

---

# Літературна критика

Ганна Улюра

## КОРОНОВАНА СИЛА ЖІНОЧОЇ РУКИ, АБО ПРО ТИХ, ХТО “ПИШЕ ІНШУ ПРОЗУ”

(Меднікова М. Терористка; Гримич М. Егоїст; Поваляєва С. Екзумація міста; Денисенко Л. Забавки з плоті та крові).

У 2003 р. львівське видавництво “Кальварія” започаткувало серію з невмотивовано агресивною, на перший погляд, назвою “Жіночий кулак”, яка відкрилася виходом у світ роману Марини Меднікової “Терористка”. Як дотепно, в дусі войовничої авторепрезентації кальварівської серії, зазначила Вікторія Стах, роман Меднікової став “першим терористичним ударом жіночого кулака”<sup>1</sup>. Впродовж року завдяки названій серії (в межах проекту “Коронація слова”) побачили світ романи Марини Гримич, Світлани Поваляєвої, Лариси Денисенко. Із новою “жіночою” серією пов’язані також розмови про майбутню публікацію романів Алли Серової, новинок Ірен Роздобудько та Євгенії Кононенко. “До речі, головний редактор видавництва Петро Мацкевич обмовився, що чергова книжка серії – новий роман Євгенії Кононенко – не за горами. Тримаймо кулаки”<sup>2</sup>, – віщує книжковий оглядач “України молоді”.

У сучасній літературній феміністичній критиці прийнято співвідносити жіночу інакшість із процесом самовідновлення культури у кризових соціокультурних ситуаціях. Для позначення масового характеру згаданого явища Еліс Жардін, наприклад, вводить наочно-влучне поняття *гінезис*<sup>3</sup>. Описана Жардін ситуація видається природною для української літератури поч. 2000-х рр. Недарма, іронізуючи щодо нарративних модусів сучасної української літератури, Кость Бондаренко роздратовано висуває на перше місце “важку жіночу долю і пов’язані з нею душевні переживання”<sup>4</sup>. Отож природно, що серед творчих особистостей, котрі відбулися як лауреати конкурсу “Коронація слова”, співкерівник проекту Ніна Герасименко згадує імена Марини Гримич, Анни Хоми, Лариси Денисенко, Наталки Очкур і прогнозує такий самий успіх новоспеченим переможницям Марині Соколян і Ярославі Івченко<sup>5</sup>. Те, що серед перерахованих авторів – більшість (а щодо “відкриттів конкурсу” – виключно) жінки-прозаїки, – знакове і деякою мірою передбачуване явище, зумовлене специфікою сучасного літературного процесу як постколоніального етапу буття національної літератури.

---

<sup>1</sup> Див.: Стах В. Любі сестро і братиську, прочитаймо “Терористку” // Україна молода. – 2003. – 4 груд. (№ 226).

<sup>2</sup> Стах В. Вір не вір, а не кажи “брешеш” // Україна молода. – 2004. – 25 берез. (№ 55).

<sup>3</sup> Див.: Jardine A. Gynesis: Configurations of Woman and Modernity. – Ithaca; London, 1989. В основу подібного термінотворення покладена мовна гра, в результаті якої поєднується „жіночий” афікс „гіно-” і слово „генеза”. Аналогічним утворенням, наприклад, є „гіноцид” (гіно- + геноцид), котрий запропонувала Андреа Дворкін.

<sup>4</sup> Бондаренко К. Екзумація наших міст // Молода Україна. – 2003. – № 4. – С. 182.

<sup>5</sup> Див.: Ніна Герасименко: упродовж року перечитала дев’яносто двадцять три романи // Книжнич review. – 2004. – №9 (90). – С. 3–4.

