2021).
52. Лісеєнко О. В. Аксиологічні засади дослідження національної ментальності. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. 2019. № 4. С. 76–82.
 53. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. 624 с.
 54. Мазурак А., Про вроджену «кінематографічність» художньої літератури докінематографічного періоду. *Наукові записки. Серія: філологічні науки (Літературознавство)*», Вип. 111, 2012. С. 137–156.
 55. Меднікова Г. Сакралізація культурних практик повсякденності. *Культурологічна думка*. 2019. Том 16. № 2. С. 164–174.
 56. Мосьондз М. В. Практики соціальної інтеграції сучасної молоді в українському суспільстві : монографія. Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2014. 140 с.
 57. Набитович І. Історична проза як предтеча проекту «історії повсякденності» та «історії ментальностей» : література та історія у пошуках цивілізаційних елементів буття. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60 (1). С. 192–199.
 58. Наталка Сняданко : жіноча проза – це комплексніший, об’ємніший світ, як у 3D. Інтерв’ю URL: https://zaxid.net/natalka_snyadanko_zhinocha_proza__tse_kompleksnishiy_obyemnishiy_svit_yak_u_3d_n1127209 (дата звернення: 14.11.2021) .
 59. Нахлік О. Творчість Мануели Гретковської в Україні та Польщі : виклик імперативним дискурсам. *Проблеми слов’янознавства*. 2010. Вип. 59. С. 143–151.
 60. Незнайома: Антологія української «жіночої» прози та есеїстики другої пол. ХХ–поч. ХХІ ст. упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. Василя Габора. Львів, 2005. 600 с.

61. Новик О. Повсякденність у поезиці творів Миколи Костомарова // Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну : Колективна монографія / упорядн., наук. Ред. Н. Левченко. Київ–Люблін–Харків, 2020. С. 380–389
62. Окрут М. С. Повсякденно реальність : пошуки визначення. *Соціум*. 2006. № 5. С. 30–41. URL: https://ukr-socium.org.ua/wpcontent/uploads/2006/10/30-41__no-5__vol-16__2006__UKR.pdf (дата звернення: 14.11.2021).
63. Орлова Т. Габітус, війна і роль суспільствознавців у консолідації українства. *Українознавчий альманах*. Київ, 2016. Вип. 19. С. 174–178.
64. Павленко Ю. Письмо про себе у вимірі повсякденності: динаміка, виклики, перспективи. *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 18. 2021 С. 101–107.
65. Павличко С. Фемінізм / передм. Віри Агеєвої. Київ, 2002. 322 с.
66. Павлова О. Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну. *Культура і сучасність*. 2015. № 2. С. 30–35.
67. Павлюк Н. Л. Жанрова специфіка творів з архетипною моделлю (на матеріалі романів І. Роздобудько, М. Гримич та Н. Шевченко). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія*. 2019. № 38 (том 1). С. 46–49.
68. Панфілов О. Ю., Петрова Л. О. Багатомірність повсякдення в контексті життєвого світу особистості. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*. 2019. № 1 (40) С. 96–108.
69. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу : Культура й література ХІХ–ХХІ століть / за ред. А. Матусяк. Київ, 2014. 368 с.
70. Петренко О. С. Інтернет як субпростір суспільства: структури та процеси: дис. ...канд. соц. наук. 22.00.04. Старобільськ, 2017. 228 с.
71. Пилипюк Л. Простір як місце дії у творчості Оноре Бальзака. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2014. Вип. 4. С.319–327.

