

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Навчально-науковий інститут української філології та журналістики
Кафедра української мови

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

з теми

**ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ПРОЗОВОГО ДИСКУРСУ ОКСАНИ
ЗАБУЖКО**

Виконала: здобувачка вищої освіти
освітньої програми
Середня освіта. Українська мова і література
спеціальності 014 Середня освіта
(за предметними спеціальностями)
предметною спеціальністю
014.01 Середня освіта. Українська мова і література
заочної форми здобуття вищої освіти
Білоткач Діана Сергіївна
Керівник: Шеремета Н.П.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови
Рецензент: Галайбіда О.В.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови

Кам'янець-Подільський, 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРУ В ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО.....	6
1.1. Категорія «гендер» у сучасному мовознавстві та дискурсивних студіях.	6
1.2. Феміністична критика й концепт «жіночого письма» в українському мовному контексті.	12
1.3. Місце Оксани Забужко у постмодерній і постколоніальній лінгвістичних парадигмах	19
Висновки до розділу 1	29
РОЗДІЛ 2. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ГЕНДЕРУ У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ОКСАНИ ЗАБУЖКО.....	31
2.1. Трансформація жіночої суб'єктності (на прикладі «Польових досліджень...» та ін.)	31
2.2. Дискурсивні лінгвістичні стратегії письма тіла й сексуальності.	37
2.3. Мовний код маскулінності у творчості автора.	49
Висновки до розділу 2	56
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРОЛОГІЇ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ В 10-11 КЛАСАХ	58
3.1. Вивчення гендерної лексики на уроках української мови в 10-11 класах (на матеріалі творів Оксани Забужко).	58
3.2. Відтворення лінгвістичних гендерних кодів у перекладах творів Забужко.	61
Висновки до розділу 3	66
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74

ВСТУП

Сучасне літературознавство дедалі частіше звертається до проблематики ідентичності, тілесності, сексуальності та влади, що особливо актуалізується в межах гендерних студій. У цьому контексті художній дискурс постає не лише засобом естетичного вираження, а й простором артикулювання соціокультурних, політичних та філософських смислів. Гендер як культурно сконструйована категорія стає ключовим інструментом аналізу літературних текстів, особливо, коли йдеться про творчість авторів і авторок, що працюють на перетині національного, постколоніального та феміністичного дискурсів. Однією з таких постатей є Оксана Забужко — письменниця, філософиня та публічна інтелектуалка, яка сформувала потужний культурний феномен у сучасному українському гуманітарному просторі.

Проза Оксани Забужко становить унікальний пласт української літератури, що поєднує елементи постмодерного письма, філософської есеїстики та феміністичного мислення. Її тексти репрезентують трансформацію жіночого досвіду, критикують патріархальні структури влади, актуалізують проблеми тілесності, сексуальності та мовчання в історичному і культурному контексті. У прозовому дискурсі письменниці відчутною є багатоголосість, інтердискурсивність і постколоніальна чутливість, що дозволяє розглядати її твори як своєрідний інтелектуальний маніфест жіночої суб'єктності в межах української культури.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення гендерних парадигм у сучасній українській літературі, зокрема шляхом аналізу творчості авторок, що формують нові наративи жіночої ідентичності. Вивчення прозового дискурсу Оксани Забужко крізь призму гендеру дозволяє не лише виявити особливості її естетичної мови, а й простежити, як наративи тіла, сексуальності й влади взаємодіють у межах соціокультурного простору посттоталітарної України.

Метою цієї роботи є комплексне лінгвістичне дослідження гендерного виміру прозового дискурсу Оксани Забужко з урахуванням феміністичних, постмодерних і постколоніальних підходів.

Для досягнення цієї мети поставлено такі **завдання**:

— проаналізувати теоретико-методологічні засади вивчення гендеру у мовознавстві;

— окреслити місце Оксани Забужко у феміністичному й постколоніальному контекстах; дослідити трансформації жіночої суб'єктності, дискурсивні стратегії репрезентації тіла та маскулінності в її прозі;

— з'ясувати лінгвосоціокультурний резонанс її гендерного дискурсу, зокрема в публіцистиці, перекладах і медіа.

Об'єктом дослідження є прозовий дискурс Оксани Забужко.

Предметом — гендерна проблематика та її мовне втілення в прозових текстах письменниці.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному лінгвістичному аналізі прозового доробку Оксани Забужко в контексті гендерної критики, з урахуванням сучасних дискурсивних стратегій і наративних моделей. Робота поєднує філологічний аналіз із методологією феміністичних студій, що дозволяє здійснити інтерпретацію творів письменниці в контексті актуальних соціогуманітарних трансформацій.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у курсах з української мови, української літератури, гендерних студій, культурології, а також під час укладання навчальних програм. Робота апробована на студентській науково-практичній конференції «Нові парадигми сучасної філології» (Кам'янець-Подільський, 2024, 2025), щорічній звітній студентській науковій конференції за підсумками наукової роботи у 2023 н.р. (Кам'янець-Подільський, 2024).

Структура роботи відповідає логіці дослідження і складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРУ В ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

1.1. Категорія «гендер» у сучасному мовознавстві та дискурсивних студіях

У сучасному гуманітарному знанні поняття «гендер» посідає одне з ключових місць, особливо в літературознавстві, культурології та дискурсивних студіях. Від кінця ХХ століття відбувся суттєвий зсув у теоретичному мисленні: стать перестала розглядатися лише як біологічна даність, натомість *гендер* осмислюється як соціально-культурна конструкція. Таке розуміння гендеру стало можливим завдяки працям низки західних дослідників (Сімона де Бовуар, Джудіт Батлер, Елейн Шоуолтер, Юлія Крістева та ін.), які заклали основи феміністичної теорії та гендерних студій. Їхні ідеї суттєво вплинули на методологію аналізу художніх текстів і дискурсів у всьому світі [50].

В Україні категорія гендеру також привернула увагу дослідників на початку 1990-х, одразу після здобуття незалежності. Піонерками запровадження гендерного підходу в українське літературознавство стали Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Віра Агеєва, Ніла Зборовська, Оксана Кісь та інші науковиці [56]. Вони перейняли та творчо розвинули ідеї західного феміністичного критицизму, адаптуючи їх до пострадянського культурного контексту. В результаті в українській літературній науці сформувався новий напрям – гендерна критика, що пропонує інтерпретувати художні тексти крізь призму гендерних відносин, ролей та ідентичностей.

Поняття гендер (від англ. *gender* – рід, стать) пройшло тривалий шлях розвитку в науковому дискурсі. Спершу термін «gender» в англійській мові відносився переважно до граматичного роду, але в середині ХХ століття почав використовуватися для розрізнення біологічної статі (*sex*) та соціально обумовленої статевої ролі. Одним із перших знакових моментів стала

публікація праці Сімони де Бовуар «Le Deuxième Sexe» («Друга стать», 1949). У ній де Бовуар проголосила знаменитий афоризм: «*One is not born, but rather becomes, a woman*» – «Жінкою не народжуються, нею стають» [50]. Ця думка кидала виклик тодішнім есенціалістським уявленням про жіночність і закладала підґрунтя для розуміння гендеру як суспільно сформованої категорії, а не природженої якості [58]. Вислів де Бовуар підкреслював, що риси, приписувані «жіночій природі», насправді нав'язані жінкам суспільством, а не зумовлені біологією.

На основі таких ідей у 1960–1970-х роках розгорнувся другий етап феміністичного руху (друга хвиля фемінізму), який увів поняття гендеру до академічного вжитку. Дослідниці на кшталт Анн Окслін (Ann Oakley) та Джоан Скотт розвивали тезу про *гендер як соціальний конструкт*, наголошуючи, що суспільство конструює ролі та характеристики, очікувані від жінок і чоловіків. Так, історикиня Джоан Скотт у класичній статті 1986 року назвала гендер «корисною категорією історичного аналізу», яка дозволяє пояснювати, як відмінності між статями набувають соціального значення.

Особливо плідним для гендерної теорії став період 1980–1990-х, коли відбувся так званий лінгвістичний та постмодерністський поворот. У цей час американська дослідниця Джудіт Батлер запропонувала радикально нове трактування гендеру. У книзі «Gender Trouble» (1990) та есе «Performative Acts and Gender Constitution» (1988) Батлер сформулювала концепцію гендерної перформативності. Суть її ідей полягає в тому, що гендер – не стабільна сутність чи властивість особистості, а *серія повторюваних дій та висловлювань, через які конституюється те, що ми сприймаємо як гендерну ідентичність* [54]. За висловом Батлер, «гендер – це ідентичність, хитко сконституційована в часі, нав'язана стилізованим повторенням актів» [56]. Таким чином, категорія жінки чи чоловіка постає як дискурсивний конструкт, що підтримується через суспільні норми, мову, ритуали та повторювані стилізовані дії. Цей підхід підважував класичне розрізнення

«стать vs. гендер», оскільки Батлер стверджувала, що навіть саме тіло та поняття «біологічна стать» осмислюються через дискурс і набувають значення в культурному контексті. Теорія Батлер відкрила шлях до дослідження множинних гендерних ідентичностей, поза бінарною моделлю, та тісно переплелася з розвитком квір-теорії.

Спадкоємицями та колегами Соломії Павличко в розбудові гендерного підходу стали інші дослідниці, кожна з яких зробила свій внесок. Тамара Гундорова – літературознавиця, теоретик культури – у 1990-ті пережила, за власним зізнанням, методологічну кризу: їй бракувало нових підходів, і відкриття фемінізму стало для неї виходом із «вакууму» [56]. Вона згадує: *«На початку 1990-х я почувалася в глухому куті... Працювала в одному відділі із Соломією Павличко, і вона стала тією людиною, що принесла новий напрям гендерної критики в Україну»* [56]. Гундорова активно долучилася до феміністичного семінару й згодом опублікувала низку праць, які впроваджували гендерний аналіз конкретних текстів. Її найвідоміша робота – монографія «*Femina melancholica: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*» (2002) [14]. У цій книжці Гундорова здійснила глибоке переосмислення творів класичної письменниці Ольги Кобилянської з позицій феміністичної теорії. Кобилянська, як відомо, була чи не єдиною явно феміністично налаштованою авторкою в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., і радянська критика трактувала її дуже вибірково (в основному вихваляючи за зображення важкої долі селянок і замовчуючи її модерністський, емансипаційний пафос). Гундорова ж показала *«багаторівневий характер жіночого письма»* Кобилянської, її амбівалентність, яка дозволяла авторці входити до різних канонів (модерністичного, соцреалістичного) і водночас зберігати своє оригінальне бачення. Зокрема, дослідниця ввела поняття «гендерної утопії» для опису світоглядних шукань Кобилянської – прагнення уявити емансиповану жінку майбутнього, нові моделі стосунків між статями, що виходять за рамки патріархальної традиції. Через аналіз творів («Царівна», «Valse Mélancolique»

та ін.) Гундорова продемонструвала, як Кобилянська створює альтернативний символічний простір, де жінка прагне самореалізації, знання, творчості – тобто того, що було привілеєм чоловіків. Праця Гундорової стала взірцем того, як можна застосувати західні концепції (постмодерністську багатозначність тексту, ідеї про «жіноче письмо» Губар і Гілберт та ін.) до аналізу українського матеріалу і тим самим *«перечитати» канон заново*.

Ніла Зборовська (вона ж відома як Наталія, або Ніла, Зборовська; 1959–2011) – цікава постать української літературної критики, яка поєднала гендерний підхід з психоісторичним. Вона очолювала Центр гендерних досліджень при Інституті літератури НАНУ, створений 1998 року [56]. Зборовська, з одного боку, теж досліджувала жіночі образи та творчість письменниць, а з іншого – розробляла оригінальну концепцію *«психоісторії української літератури»*, де аналізувала національні міфи, архетипи та їхній вплив на колективне несвідоме. Її книги *«Код української літератури»* (2006), *«Психоаналіз і літературознавство»* (2003) містять глави, присвячені гендерній проблематиці – наприклад, про «Едипів комплекс» української культури чи про образ жінки-матері. Хоч її підхід часом критикували за еклектизм, Зборовська сприяла популяризації ідей гендеру на ширшому тлі – зокрема, впроваджувала термінологію (вона уклала один з перших українських глосаріїв гендерних термінів у хрестоматії *«Основи теорії гендеру»*). Важливо, що Зборовська і очолюваний нею центр провели численні семінари і видали збірники на тему гендерного аналізу літератури наприкінці 90-х – на поч. 2000-х, залучаючи молодих дослідників з різних міст. Це створило ефект мережі, коли гендерні студії перестали бути екзотикою і стали частиною навчальних програм. Уже 1999 року у Львові Оксана Кісь (історикиня) заснувала науково-освітній центр *«Жінка і суспільство»*, де читалися курси з гендеру. На межі тисячоліть у кількох університетах (Києво-Могилянська академія, Харківський, Львівський, Острозька академія) почали викладати ввідні курси з гендерних студій [56].

Отже, закладений на початку 90-х «стихийний» рух переріс у інституційну форму.

Відмінністю українського контексту стала необхідність *легітимізувати* гендерні студії в очах скептично налаштованої частини суспільства й академії. Якщо на Заході феміністична критика до 90-х вже мала певний статус, то в Україні її ранні адепти зіштовхнулися з нерозумінням і навіть ворожістю. Є свідчення, що колег-чоловіків дратувала сама постановка питання про фемінізм. Так, на захисті докторської дисертації Павличко дехто публічно обурювався, що вона «критикує офіційний канон» і привносить щось «чуже» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**4]. Павличко та її соратниці часто мусили пояснювати, що *фемінізм – це не «проти чоловіків», а за наукову об'єктивність і прогрес*. Її фраза про фемінізм як інструмент «назвати речі своїми іменами» підкреслює, що йшлося про подолання табу й замовчувань, які залишилися від радянської ідеології (наприклад, тема домашнього насильства чи дискримінації була під негласною забороною). В цьому сенсі український гендерний дискурс 90-х поєднався з процесом постколоніального «звільнення мови» – тобто повернення слів «гендер», «фемінізм», «сексуальність» у публічний обіг після їхнього довгого витіснення.

Ще одна особливість – українські дослідниці часто поєднували гендерний аналіз із постколоніальним аналізом. Україна як постколонія мала подвійний виклик: з одного боку, патріархальні структури, спільні всім традиційним суспільствам, з іншого – спадок колоніального підпорядкування (імперська гендерна політика, зокрема русифікація, ідеал «жінки-берегині» як опори нації тощо). Тому в багатьох працях з'являється синтез цих двох перспектив. Наприклад, Тамара Гундорова у пізніших дослідженнях аналізує явище масової культури в постчорнобильській Україні і торкається того, як *гендерні стереотипи експлуатуються в постколоніальному дискурсі споживання*. Віра Агеєва вказувала, що деякі наші письменниці (Леся Українка, Олена Пчілка) мусили одночасно боротися і з імперським тиском

(відстоюючи українську ідентичність), і з патріархальним (відстоюючи право жінки бути почутою). Це робить український випадок особливо цікавим для порівняння із західним феміністичним досвідом, який в основному розгортався в умовах усталених націй-держав.

На сьогодні в Україні гендерні підходи стали частиною *mainstream*-наукового інструментарію. Від початку 2000-х захищено десятки кандидатських і докторських дисертацій, де аналізуються гендерні образи у творчості різних авторів, жіночі мемуари, гендерні аспекти фольклору, гендер у медіа тощо. У 2018 р. започатковано перший фаховий журнал «Feminist Critique» (видається англійською), співредакторками якого стали Віра Агеєва та соціологиня Тамара Марценюк [56]. Цей журнал покликаний інтегрувати дослідження пострадянського простору в глобальний дискурс, і вже виходять номери про гендер і постколоніалізм, гендер і війна тощо.

Українські гендерні дослідження в літературознавстві виникли на хвилі загального демократизаційного піднесення 1990-х, і пройшли шлях від «партизанської» ініціативи окремих науковиць до сталого, інституціалізованого напрямку. Погляди українських теоретиків значною мірою перегукуються із західними: вони визнають гендер соціальним конструктом, виступають за перегляд канону з урахуванням «жіночого письма», критикують сексистські стереотипи в літературі. Водночас, український контекст привніс акценти на національно-культурній специфіці: відновлення забутих імен власних письменниць, подвійне визволення – і від патріархату, і від колоніальної залежності – через осмислення літератури. Тепер, коли українські гендерні студії досягли зрілості, можемо перейти до того, як безпосередньо категорія гендеру застосовується до інтерпретації художнього тексту, зокрема в пострадянську добу.

Таким чином, теоретична еволюція поняття гендер пройшла шлях від простого розрізнення біологічного і соціального до складних концепцій, що розглядають гендер як дискурсивний конструкт, практику влади та ідентичність, яка постійно перебуває у процесі конструювання. Сучасні

гендерні студії мають інтердисциплінарний характер – вони інтегрують методи соціології, психології, антропології, літературознавства і культурології для аналізу того, як формуються й функціонують гендерні відносини. Особливо продуктивним є перетин гендерних досліджень із дискурс-аналізом, адже мова та дискурс розглядаються як головний механізм творення гендеру у суспільстві. З точки зору цього підходу, *гендер конструюється через дискурс*: через мовні практики, тексти, комунікацію закріплюються або підважуються уявлення про «чоловіче» і «жіноче». Як відзначають дослідники, дискурс створює і підтримує гендерні норми та очікування, а також може слугувати полем для їхнього перегляду та спротиву. Відповідно, аналіз мови художнього твору, медійного повідомлення чи будь-якого культурного тексту з урахуванням гендерного аспекту дозволяє виявити приховані механізми владних відносин та стереотипів, закладених у цих текстах.

1.2. Феміністична критика й концепт «жіночого письма» в українському контексті

Включення гендерного підходу до літературознавства здійснило справжню методологічну революцію в останній третині ХХ століття. Традиційна літературна критика довгий час ігнорувала гендерні питання або розглядала їх побіжно (наприклад, образи «ідеальної жінки» чи «героя-чоловіка» в текстах сприймалися як щось саме собою зрозуміле). Ситуація почала змінюватися під впливом феміністичної теорії.

Перші кроки до гендерно-чутливого аналізу літератури можна побачити вже у працях Сімони де Бовуар. У «Другій статі» (1949) де Бовуар присвятила розділи аналізу образів жінок у творах відомих авторів-чоловіків (Бальзака, Стендаля, Генрі Міллера та ін.) й показала, що жінка в традиційній літературі часто зображувалась як «Інша», об'єкт для чоловічого суб'єкта [56]. Цей ранній аналіз став прологом до того, що згодом оформилося як феміністична літературна критика.