Сформована завдяки набуткам “Коронації слова” львівська книжкова серія “Жіночий кулак” самим фактом існування ставить питання про видавничі стратегії щодо сучасної української жіночої літератури. В умовах новітнього книжкового ринку практика видання жіночих серій (двох типів — орієнтованих на стать автора чи на стать споживача) широко розповсюджена. Приміром, у російській культурі пострадянського періоду вихід у публічну сферу жінок-письменниць відбувся кількома роками раніше за українську (перша збірка російської сучасної жіночої прози — “Жіноча логіка” — побачила світ 1989 р.), а протягом останніх десяти років налічується щонайменш три (“Жіночий почерк”, “Про за жінок”, “Сильна стать”) тривалі книжкові серії першого типу, сформовані за критерієм жіночої статі автора та самототожності письменниці як авторки жіночого тексту. Йдеться, звичайно, не про “першість” північного сусіди, а про загальні тенденції видавничої справи.

Вельми оптимістично налаштована російська дослідниця Олена Трофімова пише з цього приводу: “Свобода друку і книговидавництва поставила і перед видавцями, і перед письменниками проблему багатожанровості і спеціалізації літературної продукції. Сьогодні самоочевидно, що немає ніякого узагальненого читача, а є абсолютно визначені групи, зі своїми естетичними смаками, стильовими і жанровими уподобаннями, із різним рівнем сприйняття художнього тексту. І розуміння цієї ситуації визначає тепер поведінку видавців і літераторів”<sup>6</sup>. Над цією ж проблемою розмірковує “харківська гендеристка” І. Жерьобкіна: “Жіноче сьогодні краще продається через славнозвісну демократизацію культури [...] і перехід від радянського безстатевого до пострадянського гендерного суб’єкта”<sup>7</sup>. Конкурентну спроможність “жіночого” товару на книжковому ринку України однією з перших усвідомила саме “Кальварія” (нарівні, здається, із київським “Фактом”), вона ж першою спромоглася на створення в модерній українській літературі, так би мовити, моделі масової літератури (тут: без жодних негативних конотацій, притаманних рецепції цього поняття) із “жіночим обличчям”, що її так активно експлуатує більшість країн пострадянського простору (пригадаймо щонайменш латвійський феномен Гундеги Репше). Окрім того, “Жіночий кулак” — не лише текстуальний у вузькому значенні цього поняття задум, а й проект, що також репрезентує візуальні жіночі практики. Майже кожен текст супроводжують світлини й колажі, виконані фотографією — Соломією Зінчук (виняток становить лише книжка С. Пovalaєвої, ілюстративну частину якої складають різноманітні фото авторки та фрагменти перформансу досить відомого художника Гліба Вишеславського), але й у цьому випадку йдеться про “жіночий погляд”, як його визначав Ю. Лотман.

Свою позицію щодо феномену жіночої присутності в сучасній українській красній писемності “Кальварія” позначає, орієнтуючись на традиційне сприйняття жіночого як культурного Іншого, дублюючи в репрезентації свого проекту згадувану на початку статті теорію гінезису: “За певних обставин (можливо, більшою мірою не сприятливих ані економічно, ані культурно) кількість і впевненість тих, хто пише іншу прозу, поступово перетворюється якщо й не на хор, то принаймні на ансамбль, що примушує задуматися над силою не-чоловічої руки”<sup>8</sup>. Отже, навіть дещо провокаційна назва серії має співвідноситися з ідіомою “сила жіночої руки”. А втім, посідаючи цю феміністичну за визначенням позицію, видавництво

<sup>6</sup> Трофімова Е. Женская литература и книгоиздание в современной России // Общественные науки и современность. — 1998. — № 5. — С. 148.

<sup>7</sup> Жерьобкіна І. О перформативности женского, или литературные бригады как факт развития постсоветской литературы // Гендерные исследования. — 2003. — № 9. — С. 79.

<sup>8</sup> Меднікова М. Терористка. — Л., 2003 [обкл.].

застерігає, що не має на меті публікацію феміністських текстів, а наголошує на жанровій, стильовій та тематичній різноманітності виданих художніх творів, яку об'єднує виключно факт жіночого авторства: “Видавництво пропонує читачам сучасної актуальної літератури тексти, створені жінками, в яких майстерність поєднана з новаціями, [...] позбавлені будь-яких феміністичних пересторог та нудної дидактики, сповнені такого різного і несподіваного світобачення”<sup>9</sup>.