72. Покулевська А. Функціональність основних категорій кінопоетики в літературному творі. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: філологія. Вип. 14, 2016. С. 26–32.
73. Приходько Ю. О., Юркевич В. І. Психологічний словник-довідник: навч. посіб. Київ, 2012. 328 с.
74. Пуніна О. Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.06 . Донецьк, 2010.
75. Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2008. 20 с.
76. Рогожа М. М. Селянський етос як феномен соціокультурного простору : український контекст. *Мультиверсум. Філософський альманах*. Київ, 2006. № 58. С. 219–221.
77. Роздобудько І. Гудзик : роман. Київ, 2011. 223 с.
78. Роздобудько І. Фаріде. Роман-апокриф. Київ, 2021. 232 с.
79. Роздобудько І. Шості двері: роман. Київ, 2008. 270 с.
80. Роснер К. У перспективі мімезису та літературознавчої аксіології / Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ, 2008. С. 172–196.
81. Свєрбілова Т. Г. Постреалізм і національні моделі повсякдення в сучасній жіночій прозі Великої Британії (Анна Бернс і Бернадін Еварісто). *Сучасні літературознавчі студії*. Вип. 18. 2021. С. 114–120.
82. Сікора Л. Жіноча проза як спроба самовизначення жінки в якості суб'єкта. *Молодий вчений*. № 4.3 (44.3). 2017. С. 237–240.
83. Смаровоз І. С. Габітуси повсякденності: маркери ідентифікації. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 15. 2021. С. 173–177.

84. Смаровоз І. С. Засоби та прийоми художнього осмислення повсякденності у текстах І. Роздобудько та М. Гретковської. *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe* Вип. 4, Том 7, 2022. С. 39–46. URL: <https://czasopisma.marszalek.com.pl/10-15804/promi> (дата звернення: 18.12.2022).
85. Смаровоз І. С. Корида як вид спорту в повісті Ірен Роздобудько «Арсен». «*Citius, Altius, Fortius!*» : феномен спорту в літературі та культурі. Матеріали Міжнародної наукової конференції. С. 145–146.
86. Смаровоз І. С. Особливості художнього моделювання простору повсякденності в романах Ірен Роздобудько та Мануели Гретковської. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Т. 32(71), № 4. 2021. С. 115–120.
87. Смаровоз І. С. Повсякдення у літературознавчому дискурсі останніх десятиліть. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. Збірник наукових праць. Випуск 14. Кривий Ріг, 2020. С. 74–82
88. Смаровоз І. С. Роль музики в буденному житті персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської. *Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях*. Матеріали Міжнародної наукової конференції. Бердянськ, 2021. С. 150–153.
89. Смаровоз І. С. Тіло як центр організації художньої повсякденності персонажів прози І. Роздобудько та М. Гретковської (*Ciało jako centrum organizacji artystycznej codzienności bohaterów prozy I. Rozdobudko i M. Gretkovskoi*). *KELM*. № 4 (40). 2021. С. 81–86.
90. Смаровоз І. С. Художня повсякденність: термінологічні проблеми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Вип. 1 (92). Житомир, 2020. С. 42–59.
91. Соболевська М. Постструктуралістська стратегія категоріального синтезу соціологічної теорії П. Бурдьє як спроба концептуального переосмислення

- інтегративних засад суспільного життя. *Актуальні проблеми соціології, психології та педагогіки*. 2011. Вип. 12. С. 10–17.
92. Соколовська Ю. Творчість Ірен Роздобудько в контексті масової літератури : дис. ... канд.. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 196 с.
 93. Соціологія: навч. посібник / за редакцією С. О. Макеева. Київ, 1999. 344 с.
 94. Стельмах Х., Візія тілесності у творчості Мануели Гретковської. *Проблеми слов'янознавства*. 2012. Вип. 61. С. 244–249.
 95. Таран Л. : ми тільки взялись за жіноче письмо ... інтерв'ю (Наталія Лебедь)
URL: <https://www.obozrevatel.com/interview/lyudmila-taran-mi-tilki-vzialis-za-zhinoche-pismo.html> (дата звернення: 14.11.2021).
 96. Тарнашинська Л. Б. Антропологічні практики повсякдення: людина як психологічна цілісність. До 80-річчя Євгена Гуцала. *Слово і час*. 2017. № 1. С. 18–36.
 97. Тарнашинська Л. Б. Естетика потрясінь у контексті актуального повсякдення. *Сучасні літературознавчі студії*. 2021. Вип. 18. С. 143–152.
 98. Тарнашинська Л. Б. Феномен повсякдення в структурі буденної свідомості героїв Валерія Шевчука. Філософсько-літературознавчий аспект. *Волинь. Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Збірник на честь 70-річчя почесного професора Житомирського державного університету імені Івана Франка, письменника Валерія Шевчука, 2010. Ч. 20. С. 158–175.
 99. Тебешевська-Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. : монографія. Тернопіль, 2009. 192 с.
 100. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ, 2005. 488 с.
 101. Титаренко Т. М. Життєвий світ особистості : у межах і за межами буденності : монографія. Київ, 2003. 376 с.
 102. Ткаченко І. А. Топос степу в новій українській літературі (проза). Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2009. 17 с.