У 1960–70-х роках, на хвилі другого феміністичного руху, з'явилися ґрунтовні літературознавчі дослідження, присвячені оголенню патріархальних стереотипів у класичній літературі та відродженню забутих імен жінок-письменниць. Однією з піонерок стала американська критикиня Кейт Міллетт, чия праця «Sexual Politics» («Статеві політики», 1970) проаналізувала сексуальну і гендерну динаміку в текстах Нормана Мейлера, Генрі Міллера, Девіда Лоуренса. Міллетт продемонструвала, як у цих творах утверджується чоловіче домінування й жінконенависницькі установки, які раніше лишалися поза увагою критики. Ця робота заклала основу феміністичного критичного прочитання канону.

До кінця 1980-х феміністична літературна критика стала впливовою течією, яка вже виходила за рамки власне «жіночої літератури». Дослідники почали ставити питання і про конструювання маскулінності в текстах, про те, як література формує образ «ідеального чоловіка» чи нав'язує стереотипи мужності. Так виникли студії маскулінності, квір-читання літератури (наприклад, пошук у класичних творах прихованих або відвертих проявів одностатевого потягу, гендерної непевності тощо).

Водночас, розвинувся напрям постколоніальної феміністичної критики, який звернув увагу на те, що досвід небілих, нерозвинених країн жінок був раніше не врахований. Це розширило перспективу: гендер став розглядатися у перетині з іншими категоріями – расою, класом, національністю (концепція *інтерсекційності*).

Отже, у літературознавстві гендерна критика започаткувала новий підхід до читання текстів: замість того, щоб сприймати літературні твори як «нейтральні» чи «універсальні», дослідники тепер питають, як ці твори відображають або оспорюють гендерні норми свого часу. Аналізується все: *жіночі персонажі* (чи виходять вони за межі стереотипів, чи наділені суб'єктністю), *чоловічі персонажі* (як моделюється маскулінність), *авторство* (чи є різниця між письмом жінок і чоловіків), а також *позиція читача* (як гендер читача впливає на інтерпретацію).

Гендерна оптика збагатила літературознавство, додавши новий критичний вимір. Феміністична критика відкрила «другу половину» літератури – твори, досвід та голоси, раніше приглушені або викривлено відображені. Крізь призму гендеру література постає як поле боротьби за значення: тексти можуть або підтримувати панівні гендерні ідеології, або містити потенціал їх підриву.

На кінець 1990-х феміністична критика поступово виходить з маргінесу наукового життя і здобуває визнання як легітимний методологічний підхід. Цьому сприяла поява ключових наукових праць, що заклали основу українського гендерного літературознавства. В цей час виходять книги, які репрезентують новаторське прочитання канону: монографія Віри Агеєвої про творчість Лесі Українки *«Поетеса зламу століть»* (К., 1999), збірка статей Соломії Павличко *«Дискурс модернізму в українській літературі»* (К., 1997), дослідження Тамари Гундорової *«Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму»* (Л., 1997) – у останньому авторка застосувала, серед іншого, феміністичний підхід до аналізу модерністського дискурсу [1]. З'являються також перші спеціальні студії, присвячені жінкам-письменницям: окремо варто згадати монографію Тамари Гундорової про Ольгу Кобилянську *«Femina melancholica: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської»* (К., 2002) – перше в українському літературознавстві психоаналітичне дослідження творчості класика крізь гендерну призму [14]. У 1996 р. у Львові під редакцією Марії Зубрицької видано антологію *«Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.»*, що містила переклади знакових феміністичних есе (наприклад, вже згадана стаття Е. Шоуолтер та інші). Таким чином, до кінця 90-х років сформувався перший корпус українських праць і перекладної літератури, необхідний для розвитку феміністичного напрямку.

На початку 2000-х феміністичні студії в Україні досягають етапу самоствердження і консолідації. Зростає кількість науковців, що застосовують гендерний підхід у різних галузях гуманітаристики

(захищаються кандидатські і докторські дисертації з гендерної тематики у літературознавстві, мовознавстві, історії тощо). З'являються нові монографії та навчальні посібники, які систематизують здобутки цього напрямку [40, с. 251]. Феміністичний підхід інтегрується в університетські курси: за підтримки міжнародних фондів розроблено спецкурси з гендерної теорії та критики, читаються лекції про жіночу літературу в межах курсів з історії української літератури. Від 2006 р. діє законодавча підтримка рівності статей (Закон України «Про забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків»), що певною мірою легітимізувало гендерні дослідження і додало їм суспільної ваги.

Сьогодні феміністична критика стала органічною частиною українського літературознавства. Протягом понад тридцяти років вона пройшла шлях від маргінальної новації до визнаної дослідницької перспективи. В академічних колах вже існує розуміння, що без врахування гендерного виміру неможливо отримати повну картину літературного процесу. Показово, що сучасні літературознавчі проєкти активно залучають цей підхід: перевидаються твори призабутих письменниць з новими коментарями, виходять антології, присвячені жіночій творчості (напр., упорядкована Вірою Агеевою антологія *«Бунтарки. Нові жінки і модерна нація»*, 2020, про українських письменниць кінця XIX – початку XX ст. [19]). Феміністичні інтерпретації стали невід'ємною частиною літературної критики: майже жодне ґрунтовне дослідження класиків тепер не обходиться без аналізу гендерних образів чи ролі авторки-жінки, якщо це релевантно.

Варто зазначити, що шлях феміністичної критики в Україні не був простим. На початках її сприймали як щось «чужорідне» або «екстремістське», але поступово стереотипи руйнувалися. Молодше покоління гуманітаріїв увійшло у науку вже знайомим із поняттями гендеру і фемінізму (хоч би й спершу як з чимось «модним» або дискусійним). Нині ж визнано, що українська література має свою жіночу традицію, яка потребує системного осмислення на рівні з традицією чоловічою. Далі розглянемо,

який внесок зробили ключові дослідниці у вивчення цієї жіночої літературної традиції та як саме вони розуміють «жіноче письмо».

Поняття «жіноче письмо» (фр. *écriture féminine*) прийшло в українське літературознавство з західної теорії, але з часом набуло тут специфічних рис і тлумачень. Загалом під «жіночим письмом» розуміють сукупність характеристик письма жінок-авторок, що відрізняють його від «чоловічого». Це поняття включає як тематику, так і стиль, світоглядні акценти та особливості мови текстів, написаних жінками. Українські дослідниці 1990-х і 2000-х років багато міркували над тим, чи існує особливий жіночий стиль письма і в чому саме він проявляється.

У перших підходах відчутно вплив французьких феміністок. Зокрема, Гелена Сіксу проголосила необхідність «писати себе» і стверджувала, що жінка повинна виробити власний мову в письмі, вільну від патріархальних обмежень. Українські теоретики, ознайомившись із цими ідеями (Сіксу, Крістевої, Ірігарей), також говорили про «іншу мову» жінки в літературі. Проте вони наголошували і на специфічно українських умовах. Соломія Павличко зауважила, що в нашій модерністській літературі жіноче письмо було новаторським і йшло поряд із загальним прогресом мистецтва [35, с. 12]. Тобто, жіноче письмо сприймалося як *ознака модерності*, а не як відхилення від норми. Це відрізняє український випадок від, скажімо, вікторіанської Англії, де «леді-романи» вважалися бульварним читивом. В Україні початку ХХ ст., за словами Павличко, література, написана жінками (Кобилянською, Українкою), означала прорив до нових ідей – і тому навіть чоловіки-модерністи сприймали її серйозно.

Важливим аспектом концепту жіночого письма є особливий досвід, який він виражає. Українські критики підкреслюють, що авторки-жінки привносять у тексти той життєвий досвід, який був традиційно «невидимим» або знеціненим у чоловічій літературі. Ніла Зборовська пише: «Жіноче письмо цікаве не лише тим, що тут усвідомлюється винятково психічний жіночий досвід, невідомий чоловікові... а передусім своєрідним духом

сучасності, до якого постійно звернена рефлексуюча жіноча свідомість» [27, с. 59]. Ця цитата окреслює дві ключові риси:

1. Унікальний жіночий досвід. Йдеться про переживання, які властиві саме жінкам: тілесні відчуття (менструація, народження дитини, материнство), сексуальність з жіночого погляду, психологія стосунків із чоловіками, досвід очікування і самотності тощо. Наприклад, мотив «очікування чоловіка» – чи то з війни, чи з заробітків – часто звучить у жіночій прозі (від О. Кобилянської до сучасних авторок). Цей мотив не був центральним у «чоловічому» письмі, а жінки зробили його літературно значущим, показавши глибину переживань, невидимих раніше.

2. «Дух сучасності» і рефлексія. Жінки-письменниці часто виявляються уважними хронікерками своєї епохи, помічаючи тонкі зміни у приватному та суспільному житті. Їхня свідомість рефлексує і реагує на сучасність особливим чином. Можливо, це пов'язано з тим, що жінки довго були «на другому плані» історії, і тому вони гостро відчують несправедливість, зміни в моралі, соціальні зрушення. У творах українських авторок ХХ століття часто бачимо цю глибоку чутливість: скажімо, роман Ірини Вільде «Сестри Річинські» (1930-ті) не тільки родинна сага, а й тонке відображення зламу епох (міжвоєнної Галичини) очима жінок. За радянщини цей роман отримав Шевченківську премію, проте гендерний вимір (історія жінок у патріархальному середовищі) довго залишався поза аналізом. Тепер, завдяки феміністичній критиці, такі твори читаються «інакше» – як документи жіночого досвіду в певних історичних умовах.

Щодо стилістичних ознак жіночого письма, одностайності в критиків немає – адже стиль є індивідуальним. Проте певні тенденції відзначаються. Часто говорять про *відвертість*, *сповідальність* жіночої прози. Оксана Забужко своїми «Польовими дослідженнями...» задала високий рівень відвертості, зокрема у зображенні інтимного життя. Цю естафету підхопили інші письменниці 1990-х – 2000-х (Є. Кононенко, Світлана Пиркало, Марина Меднікова та ін.), які теж не цуралися описувати жіночу сексуальність чи

тілесні переживання від першої особи. Людмила Таран називає це «*нарративом визволення*» – жінки звільняються від табу, від цензури, накладеної патріархальними очікуваннями, і пишуть про те, про що раніше «не прийнято було говорити»dspace.nbuv.gov.ua. Важливо, що ця відвертість має іншу тональність, ніж у чоловічих авторів: вона не прагне епатувати, а радше передати автентичний досвід, зробити його видимим. Сучасні дослідники також зазначають схильність жіночої прози до психологічної глибини: дрібні деталі побуту, тонкі психологічні нюанси стосунків, атмосфера – все це часто виписане дуже ретельно, що надає текстам особливого *інтимного реалізму*.

Разом з тим, не можна стверджувати, ніби існує якась єдина «жіноча мова» або що всі авторки пишуть однаково. Українські письменниці демонструють великий діапазон стилів – від ліричного (Ліна Костенко в поезії, наприклад) до брутально-іронічного (Ірена Карпа в прозі 2000-х). Тому нині літературознавці схиляються до думки, що «*жіноче письмо*» – це радше корисна дослідницька оптика, ніж суворо визначений набір стилістичних рис. Тобто, говорячи про жіноче письмо, ми свідомо шукаємо в текстах те, що пов'язано з жіночим досвідом і жіночою суб'єктивністю, і це дозволяє побачити те, що раніше випускали з поля зору.

В українському контексті багато дискусій точилося довкола автономності жіночого письма. Одне з ключових питань: чи слід вважати жіночу літературу окремим напрямом, що розвивається за своїми законами, чи ж це складова загального літературного процесу, від якої не варто відокремлюватися? На початку 1990-х дехто застерігав: мовляв, «відокремлення» жіночої літератури може призвести до її геттоїзації, мовби вона другосортна. Соломія Павличко та її колеги відповідали на це, що їхня мета не виділити «заповідник жінок», а навпаки – *інтегрувати* творчість жінок в історію літератури, визнавши її рівноцінною і важливою. Згодом, коли вже визріла певна база знань, погляди дещо змінилися. Сучасна точка зору така: жіноче письмо має свою специфіку, але не існує у вакуумі. Тобто

воно, безперечно, сформоване в умовах чоловічоцентричного світу (як зауважив Є. Стасіневич, ми всі працюємо «всередині дуже специфічної конструкції, де чоловіче *зашиє* скрізь»). Тому неправильно було б говорити про цілковито незалежний «жіночий» культурний простір. Жіночий письменницький голос завжди взаємодіє з чоловічою традицією: іноді опонує їй, іноді наслідує або переосмислює. Наприклад, Леся Українка увійшла в літературу, сперечаючись з Шевченковим заповітом (її «*Contra spem spero*» – полеміка з «*Моліться, братія...*»), тобто її жіночий голос взаємодіяв з чоловічим попередником. А вже сучасні поетки полемізують, скажімо, з творами Василя Стуса чи інших «чоловічих» символів. Такий *діалог* між статями в літературі насправді збагачує культуру і є цілком природним процесом.

Таким чином, українські літературознавці нині прагнуть уникати крайнощів у розумінні жіночого письма. Визнано, що воно *існує як окрема цінність*, має свої теми (жіноча свобода і несвобода, тілесність, материнство, самореалізація, пошук ідентичності, специфічний гумор тощо) і часто свої стильові відтінки (емоційність, увага до деталей, альтернативні наративні структури). Водночас наголошується, що це не «*окремий світ у резервації*», а частина великого літературного процесу. Дослідниці все більше говорять про гендерну взаємодію: поняття «жіночого» проявляється не лише в текстах жінок, а й в тому, як чоловіки зображують жінок, і навпаки. Так само і «чоловіче письмо» – термін, що іноді вживається для симетрії – не існує цілком ізольовано від жіночого. Тому нинішні дослідження часто аналізують *взаємовпливи* та *діалог* гендерів у літературі.

1.3. Місце Оксани Забужко у постмодерній і постколоніальній парадигмах

Оксана Забужко – одна з найпомітніших сучасних українських письменниць, чия творчість розвивається на стику постмодернізму та постколоніалізму. Її романи, поезія та есеї репрезентують поєднання

авангардних стильових експериментів із глибоким осмисленням історичної пам'яті та досвіду колоніального минулого України. Забужко увійшла в літературу наприкінці ХХ ст., коли український культурний простір переживав постмодерну хвилю на тлі посттоталітарної постколоніальної кризи та дезорієнтації після розпаду СРСР [16]. Письменниця в своїх текстах відображає цей перехідний стан, звертаючись до травматичного досвіду нації та одночасно використовуючи інструментарій постмодерного письма.

Творчість Забужко сформувалася в добу, коли в українській літературі закріпилися ключові ознаки постмодернізму – фрагментарність, інтертекстуальність, іронічність, жанрова гра тощо [25]. Проза письменниці демонструє ці постмодерні прийоми, хоча їх реалізація має власну специфіку. Роман «Польові дослідження з українського сексу» (1996) став культовим твором пострадянського часу і водночас викликав дискусії щодо своєї стилістики. З одного боку, критики відзначають суголосність цього тексту з постмодерною естетикою, з іншого – звертають увагу на його незвично серйозний, емоційно заряджений тон, нетиповий для «ігрової» природи постмодернізму [51]. Літературознавиця Ніла Зборовська, порівнюючи любовну історію в «Польових дослідженнях...» Забужко із романом «Перверзія» Юрія Андруховича, підкреслила, що ці твори «протистоять як серйозне і гра» [48]. Андрухович – знаний майстер карнавальної-іронічної прози, тоді як Забужко тяжіє до сповідальності та інтелектуального пафосу, що надає її прозі відтінку *модерністської* серйозності. Попри це, формальні характеристики її романів багато в чому відповідають постмодерному канону.

Отже, проза Оксани Забужко використовує багатий арсенал постмодерністських засобів – розірвану оповідь, множинність голосів, цитатність, жанрове та стильове змішання, іронічну гру із традиціями. У той же час, на відміну від багатьох західних постмодерністів, Забужко не уникає серйозної проблематики та етичного пафосу, її тексти «соціально спрямовані». Це поєднання естетичного експерименту з етичною й

історичною ангажованістю вирізняє авторку серед представників українського постмодерну. Саме тому літературознавці досі дискутують, чи належить її творчість більше до *постмодерної* чи *модерністської* парадигми. Як побачимо далі, твори Забужко органічно синтезують постмодерні стилі і прийоми із постколоніальним мисленням, що дозволяє говорити про унікальний авторський проєкт на перетині двох культурних парадигм.

Однією з визначальних складових творчості Оксани Забужко є осмислення досвіду України як *колонії* – спершу в Російській імперії, а згодом у радянській тоталітарній системі. Її тексти пройняті постколоніальним дискурсом, тобто критичним переглядом імперського минулого, виявленням його впливів на національну свідомість, мовою та гендерну ідентичність. На думку самої авторки, *«колоніальні народи не мають власної історії. Вся енергія їхнього чину тратиться на пристосування до умов, нав'язаних їм ззовні, і чи не єдиною продохвиною для пригніченої колективної чуттєвості залишається мова»* [43]. Ця думка, висловлена Забужко в одному з есеїв, яскраво проявляється і в її художніх творах. Письменниця показує, як за умов століть колонізації українська нація була позбавлена повноцінного голосу в історії (своєї суб'єктності) і як мова та культура стали останнім притулком національної пам'яті. Художнє письмо Забужко виступає формою «озвучення» субальтерного досвіду, спробою дати голос тим, хто його не мав у імперському наративі (у цьому плані її можна порівняти з глобальними постколоніальними авторами, про що йтиметься далі).