Показово, що майже всі авторки “Жіночого кулака”, як це було також із переважно більшістю замовчуваних авторок російського “Жіночого почерку”, – в літературній справі початківки. Тому очевидно, що крім запитів книжкового ринку, специфікою видавництва “жіночих” збірників і серій стало явище, котре в гендерних студіях прийнято називати *позитивною дискримінацією*, себто йдеться про систему привілеїв для дискримінованої (в тому чи тому сенсі) групи. Аналізуючи феномен серійного “книговиробництва” на російському та радянському матеріалі, письменниця і критикиня Ольга Славнікова зазначає: “То тут, то там промайне на знайомо оформленій обкладинці незнайома прізвище автора. Йому виходить поза серією – вірна смерть [...]. Натомість у колективі він не запропасться: дорога до читача для нього вже уторована”<sup>10</sup>. А через те й не дивно, що десять років по тому українка Марина Гримич пристає до думки росіянки Світлани Василенко (яка наприкінці 80-х рр. очолила жіночу письменницьку групу “Новые амазонки”): “Сам час потребує жінку, котра пише і творить: доказ – це те, що нас так багато, що йдемо ми групою, не нарізно”<sup>11</sup>. Гримич пояснює необхідність серій на кшталт “Жіночого кулака” тим, що “зараз ми самі собі пробиваємо дорогу і в групі це легше робити, ніж поодиночі”<sup>12</sup>. Вона, як одна із “серійних” письменниць, у доданій до “Егоїста” автобіографії моделює колективний образ “свого читача”: “Сентиментальна господарка, яка завжди тримає на спеціальній полиці книжки Марини Гримич “напохваті”; “бізнес-леді, що ніколи не має часу, тому обирає лише достойні тексти”, “інтелектуал, який любить почитати пікантне читиво”, “студентка, що читає запоем все підряд”, “порядний чоловік – батько сімейства, у якого начебто все є, однак бракує ще чогось” – усі, котрі “мають добрий смак і почуття гумору”<sup>13</sup>. Якщо залишити поза увагою деяку неадекватність (сподіваюсь, усе ж таки гумористично вмотивовану) уявлень авторки про коло читачів сучасної україномовної розважальної літератури, то перед нами постане очевидна суголосність омріяної аудиторії Гримич із надзавданням кальварівської книжкової серії. Очевидно, цей проект варто розглядати в контексті спроб створення якісної масової української літератури. Те, що при укладанні “Жіночого кулака” йдеться саме про книжку для читача, а не матеріал для дослідника, свідчить бажання (не виключено – інтуїтивне) охопити в межах однієї серії, здається, всі ключові жанри популярної літератури останніх десятиліть: від “високого” детективу, другорядність власне детективної лінії в якому лише засвідчує примат постмодерністської літературної гри (Меднікова), і “роману маргінальних субкультур” у традиціях бітніківської прози (Поваляєва) до більш-менш вдалої спроби молодіжного роману з притаманним цьому жанрові ухилом у бік шахрайського наративу (Денисенко).

*Ліричний Відступ перший:* не може не дивувати (чи радувати?), що у складі подібної всеохопної та ще й маркованої як “жіноча” серії відсутній любовний роман. Хоча та сама Гримич презентує себе, окрім іншого, як авторку т.зв.

<sup>9</sup> Там само.

<sup>10</sup> Славнікова О. Король, дама, валет: Книжная серия как зеркало книжной революции // Октябрь. – 2000. – № 10. – С. 179.

<sup>11</sup> Василенко С. “Новые амазонки”: Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время // Женщины: свобода слова и свобода творчества. – М., 2001. – С. 85.

<sup>12</sup> Стах В. Марина Гримич: “Я ще пуп’янок” // Україна молода. – 2004. – 25 берез. (№ 55).

<sup>13</sup> Гримич М. Егоїст. – Л., 2003. – С. 225.

жіночого роману “Ти чуєш, Марго?...” (йдеться, очевидно, про тривіальний/рожевий/дамський). Проте здивування буде зайвим, якщо пригадати кількарічної давнини провокаційну статтю Н.Зборовської “Два любовних романи українського кінця століття”<sup>14</sup> чи курйозні дебати в сучасній білоруській критиці під гаслом “Чому беларускі ня пішуць жіночых раманаў?”<sup>15</sup>.