103. Томчук Л. Жіноча проза як дзеркало. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Філологія*. Випуск 19. С. 79–82.
104. Тоффлер Е. Третя хвиля / з англ. пер. А. Євса. Київ, 2000. 480 с.
105. Філоненко С. «Інша мова жінки» : художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. *Слово і Час*. 2008. № 2. С. 49–56.
106. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ. Ніжин, 2006. 156 с.
107. Харлан О. Д. Поетика повсякденності в «Щоденнику» Михайла Драй-Хмари. *Дивослово*. 2010. С. 50–54.
108. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. Київ, 2008. 248 с.
109. Хміль Я. В. Соціологічні аспекти використання Інтернету у повсякденному житті українського студентства : дис.... канд. соціолог. наук : 22.00.04. Львів. 2021. 234 с.
110. Шапар В. Сучасний тлумачний психологічний словник, Харків 2007. 640 с.
111. Шепітько С. Лінгвістична аплікація теорії габітусу. *Наукові записки. Серія: філологічні науки*. 2011. Вип. 95 (1). С. 128–132.
112. Шляхова О. А. Ціннісні трансформації культури повсякдення в процесах глобалізації: філософсько-релігієзнавчий аналіз : дис. ... канд. філос. наук. Острог, 2020. 195 с.
113. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : монографія. Київ, 2014. 248 с.
114. Штейнбук Ф. Конвергенція топосу насолоди у романах С. Поваляєвої «Замість крові» й Ф. Бегбеде «Романтичний егоїст». *Філологічні науки*. 2016. № 24. С. 12–19.
115. Штейнбук Ф. Тілесний міметизм у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філолог. наук : 10.01.06. Київ, 2010. 43 с.

116. Штейнбук Ф. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : монографія. Київ, 2009. 215 с.
117. Шюц А., Лукман Т. Структури життєвіту / пер. з нім. та післямова В. Кебуладзе. Київ, 2004. 560 с.
118. Юрчук О. Жінка в українському постколоніальному світі : у пошуках національного героя (за романом О. Забужко «Польові дослідження українського сексу»). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2010. Вип. 18. С. 182–186.
119. Яковенко С. Наймолодша жіноча проза. Студії з україністики : зб. наук. праць. Київ, 2004. С. 230–242.
120. *Bachelard G. The poetics of space*. Translated from the french by *Maria Jolas* with a new foreword by John R. Stilgoe. Boston: Beacon Press, 1994. 242 p.
121. Baranowska M. Szymborska i Świrszczyńska : dwabieguncodzienności. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1995. Nr 3/4 (33/34). S. 256–263.
122. Berger P., Luckmann T. Społeczne tworzenie rzeczywistości. Warszawa, 2022. 284 s.
123. Borkowska G. Metafora drożdży: co to jest literatura / poezja kobieca. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1995. № 3/4 (33/34). S. 31–44.
124. Borkowska G. «Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...» : O «młodej» prozie kobiecej. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1996. № 5. S. 55–67.
125. Borkowska G. Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans). *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności* / red. G. Borkowska, A. Mazur. Opole, 2007. 509 s.
126. Bou E. Representing Everyday Life. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2015. № 19. P. 171–181 URL: <https://www.jstor.org/stable/43855410>.
127. Bourdieu P. Męska dominacja / tłum. L. Kopciwicz. Warszawa, 2004. 160 s.
128. Bourdieu and Postcolonial Studies / Editer by R. Dalleo. Liverpool, 2017. 256 p.