Деконструкція імперського наративу у текстах Забужко досягається через перевідображення історії з позиції колонізованих, *«знизу»*. Приміром, радянська офіційна версія історії таврувала український визвольний рух (УПА, дисидентів) як «буржуазно-націоналістичний» маргінес або зраду. Натомість Забужко у романі «Музей покинутих секретів» переповідає події Другої світової та повоєнних років устами українських повстанців і їхніх нащадків, відновлюючи тяглість національної пам'яті. Центральним мотивом

роману є знайдений журналісткою Дариною (героїнею сучасності) архівний «секрет» – фотографія підпільниці УПА на ім'я Єлядspace.zsmu.edu.ua. Розкриття історії цієї жінки і її коханого, закатованих НКВД, стає для героїні своєрідним розслідуванням «прихованої історії», яку офіційна пам'ять замовчувала. Таким чином, Забужко повертає колонізованим їхню історію, показує трагічну правду, витіснену імперським дискурсом. Нерідко в текст влітаються реальні документи, свідчення очевидців – цей *постмодерний прийом колажу* тут слугує постколоніальній меті: деконструювати імперські міфи автентичними голосами колонізованих. Недаремно німецькі критики назвали «Музей покинутих секретів» «біблією українського постколоніалізму», підкресливши його значення для репрезентації українського досвіду колоніальної травми на міжнародній арені [48].

Колоніальний досвід та його травматичні наслідки є ключовою темою роману «Польові дослідження з українського сексу», хоча на перший погляд це інтимна історія про любов і розчарування. У післямовах та інтерв'ю Забужко не раз наголошувала, що цей роман – не стільки про еротіку, скільки про *посттоталітарну психологію українців*. Літературознавиця Тамара Гундорова переконливо показала, що гендерний конфлікт у «Польових дослідженнях...» — це метафора колоніальної історії України [53]. Головна героїня – молода українська поетка, яка переживає гіркий роман з митцем-українцем, проте їхні стосунки забарвлені нерівністю та насильством, психологічним і фізичним. Ця драма «сильної жінки» та «слабкого чоловіка» інтерпретується авторкою як відображення становища колонізованої нації: «Роман Забужко нагадує ситуації колоніального твалтування жінки та покорення чоловіка, а також антиколоніальний спротив насильству...» [38]. Чоловік у творі постає духовно зламанним, інфантильним – як «слабкий» продукт колоніальної системи, що втратила традиційну патріархальну силу. Натомість жінка відчайдушно намагається утвердити свою волю і гідність – і через це їхня любов перетворюється на поле бою, де повторюється колоніальний сценарій панування і підкорення.

Сама героїня усвідомлює цю паралель: вона буквально «діагностує» хвороби суспільства після тоталітаризму, називаючи симптомами *«аутизм, шизофренію, інфантильність»* українців, що пережили *колоніальну травму*. Фактично, Забужко, як лікар, проводить «психологічне та лінгвотерапевтичне проговорення травматичної історії» в романі [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Через болісний монолог героїні впливає прихований колективний біль покоління, що народилося у постгеноцидному, постколоніальному суспільстві.

Проблематика ідентичності та пам'яті займає у творчості Забужко центральне місце і безпосередньо пов'язана з колоніальним досвідом. Персонажі її творів – це переважно інтелігенти, діти або онуки жертв сталінських репресій, виховані в добу, коли національну пам'ять намагалися витіснити. У «Польових дослідженнях...» історія родини героїні подана як мікромодель долі України у ХХ ст.: *«батько – в'язень сталінських часів, все життя живе в страху нового арешту; мати, переживши Голодомор, стала фригідною і боїться знову лишитися голодною»* [4]. Донька успадковує цей спадок страху й болю – *«тоталітарна драма проходить крізь родину та роз'єднує батька й матір, відбирає дітей у батьків, позбавляє доньку можливості створити повноцінну сім'ю»* [4]. Звідси виникає мотив перервності поколінь, відчуття героїнею себе як *«останньої в роді»*, що не може і не хоче народжувати дітей у такому світі. Недарма у романі прозвучала жахлива формула: *«Раби не повинні народжувати»*, яка стала для героїні ніби приреченням, винесеним колоніальною історією. Цей вислів – концентрований вираз комплексу меншовартості та безнадії, що його формує колоніальне минуле. Проте Забужко не залишає свою героїню у стані жертви: попри особисту драму, та «шар за шаром знімає ґрунт із минулого, аналізує симптоми колоніальної хвороби» і намагається вилікуватися словом. Наприкінці роману героїня починає писати – отже, знаходить сили озвучити свій досвід. У такий спосіб авторка моделює шлях від травми до усвідомлення, від мовчання – до наративу, що і є суттю деколонізації (згідно

з Г. Співак, «субальтерн» мусить заговорити своїм голосом, щоб бути почутим).

Важливою складовою ідентичності у текстах Забужко виступає мова. Героїня називає мову своїм домом (як цитувалося вище) і це не просто метафора: українська мова, маргіналізована імперією, постає символом питомого «я» колонізованого народу. В одному з есеїв Забужко проводить паралель: українці, як і ірландці, пережили «мовну колонізацію» – століття жорстокої русифікації, через яку нація перетворилася на «лінгвістичну», тобто була присутня у світі переважно через мову та літературу [38]. Відтак, відродження мови – це для неї ключова частина постколоніального відродження ідентичності. У «Польових дослідженнях...» цікаво показано, як героїня «українізує» своїх коханців, намагаючись навчити їх говорити українською, слухати українські пісні [53]. Це трагікомічний, по суті, епізод: інтимне життя переноситься в площину культурного «перевиховання», що підкреслює ненормальність колоніальної ситуації, коли навіть любовні стосунки отруєні мовно-культурним розривом. Тут відчувається *ефект «мімікрії»* за Гомі Бгабгою: колонізований чоловік, щоб вижити, засвоює мову і культуру імперії (російську), і героїня, люблячи його, намагається «повернути» йому справжнє, українське обличчя. Цей конфлікт мовної ідентичності пронизує текст, оголюючи проблему «*чиєї мовою говорити істину*». У ширшому сенсі, Забужко озвучує питання всіх постколоніальних націй: як віднайти себе після століть нав'язаної чужої мови та дискурсу.

Пам'ять і історична свідомість у творах Забужко часто постають у категоріях *поколіннєвої травми*. У романі «Музей покинутих секретів» три часові лінії (1940-ві, 1970-ті, 2000-ні) пов'язані між собою саме через *пам'ять про пережите насилля*. Герої сучасності ніби співіснують із примарами минулого – загиблі вояки УПА, репресовані художники, жертви тоталітарних експериментів присутні в їхніх снах, сімейних легендах, у знайдених речах (тих самих «покинутих секретах»). Письменниця тим самим утверджує думку, що постколоніальна доба – це час повернення репресованої

пам'яті. Те, що замовчувалося, прагне виринути назовні. Така ідея суголосна з тезами Едварда Саїда про необхідність «вписати» історію колонізованих у ширший наратив, зняття *«імперського мовчання»* щодо їхнього досвіду. Зрештою, в «Музеї...» кульмінацією є оприлюднення правди про злочини минулого – герої знаходять докази і свідків, щоб розповісти історію Єлі (повстанки) і багатьох інших. Цей акт переказування історії від імені тих, кого не було почуто, і є тим, що постколоніальні студії називають *«контр-наративом»* до імперської історіографії.

Цікавим аспектом є також гендерний вимір постколоніального дискурсу у Забужко. В її творчості жіночий голос звучить надзвичайно потужно, і це не лише питання фемінізму, а й своєрідна *алегорія нації*. Україна часто персоніфікується як жінка (мати-Україна, знедолена вдова тощо у народній традиції). Забужко сучасно переосмислює цю метафору: її героїня – жінка, яка бореться за свою свободу та гідність, тим самим втілюючи боротьбу України за незалежність. Вона опиняється «потрійно маргіналізованою» – як жінка в патріархальному суспільстві, як українка в імперії, і як інтелектуалка в маскультурному середовищі [60]. Така *«потрійна маргінальність»*, за спостереженням Т. Гундорової, стає у романі «вибуховою», бо поєднані разом фактори гендерного і національного гноблення дають ефект колосального внутрішнього протесту. У кінцевому підсумку, Забужко вдається показати, що особисте (гендерне) є політичним (національним): любовна драма героїв переростає в розповідь *«про двобій-братерство двох травмованих минулим українських інтелектуалів»*, їхній конфлікт набуває «широкого культурологічного смислу», адже демонструє механізми передачі травми і комплексу неповноцінності від покоління до покоління. Цей акцент на міжпоколінній трансмісії травми узгоджується з сучасними постколоніальними теоріями (зокрема, з поняттям *«постпам'яті»* М. Гірш), які досліджують, як нащадки спадкують пам'ять про травматичні події.

Наприкінці варто зазначити, що Забужко не лише викриває наслідки колоніалізму, але й накреслює певний шлях до «зцілення». Попри весь песимізм і біль, її тексти містять імпульс деколонізації свідомості. Героїня *наполегливо рефлексує*, намагаючись усвідомити свій стан – це і є перший крок до звільнення. У своїх есеях письменниця визначає деколонізацію як «*повернення нації до себе додому, поновне опанування собою і всім своїм*». Її героїні якраз і займаються таким «опануванням себе»: через письмо, кохання, пам'ять вони *переосмислюють*, що означає бути собою (українкою, жінкою, людиною) після імперії. Таким чином, постколоніальний дискурс у творчості Оксани Забужко виражається комплексно: це і тематизація травми колоніального минулого, і децентрація імперського наративу, і утвердження власного голосу та ідентичності. Її тексти водночас вписуються у глобальний контекст літератур «постколоніальної травми» (за висловом Т. Гундорової) [18], і є унікальним явищем, вкоріненим у конкретному українському досвіді.

Окрім художніх творів, важливою складовою доробку Оксани Забужко є її есеїстика та публіцистика, які прямо висловлюють ідеї, що в художній прозі подані опосередковано. Збірка есеїв 1990-х років «Хроніки від Фортінбраса» стала програмною для розуміння *інтелектуальної місії* письменниці у незалежній Україні. У самій назві збірки закладено метафору: Фортінбрас із шекспірівського «Гамлета» – це персонаж, який наприкінці п'єси заходить у Ельсінор, коли всі головні герої вже загинули, щоб навести лад і розповісти світові правду про трагедію. Забужко ототожнює нове покоління українських митців із такими собі «фортінбрасами», на плечі яких лягла відповідальність описати й осмислити щойно минулу історичну катастрофу (тоталітаризм, розпад імперії). В есеї, що дав назву збірці, вона пише: «*фортінбрасам випадає надскладна місія вже не просто рефлексії, а – рефлексії діяльної: вони, за визначенням, є заразом і хронікери, й учасники*». Цей уривок пояснює авторське кредо: бути одночасно літописцем (хронікером) подій і активним учасником їхнього переосмислення. Так Забужко усвідомлює роль інтелектуала у постколоніальному суспільстві – не

стояти осторонь, а взяти участь у відновленні національної пам'яті та ідентичності.

У своїй публіцистиці 1990-х Забужко прямо звертається до *аналізу колоніальної спадщини*. Есеї «Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета» (1998) та «Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології» (1999) стали хрестоматійними для українських постколоніальних студій. В першому з них Забужко полемічно розбирає феномен «Номо Sovieticus» та імперський менталітет, розкриваючи його присутність навіть серед творчої еліти. Зокрема, вона аналізує випадок поета Йосипа Бродського – як приклад арогантності імперського мислення щодо українців (йдеться про сумнозвісний вірш Бродського, де зневажливо висміяно незалежність України). Забужко використовує цей привід, щоб показати, наскільки глибоко імперія деформує погляд на «іншого» – навіть у вигнанні (Бродський емігрував на Захід) поет не позбувся великодержавних стереотипів. Есеєві притаманні яскраві формулювання: авторка говорить про *«історичну карму імперії»*, яка змушує навіть її колишніх громадян тужити за втраченим пануванням, і водночас про необхідність для колонізованих психологічно попроситися з імперією, визволитися від її внутрішнього тиску [36]. Вона акцентує увагу на тому, що деколонізація повинна відбутися в свідомості, інакше *формальна незалежність* мало що змінить.

В есеї «Жінка-автор у колоніальній культурі» Забужко досліджує подвійний виклик, з яким стикається українська жінка-письменниця. З одного боку – патріархальні упередження (у колоніальній культурі традиційно жінка відводиться на периферію, як об'єкт, а не творець), з іншого – сама українська культура була колонізована, тож жінка-автор є подвійно маргінальною фігурою. Вона згадує, що у XIX ст. Ольга Кобилянська започаткувала *«феміністичний нарцисичний дискурс»* в українській літературі [41], але пізніше (в радянський час) цей паросток було перервано. Себе та колег-жінок кінця XX ст. Забужко сприймає як спадкоємиць тієї лінії, що намагаються повернути жінці її суб'єктність у

літературі. Це для неї – частина ширшого процесу деколонізації: адже імперія не лише поневолює нації, а й посилює внутрішні ієрархії (зокрема, гендерні). У колоніальному суспільстві роль жінки подвійно принижена, тож її емансипація – необхідна складова національного визволення. Такі ідеї Забужко озвучує і у численних інтерв'ю, наголошуючи, що «*патріархат і імперія йдуть рука об руку*» і боротьба проти них має бути солідарною. Недарма героїні її романів – сильні, інтелектуально самодостатні жінки, які, однак, страждають у суспільстві, де «слабкі чоловіки» травмовані колоніалізмом [60]. Цей мотив вона обґрунтовує в есеїстичній формі теоретично, посиляючись і на західні гендерні студії, і на український матеріал.

Слід зауважити, що есеї Забужко – це не сухі наукові статті, а швидше пристрашливі маніфести, написані яскравим стилем, у яких теоретичні посилення переплетені з особистими інтонаціями. Вони справили великий вплив на формування дискурсу постколоніалізму в Україні. Їх цитують дослідники культури [36], вони увійшли до навчальних програм. Письменниця свідомо перетворила свою есеїстику на продовження художньої творчості: ті самі ідеї про *травму, пам'ять, мову* подаються різними способами – через образи в романах і через прямі твердження в публіцистиці. Умовно кажучи, її художні герої *відчують* і переживають постколоніальні проблеми, а її есеї *пояснюють* і аналізують їх. Така двоканальна комунікація з читачем підсилює загальний «постколоніальний проєкт» Забужко: він полягає не лише в тому, щоб показати біль минулого, але й щоб стимулювати суспільство до його усвідомлення і подолання. Тому публіцистику Забужко сміливо можна вважати частиною її *літературної місії*. Як відзначає дослідник Юрій Шевчук, після здобуття незалежності українська культура потребувала речників, які б «переклали» їй постколоніальну теорію на зрозумілу мову досвіду – і Забужко стала однією з таких голосів.

Підсумовуючи, у своїх есеях та інтерв'ю Оксана Забужко виступає як *постколоніальний критик і філософ*, доповнюючи художнє слово публіцистичним. Вона деконструє імперські наративи, аналізує національні комплекси, закликає до ментальної деколонізації і водночас підносить значення культури та слова у цьому процесі. Її публіцистика – це «хроніки» постколоніальної України, де фіксуються як болі росту, так і перемоги духу нації, що повертається до самої себе.

Таким чином, Оксана Забужко посідає центральне місце у формуванні українського культурного дискурсу доби незалежності – дискурсу, що одночасно освоює новітні художні форми і критично переосмислює колоніальне минуле. Її творчість – це приклад того, як на перетині постмодерну й постколоніалізму народжується нова якість літератури, котра іграє з формою, але серйозно говорить про найважливіше: про свободу особистості і народу.

Висновки до розділу 1

Перший розділ дослідження засвідчує, що вивчення гендерної проблематики у прозовому дискурсі Оксани Забужко ґрунтується на широкому теоретичному підґрунті, сформованому на перетині літературознавства, феміністичної критики, дискурс-аналізу та постколоніальних студій. Аналіз еволюції поняття «гендер» показав, що ця категорія вийшла за межі біологічного тлумачення і нині розглядається як соціокультурний, дискурсивний конструкт. Особливе місце в теоретичному осмисленні гендеру посідає концепція перформативності Джудіт Батлер, яка відкрила нові горизонти для аналізу літературного тексту як простору конструювання гендерних ідентичностей. У поєднанні з лінгвістичним поворотом та ідеями постструктуралізму це забезпечило можливість вивчення художньої мови як інструменту утвердження або трансформації соціальних норм.

В українському гуманітарному дискурсі гендерна критика сформувалася в 1990-х роках завдяки інтелектуальним зусиллям Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Оксани Кісь та інших дослідниць. Вони не лише запровадили в академічний обіг західні феміністичні теорії, а й адаптували їх до пострадянських умов, створивши унікальну українську модель гендерних студій. Цей процес супроводжувався подоланням ідеологічних упереджень, опором академічного середовища і формуванням нового словника для означення жіночого досвіду в літературі.

Феміністична критика як методологічна парадигма відкрила можливість для системного аналізу літературного канону з урахуванням раніше маргіналізованих голосів. Концепт «жіночого письма», запозичений із французької та англо-американської критичної традиції, в українському контексті набув специфіки: жіноча література почала осмислюватися як повноправна складова національного літературного процесу. Особливого значення набули дослідження тілесності, материнства, емоційності та глибокої інтимної рефлексії в жіночих текстах, які виявили приховану суб'єктність і нові способи оповіді. Водночас було зруйновано уявлення про гомогенність жіночого письма: наголошується на його множинності, діалогічності та відкритості до стилістичних експериментів.

У підрозділі, присвяченому місцю Оксани Забужко в постмодерній і постколоніальній парадигмах, виявлено, що її творчість репрезентує глибоко рефлексивну форму художнього висловлювання, в якій поєднано естетику постмодерну з критичним осмисленням колоніального спадку України. Структурна фрагментарність, інтертекстуальність, гра з жанрами й голосами поєднуються у прозі Забужко з серйозною етичною проблематикою, історичною пам'яттю та прагненням до деколонізації свідомості. Її твори постають як контр-наративи, що протистоять імперським історіографіям, озвучуючи досвід «мовчазної» нації та жіночої суб'єктності. Забужко також об'єднує наративи особистого й колективного, гендерного й національного,

що дозволяє говорити про її творчість як про приклад синтетичного постмодерного й постколоніального письма.

Таким чином, теоретико-методологічні засади, розглянуті у цьому розділі, створюють міцну основу для подальшого аналізу художніх текстів Оксани Забужко. Інтердисциплінарність гендерних студій, поєднання феміністичної критики, постколоніалізму й постмодернізму дозволяють розглядати її прозу як своєрідну лабораторію ідентичності, де жіночий голос і національна пам'ять набувають повноти звучання.