У плані художньої цілісності низка книжок “Жіночого кулака” викликає дещо дивне відчуття, майже за словами російської поетки Ірини Путяєвої, “как наряды, что бабка хранила к венцу / подрастающей внучке, за долгие годы / были съедены молью и вышли из моды”. Можливо, причина в тому, що йдеться про перші власне літературні спроби переважно середніх за віком авторок, чи в тому, що не один рік романи ці чекали свого оприлюднення. Принаймні, це засвідчує Меднікова в інтерв’ю газеті “День”: “Дебютом була повість “Ой!”, видрукована ще 1997 року в часописі “Київ”, де вона пролежала років зо три, до того відбувши такий самий строк ув’язнення в часописі “Сучасність”. Це, до речі, ще одна відповідь на питання про старт у прозі. З таким початком можна просто до фінішу не дотягнути, ще й заробити радикаліт, чекаючи стартового пістолета”. На перший погляд, єдиний об’єднавчий момент чотирьох романів — більш-менш послідовна позиція персонажів (переважно протагоністів) щодо гендерно маркованої проблематики. А втім, цього виявляється не так уже й замало.

Те, що авторки “Жіночого кулака” так чи так висловлюють своє ставлення до фемінізму (умовно кажучи, *своє*: адже не можна відкидати елемент внутрішньої провокації тексту) — цілком передбачуване, позаяк на те вони й успішні, соціально активні жінки, щоб мати власний погляд на “улюблену тему сучасних жінок” (М.Гримич), спровоковану позицією видавництва щодо “будь-яких феміністичних пересторог” (М.Меднікова). Ситуація фемінізму тут моделюється під будь-якою іншою назвою<sup>16</sup> по-українськи. Єдина романістка, герої якої не марнують час за розмовами про фемінізм, — це Лариса Денисенко. Найбільш стриманою в “кулачному” виступі виявляється Меднікова, персонаж якої мимохідь говорить про “співчуття тим нещасним, сексуально незбулим, отож хворобливо енергійним жінкам, які обертали гормональні проблеми на ідеологічні”<sup>17</sup>. Розлогий опис (абсолютно витриманий у дусі народно-сміхової культури) фемінізму як “психовенеричного захворювання” наводить Поваляєва: “Виникає на ґрунті тривалої відсутності статевого життя. Найчастіше передається побутовим шляхом (басейни, сауни, конференції, гендерні студії, Астрологічні “курси макраме”, сеанси масової психомастурбації вкупі з фізіологічною тощо)”<sup>18</sup>. Знову і знову повертаються до розмов з гендерної проблематики політики-герої Гримич: “Жінку неможливо дискримінувати, якщо вона з цим не згодна [...] А жінки, замість того, щоб палко бити себе в груди на гендерних конференціях, спершу б розібралися поміж собою: чи самі вони хочуть бути дискримінованими, чи ні”; “Жінка женеться за двома зайцями (кар’єра та родина. — Г.У.), а оскільки це, як правило, безрезультатно, то вона від цього дратується і починає брати участь у всіляких жіночих рухах”; “— Але ж у нас немає жодного закону про права жінок. — Нехай баби цим і займаються! ... Чому ми, мужики, повинні ламати собі голову над цим законом?”<sup>19</sup>. Отже, не дивно, що, намагаючись перейняти іронічний

<sup>14</sup> Див.: Зборовська Н. Феміністичні роздуми. — Л., 1999. — С. 119–126.

<sup>15</sup> Див.: Radio Free Europe. — 18 Сакавіка 2004. — <http://www.svaboda.org/news/articles/2004/03/20040318132747.asp>

<sup>16</sup> Див.: Батлер Д. Фемінізм под любым другим именем: Интервью с Розы Брайдотти // Гендерные исследования. — 1999. — №2. — С. 48–79.

<sup>17</sup> Меднікова М. Терористка. — С. 119.

<sup>18</sup> Поваляєва С. Екзгумація міста. — Л., 2003. — С. 72.