129. Braid B. Obce, zrujnowaneciała : melancholia a współczesna proza kobieca. *Autobiografia*. 2017. № 2 (9). S. 125–137.
130. Braudel F. Struktury codzienności. Kultura materialna gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek. tom 1 / Przełożyli Maria Ochab i Piotr Graff. Warszawa, 2019. 494 s.
131. Brewer J. Microhistory and the Histories of Everyday Life. *Cultural and Social History*. 2010. № 1. P. 87–109.
132. Budrowska K. Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2004. № 1–2. S. 283–290.
133. Budrowska. K. Kobiety i Stereotypy: Obraz Kobiety w prozie polskiej po 1989 r. Białystok, 2000. 192 s.
134. Burkot S. Proza Manueli Gretkowskiej. *Annales Universitatis Pedagogical Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*. 2002. № 1. S. 139–154.
135. Byrska A. Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płć. *Wielogłos: Pismo Wydziału Polonistyki*. 2017. № 2 (32). S. 29–40.
136. Chłosta-Zielonka J. Gry Manueli : o motywie kobiecości w prozie Manueli Gretkowskiej. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*. 2007–2008. № 3–4. S. 125–133.
137. Cixous H. Śmiech Meduzy. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1993. № 4/5/6 (22/23/24). S. 147–166.
138. Darska B. Twarze i maski Manueli Gretkowskiej URL: <https://tworcosc.com.pl/artykul/twarze-i-maskimanueli-gretkowskiej/>.
139. Duden. Das Bedeutungswörterbuch : Bibliographisches Institut GmbH, 2010. 1152 s.
140. Elias N. O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenrtyczne / przeł. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz. Warszawa, 2011. 646 s.
141. Epstein A. Attention Equals Life : The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture. New York, 2016. 385 p. URL:

- <https://books.google.com.ua/books?id=B-KOjwEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 10.12.2021).
142. Filipowicz H. Przeciw «literaturze kobiecej». *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1993. № 4/5/6 (22/23/24). S. 245–258.
143. Forma M. Poetyka codzienności w powieściach Ewy Ostrowskiej. Streszczenie rozprawy doktorskiej URL: http://www.whum.ujd.edu.pl/media/domeny/120/static/doktoraty/forma_marzena-streszczenie-lit-pl.pdf (дата звернення: 14.01.2022).
144. Fudala R. Płynna nowoczesność : czas zabawy i karnawału. *Ogrody Nauk i Sztuk*. 2014. № 4. S. 121–127.
145. Głowacka M. Kobięca prozascience fiction w Polsce Teoria trzech kręgów. Wrocław, 2018. 216 s.
146. Gosk H. Milczenie i [wy]mowa literackiego obrazu codzienności. *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX w.* / red. H. Gosk Izabelin 2002, S. 39–66.
147. Gosk H. Świat na zakręcie. Jednostkowe doświadczenie zmiany społeczno-politycznej polskiego roku 1945. Studium przypadku pewnego inteligenta URL: <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/14546/7%20-%20Swiat%20na%20zakrecie%20%20H.Gosk%202009.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 14.01.2022).
148. Gretkowska M. Faworyty. Kraków, 2020. 320 s.
149. Gretkowska M. Kosmitka. Warszawa, 2016. 222 s.
150. Has-Tokarz A. Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna) URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-89d1e717-7524-4bb9-8269-1ab6c0998428> (дата звернення: 14.01.2022).
151. Hulka-Laskowski P. Współczesna powieść kobieca. *Nowa Książka*. 1935. № 7. S. 337–340