РОЗДІЛ 2

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ГЕНДЕРУ У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

2.1. Трансформація жіночої суб'єктності (на прикладі «Польових досліджень...» та інших)

У прозі Забужко жіноча суб'єктність вибудовується через глибинне психологічне самопізнання героїнь, особливо в контексті їхнього ставлення до тіла, сексуальності і травми. Письменниця «народила» жіноче тіло для української літератури, вперше повноцінно ввівши в текст фізіологічний жіночий досвід [46, с. 135]. До появи Забужко жінка в нашій літературі часто залишалася абстрактним образом, позбавленим тілесності. Натомість у *«Польових дослідженнях...»* жіноча тілесність представлена відверто і натуралістично: авторка описує пологи, аборти, зґвалтування, сексуальні акти в найдрібніших деталях, графічно наближених до реальної фізіології – на противагу романтизованому або метафоризованому зображенню сексу, яке домінувало раніше. Така відвертість має не самоцільну провокацію, а глибокий психологічний сенс: героїня намагається прийняти власне тіло, проговорити сором і біль, пов'язані з ним, та інтегрувати травматичний досвід у структуру свого «я». За Юлією Кристєвою, саме через конфронтацію з тілесним об'єктом (наприклад, кров'ю, молоком матері тощо) людина встановлює межі свого суб'єкту [10, с. 113]. Забужко показує цей процес художньо: її героїні переступають через табу власної фізіології, вербалізують те, про що раніше мовчали, – і таким чином поступово зцілюються від нав'язаного почуття сорому і провини.

На психологічному рівні простежується еволюція самосприйняття жіночих персонажів Забужко. У *«Польових дослідженнях...»* центральна героїня Оксана — 34-річна поетка — переживає глибоку внутрішню кризу через принизливі стосунки з коханим чоловіком Миколою (художником). Ці токсичні взаємини завдають їй душевної травми і породжують комплекс меншовартості. Впродовж роману героїня балансує на межі відчаю,

втрачаючи себе між ролями «музи» для егоцентричного митця та «автономної особистості». В кульмінації вона доходить до думок про самогубство, проте зрештою відмовляється від цього кроку і знаходить внутрішній ресурс для подальшого життя [23]. Критики відзначають, що наприкінці роману Оксана вимовляє символічне «Хай!» – своєрідний вигук життєствердження, який уособлює «непозбутній дух виживання жінки і жіночості в найтрагічніших абсурдних ситуаціях». Цей психологічний перелом означає трансформацію героїні: від жертви обставин і «рабині кохання» вона переходить до усвідомлення себе суб'єктом, здатним протистояти руйнівному впливу минулого. В інших текстах Забужко прослідковуються подібні мотиви подолання жіночої травми. Приміром, у повісті «Казка про калинову сопілку» письменниця переносить психологічний конфлікт у міфологічний вимір: переповідаючи старовинний сюжет про вбивство сестрою сестри (жіноча версія біблійної історії Каїна і Авеля), вона досліджує природу зла і руйнівні наслідки заздрости та нелюбові в душі жінки [21]. Така «історія гріха» поставлена як наповнена драмою психологічна притча, що оголює приховані травми жіночої душі на тлі патріархальної сімейної моделі. Отже, на психологічному рівні Забужко висвітлює шлях героїні до самоприйняття: через тілесність і сексуальність, через переживання та мистецьке сублімування травм жінка приходиться до утвердження власного голосу і права на любов без самозречення.

Одним із найоригінальніших аспектів прози Забужко є форма оповіді, за допомогою якої конструюється жіноча суб'єктність. «Польові дослідження з українського сексу» написано у формі лекції-сповіді, своєрідного внутрішнього монологу, де героїня звертається до уявної аудиторії («леді й джентльмени»), розповідаючи історію свого життя та болючого кохання [49]. Така наративна оптика – поєднання інтимної сповіді й публічного виступу – надає тексту подвійної спрямованості. З одного боку, монолог Оксани глибоко особистісний, відвертий і емоційно насичений (читач стає своєрідним сповідником її таємниць і травм). З іншого – стилістика цього

монологу набуває рис інтелектуального есе: героїня розмірковує про становище жінки, про мистецтво, історію та національну ідентичність, часом звертаючись до широкого кола жінок незалежно від національності чи досвіду. У тексті відчутні відлуння літературно-філософських дискурсів: так, критики помітили, що в підтексті роману проглядають Фройдівська лекція «Жіночність» та екзистенціалістські ідеї абсурду Камю [59]. Це не даремно, адже героїня Забужко – інтелектуалка, письменниця, яка осмислює власний досвід через призму світової культури. Мова твору багатосарова, поєднує розмовну інтонацію, емоційну експресію і водночас інтелектуальну дисципліну думки. Внутрішні монологи Оксани подекуди набувають чіткої логічної структури, немов академічна доповідь, – не даремно сама героїня іронічно називає свій монолог «*доповіддю*» про власні проблеми. В інші моменти її оповідь перетікає у *потік свідомості*, фрагментований спогадами, снами, асоціаціями. Проте попри синкретичність жанрових форм (роман-сповідь, роман-есе), текст залишається цілісним завдяки сильному авторському голосу героїні. Її голос превалює над усіма іншими – авторські ремарки зведені до мінімуму. Такий прийом створює ефект максимального наближення читача до свідомості персонажки, дозволяє побачити світ «*її очима*». Наративна оптика Забужко є феміністичною в тому сенсі, що центр ваги оповіді переміщується на жіночий досвід і його артикуляцію мовою. Якщо в традиційній літературі жінка найчастіше була *об'єктом* опису (очима чоловічого оповідача), то Забужко наполягає на її ролі як повноцінного суб'єкта оповіді, носія слова і смислу. Це проявляється і через сповідальну тональність (героїня самостійно інтерпретує власну історію, не дозволяючи «авторитетному» чоловічому голосу це робити), і через специфіку мови (поєднання жіночої чуттєвості з інтелектуальністю, відвертості з іронією).

Важливу роль відіграє й інтертекстуальність та символіка у текстах Забужко, що пов'язує дискурсивний та соціокультурний рівні аналізу. У «*Музеї покинутих секретів*» (2009) структура оповіді багатосарова: сучасна історія журналістки Дарини Гощинської переплітається з історіями минулого

(щоденники та листи її предків часів УПА). Така композиція озвучує жіночі голоси різних епох: голос сучасної емансипованої жінки та голоси жінок покоління 1940-х, що жили в іншу – ще патріархальнішу та колоніально залежну – епоху. Через ці паралельні наративи Забужко досліджує, як формується жіноча суб'єктність у різних дискурсах: сповідальному, документально-історичному, міфологічному. Авторка свідомо руйнує лінійний «чоловічий» канон оповіді, вводючи поліфонію жіночих історій та перспектив. Така дискурсивна стратегія відповідає концепції «жіночого письма», описаній Елейн Шоултер та іншими теоретичками: текст твориться з урахуванням специфічного жіночого досвіду, мови та символів, що кидають виклик патріархальному літературному канону [61].

Творчість Оксани Забужко глибоко вкорінена в український соціокультурний контекст кінця ХХ – початку ХХІ століття, позначений одночасно посттоталітарним синдромом (спадком радянської доби) і постколоніальним становищем України як нації, що виборює свою ідентичність після століть імперського гноблення. На цьому тлі Забужко пропонує нові моделі жіночої самореалізації, протиставлені як рудиментам колоніальної свідомості, так і живучим патріархальним стереотипам. Дослідники відзначають, що в *«Польових дослідженнях...»* Україна постає країною [46,с. 140]. Така колоніальна спадщина впливає і на гендерні стосунки у творі. Зокрема, чоловічий персонаж Микола (коханий героїні) інтерпретується як *«дитя поневоленої країни з комплексом меншовартості»*, що прагне самоствердитися, але в нього це не виходить. Микола не здатен прийняти силу і талановитість Оксани – чоловіча слабкість, породжена історичним гнітом, обертається агресією та неспроможністю бути партнером рівного рівня. У цьому конфлікті особистісне переплітається з політичним: героїня бунтує проти патріархальних ролей, які нав'язує їй коханий і суспільство. Вона прагне вирватися з позиції мовчазної *«музи»* або *«берегині»* і ствердити себе як незалежну творчу особистість – і саме це стає викликом традиційному укладу. Як зазначає Зборовська, самосвідомість

жінки, що народжується у творах Забужко, закономірно вступає в суперечність із патріархальними міфами про жіночу долю philol.vernadskyjournals.in.ua. Образ «незалежної жінки» (за класифікацією В. Агеєвої та С. де Бовуар) у героїнь Забужко характеризується особистою свободою, освіченістю, внутрішньою силою і наявністю власної позиції [44]. Така жінка бажає бути рівною чоловікові, «пробитися у чоловічий світ», відмовляється від пасивної ролі об'єкта. Проте на її шляху постають внутрішні суперечності: навіть найемансипованіша героїня не вільна від тиску традиції. У текстах Забужко жіноча особистість часто показана роздвоєною між «слабким» і «сильним», «емансипованим» і «патріархальним» началами philol.vernadskyjournals.in.ua. Ця внутрішня «розколотість» – прямий наслідок довготривалого конфлікту між модерним прагненням до свободи і архаїчними гендерними сценаріями, що все ще живуть у підсвідомості посттоталітарного суспільства.

У романі «Музей покинутих секретів» Забужко переносить акцент на подолання історичної травми та пошук нових гендерних моделей у вже незалежній Україні початку 2000-х [22]. Головна героїня Дарина – успішна журналістка – відстоює своє право на професію, на правду про минуле (розслідуючи замовчувані сторінки історії УПА) і на кохання, що не принижує, а підносить особистість. Показово, що Дарина знаходить своє кохання у партнері, який *несе інший історичний досвід*. Її обранець, Андріян Ортинський, – нащадок західноукраїнської родини, не травмованої прямою советською окупацією до 1939 року. Андріян змальований як чоловік «лицарського коду», *сильний, незламний і позбавлений рабської свідомості*, успадкований від предків-воєнків. Він здатен бути для Дарини рівнею – другом і союзником, який поважає її суб'єктність. Через цей позитивний чоловічий образ письменниця демонструє, яким може бути партнерський союз, позбавлений патріархального домінування. Якщо в «Польових дослідженнях...» Оксана зрештою лишається самотньою і не знаходить «ідеального друга і союзника», не подолавши до кінця свою постколоніальну

травму, то Дарина в «Музеї...» досягає гармонії: вона здобуває і історичну правду, і кохання, що зцілює [10, с. 115]. Дослідники підкреслюють, що обидва романи Забужко об'єднує ідея подолання постколоніальної кризи через любов, хоча шляхи героїнь різняться. У такий спосіб авторка переглядає усталені ролі жінки: від пасивної жертви історії та обставин – до активної творчині власної долі та рівноправної учасниці «великої історії» свого народу.

Аналіз творчості Оксани Забужко на психологічному, дискурсивному та соціокультурному рівнях засвідчує глибоку трансформацію жіночої суб'єктності у її прозі. Письменниця наділяє своїх героїнь автономним голосом і тілесністю, легітимує їхній досвід травми і бажання, руйнуючи багатовікові табу української літератури щодо жіночого тіла і сексуальності [49]. Через сповідальну, від першої особи оповідь Забужко створює простір, у якому жінка говорить сама за себе, формулює власний дискурс – відвертий, інтелектуально наснажений, конфліктний до патріархальних норм. Соціокультурний контекст її творів відображає постколоніальний стан нації: героїні борються не лише з особистими драмами, а й із тягарем історичного підкорення, що спотворив гендерні відносини. Вони відкидають роль «тихої жертви» або «берегині домашнього вогнища», натомість прагнуть стати активними суб'єктами – митцями, професіоналами, коханими і рівними у стосунку з чоловіками. Забужко залучає і переосмислює категорії феміністичної критики та постколоніальної теорії у своїх образах: її тексти можна прочитувати крізь призму концептів Елейн Шоуолтер про «жіноче письмо» і Едварда Саїда про «імперський дискурс», що формує «підкорену» свідомість [10, с. 117]. У підсумку, проза Оксани Забужко утверджує нову жіночу суб'єктність в українській літературі – суб'єктність, яка поєднує тілесне й духовне, особисте й політичне, національне й загальнолюдське. Як влучно зазначено критикою, романістика Забужко на повну силу утверджує жіночу цінність національного світу, віками зневажену гнобленням і

бездержавністю, так само, як і жіночу цінність світу загалом – без якої цей світ приречений залишатися розбалансованим і несправедливим.

Таким чином, трансформація жіночої суб'єктності у творах письменниці є не лише літературним прийомом, але й культурною місією – повернути жінці-авторці та жінці-героїні голос, тіло і історію, що належать їй по праву.

2.2. Дискурсивні стратегії письма тіла й сексуальності

Творчість Оксани Забужко стала поворотною для українського літературного дискурсу про тілесність. Вона зробила те, що критики називають «легітимізацією» жіночого тіла в літературі [31]. Її проза сповнена відвертої фізіологічності: героїні відчувають і висловлюють емоції через тілесні стани, з їхніх тіл течуть *усі можливі рідини* – «кров, сперма, піт, сльози, слина, блювотиння, молоко, полюції, місячка». Авторка показує, що українська мова здатна назвати всі ці явища – вона не німа у сфері сексуальності й тіла. Попереднє мовчання про тілесне було зумовлене не браком слів, а радше ментальними блоками, цензурним і моральним табу. Забужко ж демонструє: в літературі можливо все, зокрема й докладний опис «непристойних» тем.

Дві ключові стратегічні лінії можна відзначити в тілесно-сексуальному дискурсі прози Забужко. По-перше, це естетика відвертості, навіть натуралізму: тіло описане максимально прямо і деталізовано, іноді майже клінічно. Авторка не уникає зображення *найінтимніших і найбільш табуйованих* аспектів фізіології – від сексуальних актів до болючих досвідів на кшталт абортів чи гвалту. Така відвертість шокувала консервативну публіку в 90-х роках. Наприклад, сама О. Забужко згадувала, що молоді читачки були спантеличені деякими фрагментами дебютного роману – не могли впоратися з такими пасажами, як «налупцьована матка» чи «візьми до ротика, візьми глибше» [6]. Тим самим письменниця ламала багатовіковий хорівод евфемізмів, коли еротику у вітчизняній літературі маскували під

«кохання» чи «ніжність». Натомість вона називає речі своїми іменами, вводячи лексику сексу й тілесних функцій у високий літературний реєстр. По-друге, водночас простежується інтелектуалізація та символізація тілесності. Тіло в її прозі – не просто об’єкт опису, але й *носіє смислів*, текст, який можна «прочитувати». Недарма дослідники зауважують, що постмодерна художня свідомість тяжіє до розгляду тіла як знаку, коду. У Забужко образ тілесності часто набуває *алегоричних* чи *метафоричних* функцій – скажімо, жіноче тіло може асоціюватися з тілом країни, нації, історії, стаючи полем проєкції колективних травм або прагнень (ця риса особливо помітна у «Музеї покинутих секретів», про що йтиметься далі). Таким чином, дискурс про тіло в її творах є багатосаровим: він поєднує брутальну конкретику фізичного життя з тонкими культурними кодами і символами.

Ще одна важлива характеристика – *гендерна перспектива*. Забужко пише про тілесність переважно очима жінки, від першої особи жіночого «я». Це жіноче мовлення глибоко *гендерно марковане*, воно виростає з феміністичного усвідомлення власного тіла та досвіду як значущого і гідного голосу. «Жінка в українській літературі припинила бути ходульною конструкцією» – констатує Олена Червоник, вказуючи, що у творах Забужко жіночий досвід вперше представлено у його тілесній повноті. Відтак, письменниця здійснює *антропологічний поворот* у літературі: приватне, інтимне, «низове» (тілесне) проголошується вартим художнього осмислення нарівні із «високими» темами історії, нації, філософії. Такий підхід певною мірою продиктований і постколоніальним контекстом: кінець ХХ століття приніс усвідомлення, що довготривале табування приватного життя і сексуальності в радянську епоху було частиною колоніального насильства над суб’єктністю людини. Осмислення власного тіла і гендерної ідентичності стало реакцією на цю травму і шляхом до її подолання. Таким чином, у творчості Забужко особистісне (жіноче) тілесне набуває і виразного *екзистенційного*, і *соціокультурного* виміру.

Перший роман Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996) став епатажним і програмним твором для новітньої жіночої прози. Уже в перших розділах роману вибудовується потужна метафорика тіла. Оксана сприймає своє тіло як своєрідний літопис страждань – «мапу», на якій зафіксовано історію її болю. Зокрема, на початку твору власне тіло героїні порівнюється з мапою, де позначені сліди пережитого: «...бо литки розцяцьковано, як мапу, архіпелагом різнотонних, червонястих і брунатних, лускатих і злущених плям – шрами, порізи, опіки...» [47]. Ці «архіпелаги» на шкірі – ніби острови пам'яті про дев'ять місяців бурхливого роману, що залишив фізичні й душевні рани. Тілесні деталі (шрами, синець на стегні, слід від опіку тощо) набувають символічного значення – стають знаком травми, матеріальним доказом того, що пережите було *реальним і болючим*. Як зазначається в одному дослідженні, у Забужко тіло виступає «*доказом конкретним і беззаперечним*» існування досвіду, який можна побачити і відчутти. Іншими словами, тілесність тут – гарантія правди: те, що не можна виразити абстрактно, говорить через кров, шкіру, нерви.

Роман сповнений відвертих описів сексуальних сцен, причому їхня функція не зводиться до «еротичного» розваження читача – навпаки, вони часто мають характер *саморефлексії* героїні, аналізу її принижень, бажань, страхів. Так, один з епізодів описує примус до орального сексу фразою, що шокувала читачів у 90-х: «*візьми до ротика, візьми глибше*» [11]. Ця фраза, виписана без цензури, передає всю оголеність моменту – не лише фізичну, а й психологічну, бо оголює владну динаміку між героїнею та чоловіком, її вразливість і водночас приглушений гнів. Інший відомий уривок – згадка про «*налупцювану матку*», себто відчуття побитості в утробі після брутального статевого акту. Така різкість слововжитку є частиною стратегії – демістифікувати секс, показати його не в рожевих тонах, а таким, яким він може бути у реальності: болючим, принизливим, без радості. Літературознавиця Неля Ваховська відзначає, що попри провокативну назву, сам роман Забужко не переповнений еротикою заради еротики: авторка

дотримується меж «естетичної правди», не скочуючись у порнографічну фізіологічність. Інтимні сцени вплетені у великий наратив про національну й особистісну кризу, отже *підпорядковані «великій історії»* персонажки [31]. Для їх опису часто застосовано метафоричну мову – з мінімумом конкретних назв геніталій чи грубощів, зате через яскраві образи і порівняння. Наприклад, тілесне кохання героїв може уподібнюватися до бою, до танцю, до території, що її необхідно відстояти. Такий поетичний стиль письма успадкований від попереднього поетичного доробку самої Забужко і надає тексту багатозначності.