<sup>19</sup> Гримич М. Егоїст. — С. 135, 136, 176–177.

дискурс щодо фемінізму в Україні, притаманний романам “Жіночого кулака”, В.Стах, представляючи читачеві письменницю Гримич, надає тій подальшу, очевидно, позитивну, характеристику: “Кожному б обранцеві таку дружину: кандидатку наук, письменницю, красуню, ще й нефеміністку”<sup>20</sup>. Та насправді ці (анти)феміністичні роздуми авторок “Жіночого кулака” не були б варті уваги, якби не їхній знаковий характер для публічного компонента сучасної жіночої літератури, котрий знову й знову повертає нас туди, з чого все починалося: “Твір жінки є завжди жіночим; він не може не бути жіночим; із найкращого боку він є жіночим; тільки проблема полягає у визначенні того, що ми розуміємо під жіночим” (Вірджинія Вульф).

Власне, зі змістовим наповненням концепту “жіноче” змикається метастильове начало, що найбільш провокаційно виступає в “Ексгумації міста” Поваліяєвої, а саме – оповідь від першої особи в межах феномену сповіді. “Я” в сучасній жіночій літературі, можливо, найбільш дієва на сьогодні авторська проєкція художнього тексту. Каяття стає панівним дикурсом пострадянської жіночої прози; аж такою мірою, що в сприйнятті т.зв. наївного читача безпосереднім чинником подібного типу текстів стає їхній автобіографізм. “Я можу про себе писати нескінченно, тому що про себе завжди є що сказати”<sup>21</sup>, – зауважує в автобіографії, доданій до “кулачного” роману, Лариса Денисенко. А втім, за таким станом речей прояснюється очевидна проблема, що лежить в основі більшості “скандальних викриттів” прототипної основи жіночих текстів, як це було, скажімо, з “Польовими дослідженнями”<sup>22</sup>. Жіноча суб’єктивність, відбиття якої присвячено твір, часом накладається й автоматично підміняється авторською ідентичністю. Отже, очікується, що в більшості рецензій про “Ексгумацію міста” йдеться, власне, про Світлану Поваліяєву, її особистість, звички, досвід, зовнішність. “Думається, саме ці знімки й принесуть вибагливому читачеві певного роду компенсацію – їх можна розглядати окремо від тексту, над ними можна... медитувати, або проробляти якісь інші дії, так чи інакше природні й безневинні”<sup>23</sup>, – пише Олександр Ірванець у, здається, єдиній негативній рецензії на роман, де, до речі, гіпернатуралізм прози Поваліяєвої виводиться “із масиву тієї більш чи менш вартісної літератури, яка описує “суто жіноче””. ““Іздрик у спідниці” (згодом зі світлин з’ясувалося, що буває й без)”, – каламбурить книжковий оглядач “Поступу” Олександр Бойченко. Важливо зазначити, що сама авторка провокує такий підхід еґо-орієнтованим типом оповіді, незалежно від того, який персонаж є формальним оповідачем, і грубуватою відвертістю сюжету, намагаючись максимально концептувати і своїх героїв, й авторську візію. Інше питання – наскільки вдало. Очевидно, саме взаємодія авторського “я” і часопросторового ландшафту, який вона ж і організує, – принципові моменти роману Поваліяєвої. Героїні-оповідачки і є ексгумованим містом, навіть у прагненні каталогізувати міські субкультури (хіпі, панки, спелеологи, автостопери, богема тощо) домінує потреба визначитися із соціальною, а подекуди гендерною, тожсамістю.

Окрім роману “Ексгумація міста”, із четвірки “Жіночого кулака” за принципом першоособової нарації побудовані також “Забавки з плоті та крові” Лариси Денисенко. Ці пограничні (в екзистенціальному значенні) романи видаються найцікавішими і щодо власне літературних ознак, і щодо переломлення в них гендерного аспекту. В рецензії на “Ексгумацію міста” Іда Ворс пригадує улюблену

<sup>20</sup> Україна молода. – 2004. – 25 берез (№ 55).

<sup>21</sup> Денисенко Л. Забавки з плоті і крові. – Л., 2003. – С. 125.