152. Husserl E. Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia / przeł. Janusz Sidorek. Warszawa, 1993. 106 s.
153. Jacyno M. Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu, Warszawa, 1997. 170 s.
154. Janion M. Za wolność waszą i naszą. *Gazeta Wyborcza*. 1999. № 153 (dodatek «Gazeta Świąteczna» 03.07.1999, S. 25).
155. Jarnuszkiewicz M. «...bardzo żyję w wielu miejscach»: Obrazy codzienności w twórczości Krystyny Miłobędzkiej. *Ruch literacki*. 2021. nr 3 (366). S. 345–365.
156. Krajewska J. M. Spór o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym: Praca doktorska. Poznań, 2011. 350 s.
157. Kraskowska E. Kilka uwag na temat powieści kobiecej. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1993. № 4/5/6 (22/23/24). S. 259–273.
158. Kraskowska E. Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. Poznań, 1999. 223 s.
159. Leibfried E. Teoria habitusów / przeł. Katarzyna Sybilska. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. 1992. № 83/1. S. 210–240.
160. Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań/ Jankowicz G., Marecki P., Pałęcka A, Sowa J., Warczok T. Kraków, 2014. 270 s.
161. Miszczak M. Manueli Gretkowskiej zabawy (z) kiczem. *Teksty Drugie*. 1998, nr 6, s. 135–153.
162. Mroczkowska D., Rogowski Ł., Skrobowski R. Codzienność niecodzienna / niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego. *Spoleczeństwo i codzienność. W stronę nowej socjologii*. 2009. S. 93–105.
163. Nasiłowska A. Przeciw oczywistościom. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1995. nr 3/4 (33/34), s. 1–4.

164. Packalèn-Parkman M. A. «Komża i majtki» : czyli prowokacja tradycji w polskiej literaturze współczesnej. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2004. № 6. S. 157–173.
165. Packalèn-Parkman M. A. Quo vadis polska proza kobieca w zglobalizowanym świecie? *Literatura polska w świecie*. 2012. Tom IV. S. 255–267.
166. Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX : procesy i gatunki, sytuacje i tematy / pod red. Ewy Kraskowskiej i Bogumiły Kaniewskiej. Poznań, 563 s.
167. Popczyk-Szczęśna B. Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku. *Postscriptum Polonistyczne*. 2011. № 2. S. 15–26.
168. Pułaczewska H. Postmodernizm i polskość w powieściach M. Gretkowskiej. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1998. № 6. S. 155–169.
169. Showalter E. Towards a feminist poetics. The new feminist criticism. Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985. P. 125–143.
170. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich : teoria i nauki pomocnicze literatury, Wydanie IV, 1986, 307 s.
171. Słaby J. Stereotypy macierzyństwa w prozie Anny Nasiłowskiej i Manueli Gretkowskiej. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2008. № 1–2. S. 117–137.
172. Słownik języka polskiego / red. M. Szymchak. Tom pierwszy. Warszawa, 1978. 1103 s.
173. Szczepaniak M. Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny. Kraków, 2017. 400 s.
174. Tomalska-Więcek J. Codzienność w sztuce – sztuka w codzienności / Małe miasta : codzienność / red. M. Zemło, Białystok–Gołogów Małopolski–Supraśl, 2019. S. 399–414.
175. Umerle T. Literackie praktyki codzienności. Teoria i studium przypadku. Poznań, 2018. 176 s.

176. Wejbert-Wąsiewicz E. I. Feminizm w polskiej literaturze kobiet. *Annales universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Artes*. Lublin, 2017. № 2. S. 97–110.
177. Włodarczyk M. Proza kobieca lat dziewięćdziesiątych w świetle krytyki feministycznej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*. 2002. № 2. S. 131–138.

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ
створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 19:26:28 21.11.2023

Назва файлу з підписом: Smarovoz_diss.pdf.asice
Розмір файлу з підписом: 1.4 МБ

Перевірені файли:
Назва файлу без підпису: Smarovoz_diss.pdf
Розмір файлу без підпису: 1.6 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: СМАРОВОЗ ІРИНА СЕРГІЇВНА
П.І.Б.: СМАРОВОЗ ІРИНА СЕРГІЇВНА
Країна: Україна
РНОКПП: 3206419909
Організація (установа): ФІЗИЧНА ОСОБА
Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 19:26:26
21.11.2023
Сертифікат виданий: КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК"
Серійний номер: 5E984D526F82F38F0400000045442F015EAE9004
Алгоритм підпису: ДСТУ-4145
Тип підпису: Удосконалений
Тип контейнера: Підпис та дані в архіві (розширений) (ASiC-E)
Формат підпису: З повними даними для перевірки (XAdES-B-LT)
Сертифікат: Кваліфікований