Мова роману заслуговує окремої уваги. Забужко сміливо впроваджує лексику, раніше нетипову для «високої» прози: просторіччя, нецензурні слова, англіцизми, суржикові вставки – все це відтінює живу розмовну інтонацію героїні. Можна говорити про своєрідний *стилістичний поліфонізм*: поряд із ліричними пасажами трапляються різкі вульгаризми, і це відображає внутрішній розлад персонажки, контраст між її високими стремліннями та ницьою реальністю стосунків. На думку деяких критиків, прозі Забужко цього періоду притаманний навіть певний «біологізм» – акцент на тілесних аспектах існування людини, зокрема жінки. Однак цей біологізм не є самоціллю, він слугує засобом *емансипації свідомості*. Героїня, описуючи без прикрас своє тіло, тим самим прагне віднайти *автентичне «я»*, звільнене від нав'язаних культурою ролей. Так, Оксана усвідомлює свою сексуальність як сферу самотності – попри близькість із чоловіком, вона відчувається покинутою і не зрозумілою. Ольга Карабльова означила цю проблему як «сексуальна самотність» жінки у прозі Забужко. Фізична любов у «Польових дослідженнях...» не веде до гармонії, а лише оголює екзистенційну порожнечу, біль невилікуваних душевних ран. Через відвертий тілесний дискурс авторка передає саме це відчуття – героїня ніби кричить тілом про свою самотність і прагнення любові.

Важливою складовою романного світу є інтертекстуальні зв'язки та культурні алюзії, пов'язані з тілесністю. Оксана – інтелектуалка, тому у її

свідомості відгукуються голоси світової культури: у тексті звучать відлуння творів Сильвії Плат, Вірджинії Вулф, згадки про класиків та міфологію. Ці ремінісценції вплетені ненав'язливо, але промовисто: так, досвід еміграції і самороздвоєння героїні в США віддзеркалюється у її думках про Гамлета чи Нарциса (натяки на твори, присвячені кризі особистості). Через це приватна тілесна драма набуває універсального звучання, перегукуючись із загальнолюдськими темами. Жанрово «Польові дослідження...» поєднують риси сповіді, есе і навіть маніфесту. Під провокативною обкладинкою із словом «секс» ховається глибоко рефлексивна проза, де секс стає метафорою колоніальної травми та особистої несвободи. Недарма Jens Herlth назвав цей роман «*сексуальною одиссеєю*» української жінки, яка досліджує свою ідентичність через тілесність і націю одночасно. Функція образу тіла у структурі твору полягає тут у тому, щоб показати шлях героїні до самопізнання і самоцінності. Тіло спочатку постає для неї джерелом болю та сорому, але через проговорення (прописування) травми воно стає носієм правди і, врешті, знаряддям звільнення. Таким чином, у «Польових дослідженнях...» Забужко використовує дискурс тілесності як акт *бунту і терапії*: бунту проти мовчання і терапії від душевної кризи. Роман закладає основи авторської стратегії письма про тіло, яку далі буде розвинуто й видозмінено в наступних творах.

Наступний великий прозовий твір Оксани Забужко – роман «Музей покинутих секретів» (2009) – значно відрізняється за масштабом і тематикою, але проблему тіла й сексуальності теж вміщує у свою багатошарову структуру. Тілесна близькість показана або як високе почуття (кохання, що дає нове життя), або як щось гріховне і ниці прояви (зрада, секс без любові), між цими полюсами майже не лишається сірих зон. Це певною мірою відхід від відвертого натуралізму ранньої прози Забужко. Як пояснює Ваховська, авторка «Музею...» намагалася не дати текстові «сповзти у сексуальний фізіологізм (порно) чи інтелектуальну трансгресію (обценність)» [11], тому свідомо тримається середини – легкої еротичної стилістики без брутальних

деталей. Інакше кажучи, вона обирає жанрову модель «еротики для середнього класу», за словами тієї ж критикині: помірне збудження читача, метафоричність, психологізм, прив'язка інтимних сцен до великої історії.

Таким чином, стратегія репрезентації сексуальності тут суттєво еволюціонувала. Якщо «Польові дослідження...» можна назвати романом-афектом, де біль і пристрасть виливаються часом нецензурно, то «Музей покинутих секретів» – радше роман-рефлексія, *інтелектуальна епопея*, де ерос постав у відфільтрованому, «відцензурованому» вигляді. Деякі оглядачі навіть дорікали Забужко, що роман перенасичений натуралізмом і грубою лексикою [10], проте це стосується радше зображення історичних реалій (насилля війни), ніж любовних сцен. Справді, у тексті трапляються нецензурні слова (герої нашого часу палять, лаються, напиваються і можуть вживати грубі вислови, як зазначено в одній рецензії). Однак ці елементи виконують функцію *соціально-психологічного реалізму*: показати покоління початку 2000-х без прикрас, «з цигаркою в роті і чашкою кави, а згодом – в алкогольному чаду і спалахах оргазму» [6]. Такий спосіб життя героїв, з одного боку, привабливий своєю сучасністю, а з іншого – «*відштовхуючий*» своєю цинічною тілесністю. Це свідомий контраст, який проводить авторка: підкреслити, що покоління незалежності живе без сакрального пієтету до тіла (тіло стало об'єктом задоволення, товаром, частиною повсякдення).

Натомість гендерний аспект у романі ще більше поглибився. «Музей...» пропонує цілу галерею жіночих образів – від сучасних героїнь (Дарина, художниця Влада та ін.) до образів минулого (упівки Юстина та Олеся). Усі вони змальовані об'ємно, «з плоті і крові» – буквально й метафорично. Жіноче тіло тут теж у центрі уваги: як у сценах кохання, так і в сценах страждання. Забужко не уникає натуралізму при описі історичного насильства, зокрема над жіночим тілом. Приголомшливий епізод роману – опис понівечених окупантами трупів повстанців: «розібравши [тіло] донага, повідтинавши дівчатам груди, а хлопцям геніталії, вирізавши мертвому тризуба на лобі...» [22]. Ця сцена жаху передає реалії війни та репресій

настільки відверто, наскільки це можливо у слові – читач постає перед фактом варварського втручання у плоть, у найінтимніші частини тіла. Через такий шоковий натуралізм авторка досягає сильного емоційного ефекту – відчуття історичної кривди, яка проникає під шкіру. Жіноче тіло тут виступає своєрідним *«текстом історії»*: на ньому пишуться знаки насильства (відрізані груди як символ зневаженої жіночності українського народу). Це продовження тієї самої ідеї «тіло як мапа» – але вже у масштабі національної долі. Дискурсивна стратегія поєднання інтимного і історичного вповні розкривається: тілесність героїв стає полем, де розігрується драма історії (страх, сміливість, зрада, стійкість – усе проявляється через тіла, їхню цілісність або скаліченість).

Загалом, роман «Музей покинутих секретів» творить складну систему символів, у якій образ тіла виконує об'єднувальну та смислотворчу функцію. По-перше, тіло пов'язує покоління: дитина Дарини й Адріана стає живим мостом між минулим (дідами, що боролися) і майбутнім. По-друге, тіло є носієм *пам'яті*: у романі присутній навіть містичний мотив – привид Олени (коханки повстанця, загиблої у підпіллі), який ніби повертається, «шукаючи» своє втрачене кохання. Привид – це нематеріальна сутність, але він існує лише завдяки пам'яті, яку зберігають живі. Через цей прийом письменниця підкреслює тісний зв'язок між плоттю і духом: те, що зроблено з тілом (убивство, знищення) можна перевершити пам'яттю і відродженням (новим життям). По-третє, мова тіла у романі контрастує з *мовою офіціозу*. Забужко показує, що справжня правда живе в чуттєвому досвіді, а не в офіційних документах. Наприклад, герої-старожили несуть свої ненаписані спогади у шрамах, у хворобах, у своїх жестах. Дарина, записуючи їхні усні історії, фактично перекладає *тілесну пам'ять* у слово, створюючи «музей» потаємних правд. Ця метафора музею як збереженої пам'яті дуже суголосна з образом тіла як сховища пережитого.

Отже, дискурсивні стратегії у «Музеї покинутих секретів» характеризуються синтезом особистого і національного дискурсів через тему

тілесності. Стилiстично це виражено у чергуванні стримано-ліричних тонів (у сценах кохання, вагітності) і жорсткого натуралізму (в сценах смерті, тортур). Наративно роман побудований на зміні перспектив: є оповідь від третьої особи (даринін голос), є вставні фрагменти-спогади (листи, щоденники, монологи з минулого), котрі передаються полівокально. Та попри масштабну композицію, *тілесний код* цементує усі рівні оповіді. Сексуальність у сучасній лінії сюжету відіграє мотив любові-зради (адже поруч із чистим коханням Дарини й Адріана маємо історію подруги Влади, яка зраджує себе, живучи з нелюбом чоловіком — і гине), а тілесність у минулій лінії є мірилом нелюдськості війни і водночас героїзму (тіла мучеників як зерна, з яких проростає свобода). Функціонально образ тіла в «Музеї...» служить для утвердження головної ідеї: пам'ять живе в тілі, любов і смерть переплетені, і через прийняття своєї тілесності та смертності людина (і нація) здатна віднайти гідність і продовження життя.

Одна з найяскравіших ранніх повістей – «Казка про калинову сопілку» (1999). Це модернізована авторська інтерпретація української народної балади про двох сестер, одна з яких вбиває іншу із заздрості, а з кісток убитої виготовляють сопілку, що врешті промовляє правду. Забужко називає свій твір «казкою», проте за поетикою він наближається до *притчі жахів*, психологічного етюдю про зло і покару. Тілесність у цій повісті наявна від самого початку як центральний мотив. Старша сестра Ганна-панна одержима власною красою і чуттєвістю: *«Вона завжди любила купатися – любила, як вода ніжить тіло, як лоскотно вступає в нього, так напрочуд чуло голублячи найпотаємнішими, найсоромітнішими дотиками...»* [21]. Цей епізод – яскравий приклад еротичної мовної гри у творчості Забужко: через гедоністичне купання розкривається нарцистична натура героїні, її тілесна самозакоханість. Вода «пробуджує в Ганнусі жінку» – як відзначено у критиці, купання стає для неї актом самолюбівання власним тілом. Тут тіло показане як джерело і насолоди, і моральної небезпеки одночасно: надмірне

любубвання собою штовхає героїню на злочин з ревнощів до молодшої сестри Оленки.

У наративній стратегії «Казки...» відчутно поєднання *фольклорних архетипів і модерної психології*. Забужко зберігає канву народного сюжету (вбивство з наступним викриттям через чарівну сопілку), але розширює мотивацію персонажів, додає багато *тілесних деталей*, що роблять історію майже відчутною фізично. Опис убивства Оленки поданий з неприкрашеною брутальністю: Ганна «вгородила ножа просто в дишуче теплом, щільне, піддатне ножеві тіло... – і обм'якло» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Це *удар по читачеві*, що руйнує казкову умовність – фізична реальність злочину жахає і не залишає сумнівів у вині. Далі тілесний мотив переходить у містичний: зі кісток зроблено сопілку, яка своїм голосом (фактично «голосом тіла» померлої) викриває вбивцю. Таким чином, Забужко реалізує класичний фольклорний символ: *тіло як носій правди*, що її неможливо приховати. Сопілка, виготовлена з часточки тіла жертви, – своєрідний *метафоричний образ літератури*, яка теж постає з болю і наділена голосом говорити про те, що приховано. Тож у «Казці про калинову сопілку» письменниця обіграє тілесність одночасно натуралістично (відверті сцени купання, вбивства) і метафізично (одухотворення тіла через чарівний артефакт). Інтертекстуально твір пов'язаний із народною традицією (балади про калинову сопілку, казки про злих сестер), але Забужко додає феміністичне звучання: це історія про токсичність патріархальних норм краси і суперництва, які штовхають жінку на самознищення (адже Ганна врешті гине від власного гріха). Функція образу тіла тут – показати, як природна жіноча тілесність (краса, сексуальність) в перекручених обставинах стає причиною трагедії, але водночас саме через тіло (сопілка-кістка) відновлюється справедливість.

Ще один показовий приклад – повість «Я, Мілена» (повна версія опублікована 2003 р. у збірці «Сестро, сестро»). Це твір про молоду жінку Мілену, теле- і інтернет-зірку, яка поступово втрачає зв'язок із собою

реальною, живою, і перетворюється на «цифровий образ». Забужко у цій повісті порушує питання *відчуження тіла в медійну епоху*. Мілена дедалі більше існує в телевізорі, у мережі – і раптом відчуває, що в реальності вона наче перестала бути присутньою: її «тілесно-фізична» сутність зникає, лишаючи замість себе «*безтілесного клона*» idunavas.blogspot.com. Така ситуація описана майже у жанрі антиутопії: головна героїня усвідомлює, що її справжнє «я» розчинилося у віртуальному просторі. Дискурсивна стратегія Забужко тут полягає в поєднанні психологічного реалізму з елементами фантастики (фантазм про втрату тіла). Мілена намагається повернути собі відчуття реальності через шоківі вчинки – наприклад, свідомо іде на ситуацію сексуального приниження, щоб хоча б так *відчутти, що живе*. Тілесність для неї стає останнім доказом життя, коли все інше – ролі, образи, слава – виявляється фантомом. У цій повісті Забужко досліджує владу над жіночим тілом у медійному суспільстві: метафізичну (влада інформації, «віртуальне тіло» образу) і буквальну (влада чоловіка, який Мілену використовує). Зрештою, повість – про болісне повернення героїні до самої себе, до *метафізичного тіла жінки*, яке є носієм свободи, якщо належить лише їй самій. Мовно-стилістичні засоби у «Я, Мілена» відзначаються стрімкістю, іронією, поєднанням молодіжного сленгу з філософськими роздумами – все це покликане показати фрагментацію сучасного «я». Тіло у творі то еротизується (Мілена усвідомлює свою сексуальну привабливість, маніпулює нею на екрані), то постає оголеним і беззахисним (сцена насильства, де вона переживає власну слабкість). Функція образу тіла тут – бути мірилом реальності й ідентичності: доки героїня не відчує знову себе *власницею свого тіла*, доти вона не може повернути собі своє «я».

У інших оповіданнях Забужко також експериментує з темою тілесності. Наприклад, новела «Дівчатка» – це своєрідний жіночий *бестіарій*, де описано компанію подруг, кожна з яких має свої тілесні і любовні неврози. Там присутня і тема булімії (розладу харчової поведінки як специфічно тілесного бунту), і тема тілесної об'єктивації (героїні згадують, як в юності їх

сприймали лише як красиві «лялечки»). У цих дрібних жанрах Забужко демонструє вміння дуже пластично і гостро схопити тілесну деталь, жест, психологію сорому чи бажання, сконденсувати її в кількох фразах. Нерідко застосовуються *гротеск і сарказм* – як-от в оповіданні «Притча про злого чоловіка», де чоловічий персонаж, одержимий контролем, гіперболізовано показаний через тілесні мізансцени. Загалом, мала проза підтверджує: для Забужко тілесність – універсальний «матеріал» людського існування, на якому відбиваються всі радощі й вади душі. Її жанровий діапазон – від реалістичної драми до майже містичного трилеру – слугує для багатоаспектного висвітлення цієї теми.

Отже, дискурсивні стратегії Забужко ґрунтуються на сміливому *реалізмі тілесності*, поєднаному із *символічною багатозначністю*. Використовуючи різні художні засоби – від грубих фізіологічних деталей до високих метафор – авторка створює цілісний простір, де тіло і душа більше не протиставляються, а являють собою єдність. Її проза демонструє, що українська література здатна говорити про еротику і плоть без комплексів меншовартості – *щиро, інтелектуально і емоційно переконливо*. Такий підхід вплинув і на наступне покоління письменниць, відкривши для них шлях до вільнішого художнього висловлення. Можна погодитися з Тамарою Гундоровою, яка зауважила, що говорити про жіночу тілесність і сексуальність у літературі в 90-х було справді революційно. Цю революцію в українській прозі багато в чому здійснила саме Оксана Забужко.

Підсумовуючи, тілесність у прозі Забужко – це і тема, і метод, і філософія. Через дискурс тіла вона досліджує екзистенційні межі людського досвіду, перевіряє мову на здатність передати непристойно-правдиве, трансформує національні наративи, вписуючи в них жіночий досвід. Її стиль характеризується подвійною оптикою: брутално-фізіологічною і лірично-інтелектуальною. Сексуальність у цьому письмі перестає бути «жанровою» еротикою, натомість стаючи частиною великого наративу про любов і зраду, смерть і відродження, самотність і пам'ять. Образ тіла – у всіх його іпостасях

– стає для Забужко універсальним образом людини, *homo physicus*, чия історія заслуговує бути розказаною. Її науково-літературознавче осмислення відкриває нові перспективи для дослідження як фемінної прози, так і ширше – ролі тілесності в постколоніальному письменстві, де приватне тіло виявляється ареною боротьби за власну суб’єктність і правду.

Таким чином, науковий аналіз підтверджує, що Оксана Забужко виробила оригінальні й впливові дискурсивні стратегії письма про тіло та сексуальність. Вони полягають у сміливому поєднанні *натуралізму* і *експресії* з глибокою *культурною свідомістю*, у феміністичному переосмисленні гендерних ролей та у філософському підґрунті, яке змушує читача задуматися про фундаментальні межі тілесного і духовного. Такий підхід збагатив українську літературу новими темами, мовними барвами і образами, а головне – повернув літературному слову його первісну плоть і кров, роблячи його живим і правдивим.

2.3. Мовний код маскулінності у творчості автора

Оксана Забужко у своїй прозі послідовно досліджує гендерні відносини та розвінчує патріархальні культурні коди. Чоловічі персонажі в її творах не просто виконують сюжетну роль – через їхнє зображення авторка оголює проблемні аспекти патріархальної культури, показує дію соціокультурних стереотипів та пропонує їх критику і деконструкцію. У центрі уваги – взаємини між чоловіками й жінками, влада і залежність, насильство і сексуальність, батьківство та сімейні ролі. Забужко створює образи маскулінності, які в різних текстах трансформуються від травматичних та деструктивних до переосмислених і частково емансипованих – крізь ці трансформації вона і висловлює критику патріархату.