<sup>22</sup> Див.: Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко // Слово і Час. – 2004. – № 2. – С. 39–47.

<sup>23</sup> Ірванець О. Ексгумація манекена, або своя творчість не смердить: Декаданс чи брейк-данс // Молода Україна. – 2003. – № 4. – С. 185.



приказку Поваляєвої: “Карнавалу не буде”<sup>24</sup>. А йдеться ж саме про карнавал. Точніше – про карнавалізацію гендеру. Карнавалізацію – за Бахтінім: бінарне обертання, спрямований на себе сміх, “недоречне” слово, образи матеріально-тілесного низу etc. Гендеру – за Кейт Вест і Дон Зимерман: соціальна стаття як конструкт. Звертання до гендерної проблематики з позиції карнавалізації ідеї статі (саме так!) – напрочуд популярна тема європейської словесності останніх десятиліть. Так, неабияким попитом користується розлоге оповідання відомої детективниці Інгрід Ноль “Стібок за стібком”, головний персонаж якого заспокоюється після смерті матері, вишиваючи хрестиком; на великий подив німецькомовного читача (на жаль, поки що лише його) герой цей виявляється чоловіком. Великого розголосу свого часу набула “Осина фабрика” Йена Бенкса, в якій стаття головного героя – шістнадцятирічного вбивці – залишається загадкою до останньої сторінки роману. Мотив “проблемної статі” виявляється вжитковим і в новій українській прозі (принаймні, карнавальний його аспект). Пригадаймо хоча б новоспечений андрогінний інтерактив (за авторським визначенням) Ірени Карпи “Полювання в Гельсінкі”. Важливо: андрогінність, про яку йдеться у Карпи і Поваляєвої, а тим паче у Денисенко, – це не безстатевість, вона не нівелює, а наголошує на дихотомії статей.

Основу роману Лариси Денисенко складає розповсюджений, напрочуд життєвий у світовій літературі мотив авантюрного, гендерно маркованого переодягання. Головний герой – трансвестит Еріка/Ерік, котрий має проблемні стосунки із матір’ю й очевидні вади соціалізації, на деякий час оселяється у сліпої дівчини Міри, яку благополучно закохує в себе, водночас приймаючи (щоправда, без задоволення) залицяння її брата. Сенс життя Еріка(и) – гра, переодягання: розлогі описи його костюмів (реальних і метафоричних) посідають не одну сторінку роману. Прозорого широко експлуатованого символічного змісту набуває в тексті Денисенко постать “Старигана Хема”<sup>25</sup>: він – утілення конфлікту поколінь (як ідеал повоєнної генерації, зокрема й матері Еріка) й уособлення традиційної маскулінності, на противагу якій діє руйнація шаблонів гендерної ідентичності Ерік.

*Ліричний Відступ другий:* активно декларований Денисенко жанр “Забавок з плоті та крові” як молодіжного роману провокує порівняння її тексту з уже наявними зразками жанру в найновітнішій українській літературі, як-от: “Зелена Маргарита” Світлани Пиркало чи “Місто уповільненої дії” Анатолія Дністрового. А втім, це, очевидно, привід для іншої розмови.

Примат театральності, ігровий момент, самодостатній у тексті Денисенко, в романі Поваляєвої – складова мотиву бісексуальності та андрогінності. Як вдало висловилася одна з рецензенток роману: “Власне, всі її, Поваляєвої, тексти – це оргіастична сповідь чоловіка, якому пощастило народитися жінкою”<sup>26</sup>. У наведеному висловлюванні визначено основні складові “ідеологічної надбудови” тексту – фізіологічність, андрогінність та сповідальність. Приміром, уже інтродукція роману являє собою ключ для такого його розуміння: “Я – брат Молка (ні, не подумайте, що Браїена Молко, і не подумайте, що схожий на Мерліна Менсона)”. Ім’я Мерліна Менсона, навіть не реальної особи, а символу альтернативи, пов’язаної в “наївній свідомості” з ідеєю безстатевості та карнавалу, вводить читача у специфічну атмосферу роману, де “в іграх немає правил. У жодній. Всі думають, що є, а їх немає”. Численні ознаки мовної гри з розряду народно-

<sup>24</sup> Ворс Іда (Світлана Фесенко). Єбля в метро з українським Бєроузом // Молода Україна. – 2004. – № 4. – С. 186.