У романі «Польові дослідження з українського сексу» (1996) центральним є образ чоловіка-художника Миколи – жорстокого, егоцентричного митця, в якого закохана головна героїня Оксана. Цей персонаж утілює собою цілу низку патріархальних стереотипів:

харизматичний “геній”-чоловік, нарцисично зосереджений на собі, що поводиться брутально з близькою жінкою та очікує від неї безумовної підтримки і покори. Всі монологи героїні фактично присвячені спробам осмислити природу цього чоловіка, який завдає їй і фізичного, і психологічного болю, але від якого вона залежна емоційно й продовжує терпіти в надії на любов. Через образ Миколи Забужко критикує поширений культурний міф про чоловіка-творця, якому “дозволено” бути деспотом у приватному житті: авторка показує зсередини, як токсична маскуліність руйнує жіночу особистість і завдає страждань. Микола постає своєрідним узагальненим портретом українського чоловіка 1990-х років, обтяженого патріархальними установками, з його вимогами до жінки-коханки виконувати водночас ролі безкоштовної прислуги, музою для його еґо та сексуальної рабині. Таким чином, уже в цьому творі Забужко доводить актуальність проблеми домашнього насильства й нерівності, закоріненої в культурі: герой Микола своєю жорстокістю уособлює патріархат у мініатюрі, а страждання жінки-протагоністки оголюють перед читачем всю глибину гендерної залежності і травми.

Особливої сили критичне звучання роману набуває через поєднання особистої драми з історично-культурним аналізом. Героїня проводить паралелі між своєю індивідуальною залежністю від деспотичного коханця і колективною травмою, успадкованою від історії. Вона зауважує, що її відчуття підлеглості та приниження походить не лише від особистого виховання чи «патріархального ладу в родині», але й від досвіду рабства та підкорення, що його пережив увесь народ. В історії України, аргументує Забужко, чоловіки століттями були принижені як суб’єкти нації, позбавлені повноти влади – і намагалися компенсувати це, утвердившись «переможцями» хоча б удома. Єдиним простором, де упосліджені колоніальною системою чоловіки могли реалізувати свою потребу в домінації, стала сім’я, а єдиним «іншим», над ким вони отримали контроль, – жінки. Така патологічна потреба домінувати породжує насильство – у романі

підкреслюється, що воно проявляється або як брутальне поводження батька з дочкою, або як сексуальне насильство в інтимних стосунках. Забужко навіть вдається до шокуючої метафори спадкової хвороби: багатовікова покора й рабство, укорінені в культурі, передаються далі «як венерична хвороба», по суті отруюючи взаємини статей на рівні тіла. Жіноче тіло стає полем бою, де чоловік доводить свою владу: сцени сексу в романі пройняті болем, криком, подекуди змалювання межує з описом зґвалтування. Одна з найвразливіших сцен – коли героїня кричить від болю під час статевого акту, а партнер сприймає її крик за насолоду; натомість оповідачка риторично питає, чи не саме її біль його і приваблює. Подібні епізоди оголюють природу патріархального сексуального сценарію, де насолода і підкорення сплутані, а жіночий голос заглушений. У підсумку Оксана доходить гіркою висновку про безвихідь становища жінки в патріархальній культурі. Вона усвідомлює, що історично українська жінка поставала перед вибором без вибору – між лояльністю пригнобленому (але через це агресивному) чоловіку і «зрадою» йому. В романі це сформульовано гранично відверто: покоління жінок «приймали і любили» своїх чоловіків такими, якими вони є, бо інакше означало б стати на бік «чужих», і таким чином вибір для жінки зводився до дилеми «між жертвою та катом» – між самозапереченням і співучастю в насильстві. Так Забужко висвітлює глибоко вкорінену трагічну залежність жінки від чоловіка в патріархальному суспільстві, що склалася під тягарем і сімейних, і національних обставин.

У цій же площині – критика патріархальної сімейної моделі – написане й одне з ранніх прозових оповідань Забужко «Сестро, сестро» (1992). Цей твір, хоча й менший за обсягом, порушує подібні теми: страх, насильство і руйнування родини під тиском патріархально-репресивної влади. Оповідання присвячене «катастрофі роду» – так окреслено його провідну тему дослідниками – а саме трагедії сім'ї в радянські часи, коли через зовнішнє насильство було знищене ненароджене життя. Батько родини, Антін, постає жертвою тоталітарного режиму: його за доносом радянські спецслужби

(кегебісти) заарештовують і запроторюють до в'язниці. Ця подія запускає ланцюг фатальних рішень у родині. Дізнавшись про арешт чоловіка, мати Наталя у відчаї й страху йде на аборт, хоча була вагітна бажаною дитиною. Показово, що патріархальна культура проявляється тут одразу на двох рівнях: на рівні держави (радянський патріархат, що насильницьки втручається в приватне життя) і на рівні сім'ї. Рішення про переривання вагітності приймається не лише через зовнішній тиск, а й під впливом внутрішнього родинного патріархального голосу – фактично, чоловік переконує дружину зробити аборт, мотивуючи це раціональними міркуваннями. В тексті зазначено, що Антін намовляв Наталю перервати вагітність, мовляв «дитина в неї, такої, не може вродитися нормальною» за тих жахливих умов. Таким чином, батько тут хоч і невольник обставин, але теж стає носієм патріархального мислення, що ставить абстрактний «розрахунок» вище за жіноче почуття й життя ненародженої дитини. Забужко дуже психологічно тонко показує травму матері та провину батька: після вимушеного абортів життя родини назавжди сповнене жалем і болем. Мати роками кається, доглядає після звільнення хворого чоловіка, але не може пробачити ні йому, ні собі втрати дитини, а дочка Дарця зростає з відчуттям, що ціна її життя – смерть ненародженої сестрички та внутрішня «смерть» батьків. Через такий сюжет Забужко критикує *патріархат як культуру страху й жертви*: страх перед репресивною владою і патріархальними нормами настільки сильний, що приводить до буквального принесення жертви – власної дитини. Батьківство в цьому тексті набуває трагічного виміру: батько, покликаний захищати сім'ю, виявляється безсилим і навіть стає мимовільним винуватцем загибелі дитини; материнство знецінюється й травмується; порушується сам принцип передачі життя, тобто тяглість роду. Таким чином, «Сестро, сестро» викриває згубність патріархальних структур (державних і сімейних), що руйнують сім'ю зсередини, і деконструює міф про чоловіка-«захисника»: у світі твору чоловік не захищає, а, навпаки, стає носієм руйнівного начала (хоч і

невольником обставин). Забужко нікого з героїв прямо не засуджує – вона радше показує, як патріархальна культура породжує ситуацію без вини і без виходу, де всі – і чоловік, і жінка, і ненароджена дитина – стають жертвами страху та насильства.

Найбільш багатовимірно тема маскулінності й критика патріархату розгорнута у великому романі «Музей покинутих секретів» (2009). Тут Забужко переплітає кілька часових планів (сучасність 2000-х років та історичні події середини ХХ століття), що дає змогу показати еволюцію гендерних моделей та зіставити різні образи чоловіків – від воїнів УПА 1940-х до чоловіків посттоталітарної доби. Центральна сюжетна лінія сучасності обертається навколо пари головних героїв – тележурналістки Дарини та її коханого Адріяна. Їхні стосунки побудовані за принципом, нетиповим для традиційної патріархальної культури: це партнерство рівних, де ламаються усталені гендерні ролі. Дослідники відзначають, що Забужко свідомо наділяє Дарину рисами традиційно “чоловічими” (активність, рішучість, незалежність), натомість її партнерові дає риси “жіночності” – емоційність, чутливість, здатність до співпереживання. Така інверсія покликана продемонструвати ідеал егалітарних стосунків: у романі ця пара моделює родину, побудовану на рівності та взаємоповазі, без “жорсткої рольової типізації”. Авторка навмисно розмиває межі між маскулінним і фемінним, показуючи, що особистість не повинна скуто відповідати стереотипам про “чоловічу” чи “жіночу” поведінку. Важливо, що така модель подана не як утопія, а як досяжна реальність: на прикладі Дарини і Адріяна письменниця демонструє поступ сучасної свідомості в подоланні гендерних стереотипів. Чоловічий персонаж Адріян зображений інтелігентним, морально зрілим чоловіком, здатним вчитися у партнерки. В кульмінаційних сценах він фактично визнає перевагу інтелекту та духовної сили Дарини над грубою чоловічою силою, привченою вирішувати все силовим шляхом. Зокрема, Адріян захоплюється розумом і інтуїцією коханої, погоджується, що її бачення ситуації тонше, а емоційна мудрість – цінніша, ніж традиційні

“чоловічі” методи розв’язання проблем. Такий поворот означає *трансформацію маскулінності*: чоловік більше не боїться втратити “головування”, він готовий визнати жінку рівною або й сильнішою в чомусь – і в цьому вбачаємо авторський ідеал нової, непатріархальної моделі чоловічості.

Утім, Забужко реалістично показує, що тінь патріархату все ще падає навіть на цих, здавалося б, прогресивних героїв – і цим підкреслює, наскільки глибоко укорінені певні поведінкові шаблони. Показовим є епізод із професійного життя Адріана, де він виступає начальником молодій дівчині-секретарки. В один момент авторка зображує, як Адріян вдається до грубого сексуального насильства “виховного” характеру: роздратований легковажною поведінкою підлеглої (її короткою спідницею та фліртом), він буквально хапає дівчину за статеві органи і боляче стискає, щоби змусити “не бешкетувати”. Ця шокуюча сцена представлена як своєрідний “педагогічний інструмент”, до якого вдається позитивний герой – тобто навіть моральний нараторний герой не позбавлений імпульсу до насильницького контролю. Такий контрастний штрих у характері Адріана є навмисним прийомом, що оголює дwoякість маскулінності на зламі епох. З одного боку, він прагне бути новим, рівноправним чоловіком, але з іншого – соціокультурні рефлексії патріархату (владність, установка на домінування над “непокірною” жінкою) можуть брати гору. Забужко, очевидно, критично ставиться до такого прояву: авторський голос іронічно називає Адріана “позитивним героєм” у контексті цієї сцени, лишаючи читачеві власноруч засудити такий вчинок. Влада і насильство тут постають як спадок старої культури, якого важко позбутися. Цей епізод проблематизує стосунки між чоловіками і жінками навіть у новому світі: показує, що *гендерна рівність* — крихка, якщо в чоловічій свідомості досі живе привид права “карати” жінку за непослух. Письменниця використовує його, щоб підкреслити: патріархальна культура не зникає миттєво, її прояви можуть раптово виринути навіть у тих, хто щиро намагається від них відмовитись. Таким

чином, образ Адріана набуває глибини і правдивості, а критика патріархату стає ще переконливішою, бо показує процес внутрішньої боротьби чоловіка з самим собою і з засвоєними нормами.

Важливою складовою критики патріархальної культури у романі «Музей покинутих секретів» є тема батьківства і продовження роду, осмислена в контексті історичної пам'яті. Недарма фінал твору пов'язаний із мотивом народження: головна героїня завагітніє від Адріана. Саме зачаття дитини стає в романі центральним символом оновлення – авторка таким чином підкреслює ідею відродження України через тяглість поколінь. Нове життя, що має народитися, примирює минуле і майбутнє, стає запорукою подолання національних і родинних травм. Для нашої теми цікавим є те, як зображено чоловіка в цьому контексті. Адріан постає готовим прийняти роль батька і відповідальність за сім'ю, причому на рівних із Дариною. На відміну від попередніх поколінь (згадаймо Антося з «Сестро, сестро»), цей чоловік не боїться майбутнього батьківства, не нав'язує жінці рішень, а навпаки – підтримує її особисті й професійні прагнення. Таким чином, образ маскулінності трансформовано: із джерела загрози (як це було в текстах про радянську добу чи в «Польових дослідженнях») чоловік стає партнером-співтворцем нового життя. Втім, Забужко підходить до цієї теми багатоаспектно. Вона вплітає в наратив архетипні мотиви землі-матері та вогню-батька, відображаючи у символічній формі акт творення нового життя. Поєднання Дарини і Адріана описується майже міфологічно – як союз стихій, покликаний продовжити родовід. У цьому можна вбачати відгомін традиційної патріархальної ідеології, де жінці відведено роль “ґрунту” для засіву, а чоловікові – роль носія творчої сили. Сама критика відзначає, що попри усю новизну гендерних рішень, Забужко не виходить за межі базових онтологічних образів: фалос залишається уособленням чоловічого єства, а матка – вмістилищем продовження життя. Однак, можливо, це не стільки поступка патріархату, скільки усвідомлене прийняття глибинних культурних кодів задля їхнього переосмислення. Адже роман ставить за мету не

зруйнувати дощенту традицію, а очистити її від насильства і брехні, “реабілітувати” любов, сім’ю, продовження роду – вже на нових засадах. Отже, майбутнє батьківство Адріана в фіналі твору – це своєрідна репарація: чоловічий образ отримує шанс проявити себе через творення, а не руйнування. Це перегукується з ключовим феміністичним меседжем Забужко: жінка і чоловік повинні разом здолати історичні травми і побудувати нову культуру взаємин, де не буде місця ані насильству, ані підкоренню.

Таким чином, аналіз прозових текстів Оксани Забужко показує, що образи маскулінності в них слугують потужним засобом критики патріархальної культури. У різних жанрах – від інтимного сповіді-роману до сімейної саги чи новели – письменниця висвітлює, як патріархат спотворює стосунки між людьми, нав’язує руйнівні моделі поведінки і закріплює гендерні стереотипи. Чоловічі персонажі Забужко є носіями травматичного історичного досвіду і водночас агентами (а подекуди жертвами) патріархальної влади. Ми бачимо їх і деспотами, що калічать жіночі долі (Микола в *«Польових дослідженнях...»*), і слабкими людьми, зламаними системою (батько в *«Сестро, сестро»*), і воїнами, що розриваються між обов’язком та почуттями (Звір у *«Музеї...»*), і новими чоловіками, які намагаються стати рівними партнерами жінкам (Адріан). Через кожен з цих образів авторка піддає сумніву усталені уявлення: про чоловіка як непогрішимого главу сім’ї, про «природну» владність і агресивність чоловіків, про жіночу покірність і другорядність. Забужко демонструє, що ці уявлення – не вроджені істини, а культурні сценарії, часто побудовані на страху, насильстві й колоніальній травмі. Розхитуючи ці сценарії, вона пропонує альтернативу: взаєморозуміння замість насилля, партнерство замість ієрархії. Її жіночі персонажі вже не мовчать – вони осмислюють і артикулюють свій досвід, говорять про секс, тіло, образу і біль, тим самим руйнуючи табу патріархальної культури. А чоловічі персонажі, навіть найбільш негативні, виписані об’ємно, з певним співчуттям до їхньої

вразливості – це дозволяє збагнути, що й самі носії патріархату є продуктом травматичних обставин і стереотипів. Водночас, показуючи трансформацію деяких чоловічих образів – від насильника до партнера, від мовчазного “сильного” до того, хто плаче і визнає свою помилку – Забужко вселяє обережний оптимізм: *патріархальну культуру можна змінити*, якщо осмислити її критично і прожити травму. Загалом, прозові тексти Оксани Забужко – це блискуча багаторівнева рефлексія про те, як гендерні ролі формуються і перевинаходяться, а також пристрасний маніфест на підтримку свободи особистості від кайданів патріархальних мітів. Критика патріархату в її творах невід’ємна від утвердження нових образів маскулінності – більш людських, відкритих і гармонійних – які можуть виникнути на руїнах старої, несправедливої системи.

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи розділ, можна ствердити, що проза Оксани Забужко здійснює радикальний зсув у способах репрезентації гендеру та тілесності в українській літературі, поєднуючи інтимну сповідальність із інтелектуальною рефлексією та історичною пам’яттю. У центрі цього зсуву — трансформація жіночої суб’єктності: героїні вчаться говорити від власного «я», повертають тілу право на мову й істину, проговорюють сором, травму, бажання та межі згоди. «Польові дослідження...» задають тон як текст-афект і текст-терапія, де тілесність стає і «доказом» пережитого, і інструментом самозцілення; «Музей покинутих секретів» розширює цю оптику до масштабів національної історії, перетворюючи жіночий голос на медіум пам’яті поколінь; «Казка про калинову сопілку» та «Я, Мілена» оголюють амбівалентність тілесного досвіду — від насолоди й самоприсвоєння до втрати себе у медійному дзеркалі й містичного повернення правди через «голос тіла». Так постає нова жіноча суб’єктність, що поєднує тілесне й духовне, приватне й політичне, і легітимує жіночий досвід як естетично й морально центральний.

Не менш показовою є виписана Забужко галерея маскуліностей, через яку авторка деконструє патріархальні коди. Чоловічі постаті — від токсично-егоцентричного Миколи до амбівалентно-«нового» Адріана, від воєнного «гіпермаскулінного» Звіра до зламаних тоталітарною системою батьків — репрезентують спектр історично сформованих ролей влади, слабкості, насильства й відповідальності. Письменниця показує, як колоніальна й посттоталітарна спадщина перетворює домашній простір на місце компенсаторного домінування, як змішуються сценарії насолоди і підкорення, як навіть «позитивний герой» може відтворювати насильницькі жести культури, від якої прагне відмовитися. Водночас вона окреслює можливість егалітарної моделі партнерства, де чоловік визнає жіночу суб'єктність, а батьківство осмислюється як творення, а не контроль. Така діалектика підважує міф про «природність» патріархальних ролей і відкриває простір для їхньої етичної й емоційної ревізії.

Отже, у прозі Забужко досвід тіла — не периферійний «низовий» матеріал, а головний інтелектуальний ресурс, через який осмислюються свобода і межі, провина і зцілення, пам'ять і майбуття. Зіткнення жіночого голосу з історичними травмами та культурними табу народжує нову мову — водночас брутально-фізіологічну й лірично-рефлексивну, здатну називати речі своїми іменами і підносити їх до рівня смислів. Критика патріархальної культури в цих текстах невід'ємна від позитивного проєкту: витворення альтернативних суб'єктностей і моделей взаємин, де взаємність переважає ієрархію, а відповідальність — насильство. Саме тому ця проза вплинула на ціле покоління авторок та читачів, нормалізувала розмову про сексуальність і травму в українській літературі та заклала підмурок для подальших гендерних студій.

Узагальнюючи, розділ засвідчує: (1) жіноча суб'єктність у Забужко проходить шлях від заціпеніння й мовчання до самоназивання і дії; (2) дискурс тілесності функціонує як інструмент емансипації мови й етики; (3) образи маскуліності слугують критичними дзеркалами патріархальної

системи і водночас вказівниками на можливість її трансформації. Внесок письменниці полягає в тому, що вона повернула літературному слову «плоть і кров» — і цим відновила баланс між приватним і публічним, жіночим і чоловічим, індивідуальним і національним вимірами досвіду. Цей баланс стає підставою для нового культурного договору, у якому тіло і голос — жіночі й чоловічі — визнаються рівноцінними носіями правди.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ГЕНДЕРОЛОГІЇ У ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ В 10-11 КЛАСАХ

3.1. Вивчення гендерної лексики на уроках української мови в 10-11 класах (на матеріалі творів Оксани Забужко)

План-конспект уроку з української літератури (11 клас)

Тема: Оксана Забужко. Загальна характеристика творчості.

Мета: ознайомити учнів з основними етапами творчості Оксани Забужко; розкрити особливості її художнього мислення та значення в сучасній українській літературі; розвивати навички критичного сприймання інформації, уміння аналізувати та висловлювати власні думки; виховувати повагу до сучасних українських митців, інтерес до літератури як засобу осмислення національної ідентичності.

Тип уроку: урок засвоєння нових знань.

Методи й прийоми: метод бесіди; самостійна робота (творчі завдання); інтерактивна вправа «Займи позицію».

Соціокультурна змістова лінія: усвідомлення значення свободи думки та особистісного вибору в житті людини.

Обладнання: дидактичний матеріал.

Література: Хода Г. Феномен жіночої прози в сучасній українській літературі Вивчаємо Українську мову та літературу, 2011. С. 30-35.

Перебіг уроку:

I. Організаційний момент.

Перевірка присутності учнів.

Перевірка готовності класу до уроку.

II. Актуалізація опорних знань.

Усна бесіда за питаннями:

1. Яких сучасних українських письменників ви знаєте?
2. Що ви знаєте про Оксану Забужко?

III. Повідомлення теми і мети уроку. Мотивація навчальної діяльності.

Учитель записує тему на дошці та озвучує мету уроку.

IV. Вивчення нового матеріалу.

1. Дослідницька робота (робота в групах)

Поділ класу на групи:

Група 1. Біографи

Досліджують основні факти життя Оксани Забужко (дитинство, освіта, наукова діяльність).

Група 2. Літературознавці

Опрацьовують інформацію про основні твори:

1. «Польові дослідження з українського сексу»
2. «Notre Dame d'Ukraine»
3. поетичні збірки.

Група 3. Мовознавці

Визначають особливості стилю:

- інтелектуальність;
- феміністична проблематика;
- філософічність;
- публіцистична емоційність.

Презентація результатів роботи груп.

2. Бесіда за питаннями :

1. Яке місце посідає Оксана Забужко в сучасній українській літературі?
2. Які теми у своїй творчості порушує Оксана Забужко?

V. Закріплення знань, умінь і навичок.

1. Колективна робота:

Завдання: скласти «асоціативне гроно» до імені Оксана Забужко.

2. Інтерактивна вправа «Займи позицію»

Твердження: «Література має право бути гострою, провокативною і чесною».

Учні висловлюють свою позицію та аргументують думку.

3. Творче завдання (письмова індивідуальна робота).

Завдання: написати міні-лист Оксані Забужко: Про що б ви хотіли з нею поговорити? Яке запитання поставили б?

VI. Підсумок уроку.

Узагальнювальна бесіда:

1. Що нового ви дізналися про письменницю?
2. Що вас найбільше зацікавило в її творчості?
3. Чи можна назвати Оксану Забужко голосом сучасної України?

VII. Оцінювання. Рефлексія.

Оцінювання роботи учнів.

Рефлексивне питання:

«Сьогодні на уроці я зрозумів(ла), що сучасна література...»

VIII. Домашнє завдання.

На вибір: 1. Створити інтелект-карту «Творчий шлях Оксани Забужко».

2. Підготувати коротке повідомлення про один із творів Оксани Забужко.

Розгляд творчості Оксани Забужко у двох вимірах – художньому і публіцистичному – демонструє їхню глибоку взаємодоповнюваність у творенні гендерного дискурсу. Письменниця використовує стратегію двох голосів: художнього (імпліцитного, метафорично забарвленого) і публіцистичного (експліцитного, аналітичного). В художніх текстах вона часто художньо моделює проблемні ситуації, показуючи зсередини досвід жінки у суспільстві, апелюючи до емпатії та уяви читача. Натомість у есе й статтях вона прямо називає соціальні хиби, оперує поняттями і теоріями, апелює до раціонального осмислення. Проте обидва ці голоси говорять про спільне: про необхідність змінити патріархальний порядок, почути жіноче слово, залікувати травми минулого. Таким чином, художній текст і публіцистика у Забужко не протистоять, а підкріплюють одне одного. Її роман «Польові дослідження...», з одного боку, на емоційному рівні підготував ґрунт для сприйняття феміністичних ідей, а з іншого – сам вміщував аналітичні фрагменти, що римувалися з її публіцистичними

виступами. У свою чергу, есеїстика Забужко багато в чому виросла з художнього досвіду: авторка часто рефлексує над тим, що було сказано в її літературних творах, узагальнює художні інтуїції до рівня теоретичних концептів. Наприклад, скандал довкола «Польових досліджень...» трансформувався у публіцистиці в поняття “подвійної маргіналізації” та глибокий аналіз ставлення суспільства до жінки-автора. А закладена в романі метафора “Україна як зґвалтована жінка” у есеїстиці отримала пряме вербалізоване вираження та навіть міжмедійне втілення у фільмі. Таким чином, художній і публіцистичний дискурс Забужко – це дві форми однієї інтелектуальної практики.

Насамкінець, єдність художнього і публіцистичного дискурсу в творчості Оксани Забужко стала запорукою того, що її гендерний проєкт набув реального соціокультурного значення. Через літературу вона дала українським жінкам (та й чоловікам) дзеркало, в якому відбилась правда про їхнє життя у тенетах патріархальних міфів. А через публіцистику – надала інструменти для усвідомлення цієї правди і мову для про-artikulювання змін. Такий комплексний підхід породив резонанс, який не вщухає й донині: проблеми, підняті Забужко, залишаються актуальними, а її тексти – дороговказами в подальших розмовах про гендер, культуру та свободу. Як підкреслюють критики, письменниця майстерно поєднала “національну історію і жіночу ідентичність” у своїх темах, давши голос тим досвідам, які століттями замовчувалися. Такий соціокультурний резонанс є найкращим свідченням успіху дискурсивних практик Оксани Забужко: її слово продовжує не тільки відображати реальність, але й змінювати її, об’єднуючи мистецтво слова з актуальною публічною дискусією.

3.2. Відтворення лінгвістичних гендерних кодів у перекладах творів Забужко

Стиль Забужко відзначається багатозоровою мовною палітрою та культурною насиченістю, що безпосередньо пов’язано з гендерною

тематикою. Її оповідачка – інтелектуалка і поетка – говорить мовою, де переплітаються «витончений, книжний стиль (подекуди з архаїзмами) зі сленгом міських околиць та напівкримінальним жаргоном». Таке поєднання високого і низького реєстрів несе гендерне навантаження: героїня самовиражається в манері, що кидає виклик традиційним уявленням про “жіночну” мову, сміливо вживаючи грубу лексику, коли це потрібно для емоційної правди. Лексичні маркери на кшталт пейоративних назв жінок чи специфічних фразеологізмів відображають патріархальні стереотипи, які текст свідомо оголює і висміює. Наприклад, у романі героїня називає себе «блатне бабисько» – грубе означення жінки з кримінального середовища, що вжито іронічно, аби передати самозневажливий відтінок та внутрішній бунт проти ролі “жертви”. Емоційна експресія твору проявляється у довгих потоках свідомості, відвертій сексуальній лексиці, сарказмі та розпачливих інтонаціях – усе це є частиною авторської інтенції показати “оголений” жіночий досвід без прикрас. Крім того, прозу Забужко пронизує міжтекстуальність і культурні коди: від алюзій на український фольклор і класику (скажімо, згадки про козаччину, Лесю Українку) до відсилань на західну філософію. Ці елементи вплетені в гендерний дискурс – наприклад, роздуми героїні про жіночу красу пов’язані з образом України в історії (портрети козацького бароко як ідеал, що “зник” разом із втратою державності). Для перекладача всі такі нюанси становлять виклик: необхідно не лише знайти мовні еквіваленти змішання стилів, а й передати феміністичні підтексти і культурні відсилки оригіналу.

Англійський переклад «Fieldwork in Ukrainian Sex» здійснила Галина Гринь (Halyna Hryn) і видала AmazonCrossing у 2011 році. Цей переклад з’явився майже через півтора десятиліття після оригіналу, але був надзвичайно важливим, адже роман Забужко став найпоширенішим у світі твором нової української прози, перекладеним 15 мовами. Завданням перекладачки було відтворити унікальний голос оповідачки – водночас ліричний і грубий, інтелектуальний і розмовний. У рецензії М. Романець

відзначено, що Гринь застосовує як асимілятивні, так і трансформативні стратегії, прагнучи «перекодувати ідіосинкратичну суміш вишуканого стилю (з книжними й архаїчними словами) та міського сленгу з жаргоном» Забужко у зрозумілі для англомовного читача форми. Здебільшого перекладачці вдалося зберегти динаміку і стилістику оригіналу. Так, довгі речення-потоки англійською передано без надмірної сегментації, зберігаючи ефект бурхливого монологу. Читач англійською так само відчуває ті «фірмові» довгі фрази, що грайливо мчать до несподіваного фінального акценту, лишаючи його приголомшеним, аби знову рвонути вперед», про які пишуть оглядачі. Перекладачка навіть відтворила оригінальний прийом перемикання займенників оповіді – постійні переходи від «я» до «ти» і «вона», якими героїня немов веде діалог із собою. Ця особливість ідіолекту героїні, що є важливою частиною феміністичного наративу (роздвоєння «я» між суспільними очікуваннями і внутрішнім голосом), збережена в англомовному тексті повністю.

Разом з тим, передача лексичних гендерно забарвлених елементів іноді вимагала від перекладачки певного вирівнювання стилю. З огляду на відсутність прямих відповідників до деяких українських просторіччів чи жаргонізмів, Галина Гринь подекуди вдавалася до нейтральніших замінів. Приміром, колоритне слово «лотра» (діалектно-зневажливе позначення злодійкуватої особи) вона переклала як “bitch” – тобто просто «сука / стерво», а вираз «зечка-блатнячка» (жаргонне означення жінки-злочинниці зі своїми поняттями) передала як “a witch, a bitch from the prison zone”. Англійський текст у цьому випадку передає загальний зміст – героїня обзиває себе «відьмою, сукою з зони» – але втрачає частку місцевого колориту: у перекладі зник специфічний відтінок саме українського кримінального жаргону («блатний» жаргон). Незважаючи на такі неминучі втрати, переклад усе ж зберігає шокуючий ефект від грубих висловів героїні, що важливо для емоційної експресії. Наприклад, сцена, де героїня уподібнюється до «блатного бабиська», в англійській версії звучить як

“prison hag” з «невидимим, але відгадним кримінальним минулим, що зухвало трощить крихкий посуд несповнених надій». Оригінал описує цю метаморфозу фразою про «блатне бабисько» з «невидимим, але вгадним таборовим минулим... що трощить крихкий посуд незаповнених сподіванок». Як бачимо, переклад максимально близький по змісту і образності: з’являється яскравий еквівалент “prison hag” для «бабиська», збережено метафору «fragile vessels of unfulfilled dreams» для «крихкого посуду... сподіванок». Тут перекладачці вдалося передати і грубуватий тон, і поетичний сарказм одночасно – гендерно маркований образ озлобленої жінки, що розбиває ілюзії, перекладено адекватно.

Культурні коди та міжтекстуальність: оригінал vs переклад. Складнішим виявилось відтворення деяких культурних алюзій, пов’язаних із гендерною тематикою. Забужко часто вплітає в текст історичні або літературні посилання, що поглиблюють феміністичний контекст. Яскравий приклад – розділ, де героїня розмірковує про втрачені покоління красивих українок, згадуючи портрети часів козаччини, і вигукує: «ех, була колись Гетьманщина, а тепер пропала!». Ця фраза символічно пов’язує жіночу долю з національною історією: «Гетьманщина» (українська козацька держава) тут уособлює “золотий вік”, що минув, залишивши відчуття втрати. У перекладі Гринь цей пасаж передано як “those were the days, now gone for sure!” – фактично, перекладачка опустила поняття Гетьманщини, вживши узагальнене «були часи – і минули». Єдиним залишеним маркером епохи в англійському тексті стало слово “Cossack” (в попередньому реченні згадано “Cossack Baroque portraits” як джерело ідеалу краси). Проте сам термін Het’manate не згадано, тож англомовний читач не отримає прямого посилання на українську державність XVIII ст. Як зауважує дослідниця, така адаптація спрощує контекст і веде до певних «ідеологічних утрат у перекладі». Адже в оригіналі назване явище (Гетьманщина) має постколоніальне значення – воно вказує на період автономної української історії, зруйнований імперією, що пов’язано з жіночим страхом і травмою в

романі. В англійській версії цей підтекст згладжено, і історична конкретика поступається загальнішому образу “втрачених днів”. З погляду теорії перекладу, такий «доместикаційний» підхід робить текст ближчим до читача, але постколоніальні студії наголошують на перевагах зворотної стратегії – буквального акцентування чужого, яке «позначає культурну відмінність» і протидіє непомітному поглинанню оригіналу цільовою мовою. У даному випадку можна було б залишити слово “Hetmanshchyna” транслітерацією або дати пояснення, щоб зберегти авторську інтенцію підкреслити втрату національного дому для українських жінок.

Втім, перекладачка в інших місцях вдавалася до прийому відчуження через мову, коли це було виправдано сюжетом. Наприклад, у романі є сцена, де українська поетеса читає свої вірші англomовній аудиторії, що не розуміє української, і відчуває, як рідна «мова» оживає і струмує в повітрі. Галина Гринь навмисне лишила слово “mova” (мова) в оригіналі, незважаючи на те, що решта фрази – англійською. В результаті англomовний читач переживає той самий ефект “непрозорості”, що й слухачі в романі: присутність чужого слова нагадує, що для героїні її українська мова – жива істота, носійка ідентичності. Така стратегія допомагає передати «інтенційну незнайомість» оригіналу, зберігши його культурний код. Цікавим нюансом є те, що при цьому перекладачка дещо змінила образність фіналу речення: оригінальне «щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями» перетворилося на “something was coming to life, pulsating, firming up, arching into broad billows of flame”. Тобто замість моторошного образу «розверзання проваль» (провалля асоціюються з рухом вниз) з’явився динамічніший образ «полум’яних хвиль» (рух угору). Хоч переклад інакше розставив акценти, загальна емоційна тональність сцени – піднесена ейфорія від сили слова – залишилась зрозумілою і відчутною. В цілому ж, попри окремі передбачувані відхилення від оригіналу чи скорочення, які властиві будь-якому перекладу, «яскравий переклад Гринь спокушає читача поринути у вибуховий світ Забужко, повний пригнічених бажань, історичних травм і

колективних драм українськості». Це свідчить, що перекладачці значною мірою вдалося передати авторську інтенцію: донести англомовному читачеві і сильний жіночий голос, і національно-культурні «рани», закодовані в тексті.

Висновки до розділу 3

Узагальнюючи результат, можна ствердити, що гендерний дискурс Оксани Забужко постає як цілісна інтелектуальна стратегія, вибудована на органічній єдності двох реєстрів – художнього та публіцистичного. У прозі авторка моделює зсередини жіночий досвід, що травмується патріархальними нормами й колоніальними наративами, апелюючи до емпатії, уяви й тілесної пам'яті читача; у публіцистиці вона артикулює ці ж самі проблеми в поняттєвих координатах, надаючи їм термінологічної чіткості, історико-культурного виміру та етичної аргументації. Така «стратегія двох голосів» забезпечує ефект взаємного підсилення: емоційно пережите в художньому тексті отримує раціональне осмислення в есеїстиці, а теоретичні інтуїції публіцистики повертаються у прозу як художні рішення та нові оптики бачення.

Аналіз відтворення гендерних кодів у перекладах засвідчив, що ключові інтенції авторського голосу – феміністична оптика, експресивна синтаксика, змішання високого й низького реєстрів, інтертекстуальна насиченість – загалом збережені, хоч і з неминучими втратами локального колориту та історичних коннотативів. Доместикаційні стратегії полегшують доступ до тексту іноземному читачеві, але можуть згладжувати постколоніальні смисли; натомість вибір точкових прийомів «відчуження» (збереження ключових лексем, культурних назв) дозволяє маркувати українську специфіку й підтримувати напругу «чужості», притаманну оригіналу. В сумі перекладацькі рішення відтворюють головний імпульс Забужко – право жінки на голос і на власну історію, вписану в історію нації.

Медійна рецепція демонструє траєкторію від шокової поляризації 1990-х до інституційного визнання у 2000–2020-х: скандал як форма видимості

поступово змінився на стійку присутність письменниці у публічному просторі як авторитетної інтелектуалки. Українські медіа пройшли шлях від моралізаторського осуду до сприйняття її письма як каталізатора суспільної розмови про тілесність, гідність і рівність; зарубіжні – прочитали її гендерний дискурс у координатах постколоніальної критики, підкресливши універсальність жіночого досвіду, що проростає з локальної історичної травми. Сукупний соціокультурний ефект полягає в легітимації жіночого суб'єкта у національному наративі: тексти Забужко не лише відображають, а й трансформують публічний дискурс, задаючи мову для артикулювання досвіду, який раніше маргіналізувався. Отже, гендерний проєкт письменниці – на перетині мистецтва слова, перекладацьких комунікацій і медійних дискусій – виявився одним із найдієвіших інструментів переозначення ролі жінки в українській культурі та її репрезентації у світі.