<sup>25</sup> Пор.: “Гемінгвей мені подобався. Особливо подобався персонаж Ернест Гемінгвей. Я все життя хотіла бути справжнім мачо” (Шостаковська Ірина. Нова проза // Авторник. – Вип.2. – 2000–2001. – С.90).

<sup>26</sup> Ворс Іда (Світлана Фесенко). Цит. вид. – С. 187.

сміхової культури (“дабі-дабі-дабі-фемілі-да-ру-бля” — сольний виступ Яловичої Вірізки “Я — твоя”), образ реального, неметафоричного карнавалу, котрий також постає на сторінках роману — карнавал Дюк на честь першого квітня (така і назва одного з розділів), на який прямують автостопери Олекса і Еля; сила-силенна фраз-ключів на зразок “зараз ця категорія розподілу на “він-вона-воно” чомусь не працює” чи “ще більш позастатева жіночність”, — усе це вказує на те, що в художньому світі Світлани Поваляєвої стаття — не більше, ніж компонент карнавального світосприйняття. Звідси — й ситуація не-гвалту в метро, очевидно, вибудована як алюзія іктового моменту стайронівського “Вибору Софі”: палець гвалтівника проникає в жінку, здавлену натовпом переповненого вагону. Ситуація катарсичного характеру в романі американського письменника (усвідомлення заданої незахищеності людини у ворожому до неї світі) в “безглуздій і заплутаній прозі підсвідомості”, за авторським визначенням Поваляєвої, карнавально знижена до натхненної еротичної пригоди “самотньої і приреченої за законами віктимології ідіотки”<sup>27</sup>. До того ж ігровий момент підсилює те, що діють коханці навіть не за власним бажанням, а під впливом чарів Гапаговора (наші шанування рицарському роману).

Отож, здається, на сьогодні в особі “Жіночого кулака” маємо перший в Україні більш-менш вдалий приклад книжкової серії концептуального типу, “котра вирізняє в літературнім процесі деяке явище й утворює для нього недвозначну форму: тут видавець виходить на ігрове поле, де традиційно домінує літературний критик”<sup>28</sup>. І відповідно до специфіки сучасного українського літературного процесу знакове саме те, що йдеться про “жіночу” серію.

---

<sup>27</sup> Див.: Поваляєва С. Екзгумація міста. — С. 7, 20, 22, 125, 82.

<sup>28</sup> Славникова О. Цит. ст. — С. 185.

## **Ірина Прасс**

### **ТРАДИЦІЯ МІФОЛОГІЗАЦІЇ ЛЬВОВА У ПРОЗІ ЛЕСІ ДЕМСЬКОЇ**

Образи та візії Львова в українській історії та культурі стосуються самого осердя національної пам’яті й дають суспільству могутні символи національного самовизначення у формі нарацій про колективну боротьбу, перемогу й поразку. У низці спільних тем, топосів та інтертекстуальностей вони зливаються в національні міфи, які проєктують колективний досвід і визначаються відкритою та прихованою конфронтацією з іншим.

Поняття міфу нерідко настільки туманне, наскільки модно до нього вдаватися. У багатьох випадках воно значить не більше, ніж набагато простіші терміни “тема” чи “топос”; часто вживається як синонім будь-якого (особливо популярного, колективного, ірраціонального) вірування, будь-якої великої нарації, що викликає колективний резонанс (тоді як хтось інший уважає його облудним). У нашому контексті адекватне використання міфу, його культурна (не публіцистична й політична) застосовність залежить від його розмаху та колективного резонансу, а також від обсягу оповіді, необхідного існування варіантів і, понад усе, від коріння колективних символів та психологій, від артикуляції глибинних істин і цінностей, а також дійсних травм і страхів, укорінених у самосприйнятті суспільства.

До образу Львова як специфічної культурної території зверталось багато культурних діячів протягом останніх ста років. На середину 80-х можна було