ВИСНОВКИ

Дослідження засвідчує, що вивчення гендерної проблематики у прозовому дискурсі Оксани Забужко ґрунтується на широкому теоретичному підґрунті, сформованому на перетині літературознавства, феміністичної критики, дискурс-аналізу та постколоніальних студій. Аналіз еволюції поняття «гендер» показав, що ця категорія вийшла за межі біологічного тлумачення і нині розглядається як соціокультурний, дискурсивний конструкт. Особливе місце в теоретичному осмисленні гендеру посідає концепція перформативності Джудіт Батлер, яка відкрила нові горизонти для аналізу літературного тексту як простору конструювання гендерних ідентичностей. У поєднанні з лінгвістичним поворотом та ідеями постструктуралізму це забезпечило можливість вивчення художньої мови як інструменту утвердження або трансформації соціальних норм.

В українському гуманітарному дискурсі гендерна критика сформувалася в 1990-х роках завдяки інтелектуальним зусиллям Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Оксани Кісь та інших дослідниць. Вони не лише запровадили в академічний обіг західні феміністичні теорії, а й адаптували їх до пострадянських умов, створивши унікальну українську модель гендерних студій. Цей процес супроводжувався подоланням ідеологічних упереджень, опором академічного середовища і формуванням нового словника для означення жіночого досвіду в літературі.

Феміністична критика як методологічна парадигма відкрила можливість для системного аналізу літературного канону з урахуванням раніше маргіналізованих голосів. Концепт «жіночого письма», запозичений із французької та англо-американської критичної традиції, в українському контексті набув специфіки: жіноча література почала осмислюватися як повноправна складова національного літературного процесу. Особливого значення набули дослідження тілесності, материнства, емоційності та глибокої інтимної рефлексії в жіночих текстах, які виявили приховану суб'єктність і нові способи оповіді. Водночас було зруйновано уявлення про

гомогенність жіночого письма: наголошується на його множинності, діалогічності та відкритості до стилістичних експериментів.

Виявлено, що її творчість репрезентує глибоко рефлексивну форму художнього висловлювання, в якій поєднано естетику постмодерну з критичним осмисленням колоніального спадку України. Структурна фрагментарність, інтертекстуальність, гра з жанрами й голосами поєднуються у прозі Забужко з серйозною етичною проблематикою, історичною пам'яттю та прагненням до деколонізації свідомості. Її твори постають як контр-наративи, що протистоять імперським історіографіям, озвучуючи досвід «мовчазної» нації та жіночої суб'єктності. Забужко також об'єднує наративи особистого й колективного, гендерного й національного, що дозволяє говорити про її творчість як про приклад синтетичного постмодерного й постколоніального письма.

Таким чином, теоретико-методологічні засади, розглянуті у цьому розділі, створюють міцну основу для подальшого аналізу художніх текстів Оксани Забужко. Інтердисциплінарність гендерних студій, поєднання феміністичної критики, постколоніалізму й постмодернізму дозволяють розглядати її прозу як своєрідну лабораторію ідентичності, де жіночий голос і національна пам'ять набувають повноти звучання.

Проза Оксани Забужко здійснює радикальний зсув у способах репрезентації гендеру та тілесності в українській літературі, поєднуючи інтимну сповідальність із інтелектуальною рефлексією та історичною пам'яттю. У центрі цього зсуву — трансформація жіночої суб'єктності: героїні вчаться говорити від власного «я», повертають тілу право на мову й істину, проговорюють сором, травму, бажання та межі згоди. «Польові дослідження...» задають тон як текст-афект і текст-терапія, де тілесність стає і «доказом» пережитого, і інструментом самоцілення; «Музей покинутих секретів» розширює цю оптику до масштабів національної історії, перетворюючи жіночий голос на медіум пам'яті поколінь; «Казка про калинову сопілку» та «Я, Мілена» оголюють амбівалентність тілесного

досвіду — від насолоди й самоприсвоєння до втрати себе у медійному дзеркалі й містичного повернення правди через «голос тіла». Так постає нова жіноча суб'єктність, що поєднує тілесне й духовне, приватне й політичне, і легітимує жіночий досвід як естетично й морально центральний.

Дискурсивні стратегії письма про тіло у Забужко базуються на сміливому натуралізмі, який не перетворюється на самоціль, а підпорядкований пізнанню себе та розкриттю владних механізмів. Вона свідомо розширює мовний реєстр: від медичного та просторічного — до поетичного й філософського, демонструючи мовну здатність української культури говорити про сексуальність без евфемізмів і цензури. Водночас натуралістичні елементи врівноважуються інтертекстуальністю і символікою: тіло-«мапа», тіло-«носій пам'яті», тіло як «текст історії» уможлиблюють прочитання приватної травми як фрагмента великого нарративу колоніального/постколоніального досвіду. Перспектива від першої особи, потік свідомості, поліфонія документальних вставок і жанрові мікси (сповідь, есе, сага, містерія, детектив) утворюють комплексну поетику, де еротичне не замикається у «жанровості», а виводить на горизонти етики, пам'яті й свободи.

Не менш показовою є виписана Забужко галерея маскуліностей, через яку авторка деконструє патріархальні коди. Чоловічі постаті — від токсично-егоцентричного Миколи до амбівалентно-«нового» Адріана, від воєнного «гіпермаскулінного» Звіра до зламаніх тоталітарною системою батьків — репрезентують спектр історично сформованих ролей влади, слабкості, насильства й відповідальності. Письменниця показує, як колоніальна й посттоталітарна спадщина перетворює домашній простір на місце компенсаторного домінування, як змішуються сценарії насолоди і підкорення, як навіть «позитивний герой» може відтворювати насильницькі жести культури, від якої прагне відмовитися. Водночас вона окреслює можливість егалітарної моделі партнерства, де чоловік визнає жіночу суб'єктність, а батьківство осмислюється як творення, а не контроль. Така

діалектика підважує міф про «природність» патріархальних ролей і відкриває простір для їхньої етичної й емоційної ревізії.

Отже, у прозі Забужко досвід тіла — не периферійний «низовий» матеріал, а головний інтелектуальний ресурс, через який осмислюються свобода і межі, провина і зцілення, пам'ять і майбуття. Зіткнення жіночого голосу з історичними травмами та культурними табу народжує нову мову — водночас брутално-фізіологічну й лірично-рефлексивну, здатну називати речі своїми іменами і підносити їх до рівня смислів. Критика патріархальної культури в цих текстах невід'ємна від позитивного проєкту: витворення альтернативних суб'єктностей і моделей взаємин, де взаємність переважає ієрархію, а відповідальність — насильство. Саме тому ця проза вплинула на ціле покоління авторок та читачів, нормалізувала розмову про сексуальність і травму в українській літературі та заклала підмурок для подальших гендерних студій.

Узагальнюючи, розділ засвідчує: (1) жіноча суб'єктність у Забужко проходить шлях від заціпеніння й мовчання до самоназивання і дії; (2) дискурс тілесності функціонує як інструмент емансипації мови й етики; (3) образи маскулінності слугують критичними дзеркалами патріархальної системи і водночас вказівниками на можливість її трансформації. Внесок письменниці полягає в тому, що вона повернула літературному слову «плоть і кров» — і цим відновила баланс між приватним і публічним, жіночим і чоловічим, індивідуальним і національним вимірами досвіду. Цей баланс стає підставою для нового культурного договору, у якому тіло і голос — жіночі й чоловічі — визнаються рівноцінними носіями правди.

Гендерний дискурс Оксани Забужко постає як цілісна інтелектуальна стратегія, вибудована на органічній єдності двох реєстрів – художнього та публіцистичного. У прозі авторка моделює зсередини жіночий досвід, що травмується патріархальними нормами й колоніальними наративами, апелюючи до емпатії, уяви й тілесної пам'яті читача; у публіцистиці вона артикулює ці ж самі проблеми в поняттєвих координатах, надаючи їм

термінологічної чіткості, історико-культурного виміру та етичної аргументації. Така «стратегія двох голосів» забезпечує ефект взаємного підсилення: емоційно пережите в художньому тексті отримує раціональне осмислення в есеїстиці, а теоретичні інтуїції публіцистики повертаються у прозу як художні рішення та нові оптики бачення.

Аналіз відтворення гендерних кодів у перекладах засвідчив, що ключові інтенції авторського голосу – феміністична оптика, експресивна синтаксика, змішання високого й низького регістрів, інтертекстуальна насиченість – загалом збережені, хоч і з неминучими втратами локального колориту та історичних коннотативів. Доместикаційні стратегії полегшують доступ до тексту іноземному читачеві, але можуть згладжувати постколоніальні смисли; натомість вибір точкових прийомів «відчуження» (збереження ключових лексем, культурних назв) дозволяє маркувати українську специфіку й підтримувати напругу «чужості», притаманну оригіналу. В сумі перекладацькі рішення відтворюють головний імпульс Забужко – право жінки на голос і на власну історію, вписану в історію нації.

Медійна рецепція демонструє траєкторію від шокової поляризації 1990-х до інституційного визнання у 2000–2020-х: скандал як форма видимості поступово змінився на стійку присутність письменниці у публічному просторі як авторитетної інтелектуалки. Українські медіа пройшли шлях від моралізаторського осуду до сприйняття її письма як каталізатора суспільної розмови про тілесність, гідність і рівність; зарубіжні – прочитали її гендерний дискурс у координатах постколоніальної критики, підкресливши універсальність жіночого досвіду, що проростає з локальної історичної травми. Сукупний соціокультурний ефект полягає в легітимації жіночого суб'єкта у національному наративі: тексти Забужко не лише відображають, а й трансформують публічний дискурс, задаючи мову для артикулювання досвіду, який раніше маргіналізувався. Отже, гендерний проект письменниці – на перетині мистецтва слова, перекладацьких комунікацій і

медійних дискусій – виявився одним із найдієвіших інструментів переозначення ролі жінки в українській культурі та її репрезентації у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Київ: Либідь, 1999. 264 с.
2. Агеєва В. Стихія жіночого письма. Київ. : Смолоскип, 2015. 224 с.
3. Агеєва В. Фемінізм був ризикованим для реноме... Але цікавив усіх : інтерв'ю. 25.11.2021. URL: <https://longread.povaha.org.ua> (дата звернення: 13.03.2025).
4. Андрухович Ю., Забужко О. та ін. Інтерв'ю, виступи. 1990-ті рр.
5. Бажан О.М. Кореляція феміністичної та гендерної критики як різновидів новітнього літературознавства. *Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць*. Київ: Київський ВПЦ університет , 2012. Вип. 16. С. 152–163.
6. Башкирова О. Тілесність як експеримент і перформанс у романі Олега Полякова «Рабині й друзі пані Векли». *Синопис: текст, контекст, медіа, 2018, №2(22) (вступ, контекст)*.
7. Бгабга Г. Місце культури: переклад з англійської. Київ.: Акцент, 2020.
8. Богдана Неборак. Соломія Павличко: письменниця, видавчиня, феміністка. *Повага*: веб-сайт. URL: <https://povaha.org.ua> (дата звернення: 13.03.2025).
9. Брега Л.О. Гендерна природа психологізму у творах О. Забужко та О. Токарчук: автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 Порівняльне літературознавство. Бердянськ , 2016. 23 с.
10. Буровицька А. І. Трансформація гендерних моделей у сучасній українській жіночій прозі (на прикладі романів Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» та «Польові дослідження українського сексу»). *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31(70), №3, ч.2. С. 112–118.
11. Ваховська Н. Оксана Забужко – сексі? Про деякі аспекти «еротичного» письма». *Prostory*, 20 жовтня 2013.

12. Гендерна лінгвістика. *Вікіпедія*: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гендерна_лінгвістика (дата звернення: 23.11.2024).
13. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Запоріжжя, 2007. 136 с. URL: <https://ukrlit.net> (дата звернення: 22.03.2025).
14. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської: монографія. Київ: Критика, 2002. 288 с.
15. Гундорова Т. *Кітч і література: Травестії*: монографія. Київ : Факт, 2008. 320 с.
16. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європ: Україна Модерна, 2020. URL: <https://uamoderna.com> (дата звернення: 22. 05. 2025).
17. Гундорова Т. Саме з феміністичної теорії почався поворот в українському суспільстві та гуманітаристиці : інтерв'ю / розмова з О. Шаповал. 13.10.2016. URL: <https://longread.povaha.org.ua> (дата звернення: 22. 05. 2025).
18. Гундорова Т. Транзитна культура і постколоніальна травма. Київ: Грані-Т, 2013. URL: <https://uamoderna.com> (дата звернення: 16.01. 2025).
19. Гендерні дослідження: *журнал*. Харків: ХЦГД, 1998.
20. Дороніна Т.О. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій. *Гендерний розвиток у суспільстві: конспекти лекцій* / відп. ред. К.М. Левковський; наук. ред.-упор. С.П. Юдіна. Київ, 2005. С. 283–351
21. Забужко О. Казка про калинову сопілку: повість. Київ : Факт, 2000. 84 с.
22. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. Київ: Факт, 2009. 832 с.
23. Забужко О. Польові дослідження українського сексу : роман. Київ : Факт, 1996. 118 с.
24. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академія, 2006. 504 с.

25. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків // Сучасність. Львів: Літопис, 1996. 336 с.
26. Зборовська Н. Феміністичні роздуми над прозою Оксани Забужко. Львів, 1997–2003.
27. Зборовська Н. Філософія жіночого письма: Слово і час. 2005. № 6. С. 57–68
28. Кісь О. Фемінізм в Україні: кроки назустріч собі. Ч. 1: Академічний фемінізм. 2019. URL: <https://genderindetail.org.ua> (дата звернення: 20. 02. 2025).
29. Кісь О. *Цитата з інтерв'ю, наведена в Martsenyuk & Pastushok (2021)).* URL: ekmair.ukma.edu.ua (дата звернення: 20. 02. 2025).
30. Кононенко Є. Без мужика. Львів : Кальварія, 2005.160 с.
31. Карабьова О. Сексуальність як вияв самотності у прозі Оксани Забужко. Слово і Час, 2003, №7. С.76-83
32. Кравець В. П., Говорун Т. В., Кікінежді О. М. Гендерні дослідження: прикладні аспекти: монографія. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2013.
33. Мельник Т. В. Трансформація образів чоловічого та жіночого у візуальній культурі України періоду незалежності. Гендерний аспект: дисертація доктора філософії: 034 Культурологія (03 Гуманітарні науки). Київ, 2023.238с.
34. Павличко С. Фемінізм – непоганий інструмент, щоб назвати речі своїми іменами: *інтерв'ю*. Газета «День», 13.06.1997. URL: <https://povaha.org.ua> (дата звернення: 20. 02. 2025).
35. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? : Слово і час. 1991. № 6. С. 10–15. (Передрук у кн.: Фемінізм. Київ : Основи, 2002).
36. Поліщук Я. Постмодерністський проєкт і сучасна українська література: Roczniki Humanistyczne. 2020. Т. 68, з. 7 URL: <https://researchgate.net> (дата звернення: 20. 02. 2025).

37. Словник української мови: в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід, П. Й. Горещкий та ін. Київ: Наукова думка, 1970. Т. 1. 799 с.
38. Співак Г. Чи може підлеглий говорити? // Колоніалізм і постколоніалізм / упоряд. Т. Гундорова. Київ : 2007.
39. Стасіневич Є. Феміністична критика у нас відбулася і продовжує відбуватися : *інтерв'ю з О. Шаповал*. 11.07.2023 . URL: <https://povaha.org.ua> (дата звернення: 25. 03. 2025).
40. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової критики ХХ ст. / упоряд. М. Зубрицька. Львів : Літопис, 1996. – 2-ге вид., доповнене. 2001.472 с.
41. Український Деколоніальний Глосарій. URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua> (дата звернення: 25. 03. 2025).
42. Улюра Г. Без Гламура. Портрети двадцяти несентиментальних українських авторок. Київ : Грані-Т, 2007. 264 с.
43. Фанон Ф. Злиденні цього світу / перекулад з англійської. Харків : Око, 2015. URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua> (дата звернення: 03. 05. 2025).
44. Червоник О. Легітимізоване жіноче тіло. *Журнал про сучасну культуру: Korydor*, 22 вересня 2018.
45. Шаф О. В. Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття: монографія. Київ: ВЦ «Просвіта», 2019. 608 с.
46. Шевченко Т. Жанрові особливості «Польових досліджень з українського сексу» Оксани Забужко // *Сучасність*. 2002. №10. С. 134–141.
47. Юлія Макарець, Олеся Сулима. Маркер інакшості як складник тілесності у творчому дискурсі Оксани Забужко // *Вісник НПУ ім. Драгоманова. Серія «Філологія»*. 2016.
48. Юрчук О. Жінка в українському постколоніальному світі: у пошуках національного героя // *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18.
49. Юрчук О. Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія. Київ: Академія, 2013. 221 с.
50. Introduction to Gender Studies in Discourse Analysis. URL: <https://discourseanalyzer.com> (дата звернення: 03. 05. 2025).

51. Deutsche Welle (DW). Інтерв'ю з Оксаною Забужко. 18.10.2010. URL: <https://dw.com> (дата звернення: 03. 02. 2025).
52. Goodreads – цитати з Judith Butler, Gender Trouble (1990). URL: https://www.azquotes.com/author/2269-Judith_Butler/tag/gender (дата звернення: 03. 03. 2025).
53. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988.
54. Jewish Women's Archive. Elaine Showalter (profile). URL: <https://jwa.org> (дата звернення: 03. 02. 2025).
55. Julia Kristevaen. Wikipedia: website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva (дата звернення: 05. 02. 2025).
56. Martsenyuk T., Pastushok A. Gender Studies in Ukraine: long way from 90s to today, 2021: article. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua> (дата звернення: 05. 02. 2025).
57. McHale B. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 1987.
58. Becoming a Woman: Simone de Beauvoir's Gender Theories, 2018. URL: <https://rewriting-the-rules.com> (дата звернення: 20. 02. 2025).
59. Said E. Culture and Imperialism. New York: Knopf, 1993.
60. Said E. Orientalism. New York: Pantheon, 1978.
61. Showalter E. A. Literature of Their Own: British Women Writers from Brontë to Lessing. London: Virago, 1977.
62. Solomiia Pavlychko. Wikipedia: website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Solomiia_Pavlychko (дата звернення: 05. 02. 2025).
63. Tamara Hundorovaen. Wikipedia: website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tamara_Hundorova (дата звернення: 05. 02. 2025).
64. Vira Ageyevaen. Wikipedia: website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vira_Ageyeva (дата звернення: 05. 02. 2025).