

UDC: 821.161.2-31.09:305-055.2

ПОСТАТЬ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ

Ольга Башкирова

Кандидат філологічних наук, докторант, доцент,
Кафедра української літератури і компаративістики,
Київський університет імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),
04212, м. Київ, вул. Тимошенка, 13-Б, каб.220,
e-mail: bayksher917@ukr.net

РЕФЕРАТ

Мета статті – розкрити специфіку художньої репрезентації у великій прозі початку ХХІ століття постаті фатальної жінки, що становить вияв глибинних трансформацій гендерної свідомості сучасника. *Дослідницька методика*. У дослідженні було застосовано системний підхід, який включав: порівняльний метод, елементи психоаналітичної методології та міфологічного аналізу. Комплексна методологія дозволила зіставити трактування образу фатальної жінки в індивідуально-авторських картинах світу; виявити смислові трансформації образів-архетипів у творчості сучасних письменників. *Результати*. У статті виявлено культурно-естетичні передумови актуалізації образу фатальної жінки в сучасній українській романістиці. Доведено, що актуальність цього образу для художнього мислення початку ХХІ ст. пояснюється тотальним сумнівом в авторитетних системах знань, посиленням уваги до ірраціональних проявів людської психіки. Простежено кореляцію цього образу з жанрово-стильовою специфікою творів. На прикладі романів Олеся Ульяненка та Володимира Лиса продемонстровано особливості художнього переосмислення в сучасній українській літературі жанрів неонуару та готичного роману. Виявлено семантичні зв'язки художньої константи «фатальна жінка» з іншими архетипами, представленими прозою початку ХХІ ст. Конкретизовано відмінність трактування образу авторами-носіями маскулінної і фемінної гендерної ментальності. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що у статті вперше запропоновано аналіз художнього інструментарію, символічних значень, жанрово-стильових матриць, які характеризують образ фатальної жінки, змодельований у низці творів сучасної української романістики. *Практичне значення*. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового осмислення особливостей художньої репрезентації жінки й жіночого в сучасній великій прозі; застосовані під час написання курсових та дипломних робіт.

Ключові слова: роман, модернізм, постмодернізм, архетип, художнє моделювання.

THE IMAGE OF THE FEMME FATALE IN MODERN UKRAINIAN NOVELS

Olha Bashkyrova

Ph.D of Philology, Doctoral student, Assistant professor,
Chair of Ukrainian Literature and Comparativistics,
Borys Grinchenko Kyiv University (UKRAINE),
04212, Kyiv, Tymoshenko street, 13-B, room 220,
e-mail: bayksher917@ukr.net

ABSTRACT

Aim of the article is to discover the specificity of artistic representation of the femme fatale image in Ukrainian novels of the beginning of the 21st century as the manifestation of deep gender transformations of contemporary's consciousness. *Methods*. The system approach which included comparative method, the elements of psychoanalytic methodology and mythological analysis has been applied in the research. Integrated methodology allowed to compare the interpretations of the femme fatale image in individual authors' pictures of the world and to revealed the semantic transformations of the images-archetypes in works of modern writers.

Results. In the article the cultural and esthetic preconditions of actualization of the femme fatale image in modern Ukrainian novels are discovered. It's proved that the topicality of this image for the artistic thinking of the beginning of the 21st century is explained by the total doubt in authoritative systems of knowledge and increasing attention to the irrational manifestations of human psyche. The correlation of this image with the genre and style specificity of the literary works are traced. On the examples of the novels by Oles Uliianenko and Volodymyr Lys the peculiarities of artistic rethinking of neo-noir and gothic novel in modern Ukrainian literature are demonstrated. The semantic links of the artistic constant «femme fatale» with the other archetypes represented by the prose of the beginning of the XXI century are traced. The distinctions of interpretations of this image by authors-carriers of masculine and feminine mentality are concretized. **Scientific novelty.** The article presents the analysis of artistic tools, symbolic meanings, genre and stylistic matrixes which characterize the femme fatale image modeling in some literary works of modern Ukrainian novels for the first time. **The practical significance.** The article is of great help to the further scientific comprehension of the peculiarities of artistic representation of woman and femininity in modern novels. The results of the research can be used for writing course projects and qualification papers.

Key words: novel, modernism, postmodernism, archetype, artistic modeling.

Сучасна українська велика проза виявляє найрізноманітніші художні тенденції, що засвідчують напружений творчий пошук, прагнення переосмислити як класичну літературну традицію, так і естетичний досвід постмодернізму. Водночас на зламі ХХ – ХХІ століть виникає чимало перегуків з попереднім fin de siècle, що, очевидно, можна пояснити закономірною актуалізацією кризового світовідчуття у переломні культурні періоди. Тотальний сумнів у чинних системах знань, як і самому позитивістському знанні, загострене відчуття дисгармонійності світу, що споріднюють модернізм і постмодернізм, і водночас – пошуки нового конструктиву, шляхів гармонізації суспільної та індивідуальної свідомості неминуче стимулюють нове осмислення освячених традицією образів, які мають архетипну природу, глибоко закорінені в архаїчні пласти людської психіки. Саме тому на новому зламі століть своє непроминальне значення виявляють такі образні константи, як мати (мати-земля), дитина, воїн, тінь, мудрий старий (дід, батько). Художні модуси творчого переосмислення цих образів видаються глибоко симптоматичними з огляду на процеси, які відбуваються в сучасному суспільстві (докорінний перегляд гендерних ролей, пошуки нових моделей інституту сім'ї, подолання травматичного постколоніального досвіду).

Архаїчні за своєю суттю образи, що втілюють і об'єктивізують «больові точки» свідомості сучасника (в національному культурному контексті – постколоніального суб'єкта), неодноразово опинялися в центрі уваги дослідників. Значення символічної постаті батька та художні стратегії відновлення цілісної картини світу, центрованої довкола цього образу, розкрито в роботах Тамари Гундорової [4; 5] та Оксани Забужко [16]. Т. Гундоровою зауважене також глибоке розчарування в материнській постаті, яке теж формує соціокультурний тип «лузера» в сучасній молодіжній прозі [4]. Значущі для національної культурної свідомості константи поета-філософа, мандрівника-аутсайдера охарактеризовані Ганною Мережинською в контексті аналізу стильових особливостей східноєвропейського варіанту постмодернізму [12, с. 95]. Гендерні стереотипи, засновані на глибинних міфологічних уявленнях, як жанрові маркери сучасної масової літератури досліджує Софія Філоненко [2]. Художні моделі романістики, ґрунтовані на архаїчних образах-архетипах, репрезентовані у творчості

сучасних українських письменників, стають об'єктом зацікавлення Олександри Клепикової [8], Мар'яни Штогрин [13] та ін. Однак, попри те, що ці ключові для ментальної культурної свідомості образи проаналізовані в низці літературознавчих праць, не висвітленими залишаються ще чимало аспектів художнього моделювання, ґрунтованих на актуалізації глибинних психічних уявлень, що дозволили б повніше представити особливості художнього мислення межі ХХ – ХХІ століть.

Мета цього дослідження – розкрити специфіку художньої репрезентації у великій прозі початку ХХІ століття постаті фатальної жінки, що становить вияв глибинних трансформацій гендерної свідомості сучасника.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання низки завдань:

- виявити культурно-естетичні передумови актуалізації образу фатальної жінки в сучасній романістиці;
- окреслити жанрово-стильову специфіку творів, художня структура яких центрована довкола названого образу;
- охарактеризувати його семантичні зв'язки з іншими образними константами великої прози початку ХХІ ст. (тінь, дитина);
- простежити відмінності у трактуванні образу авторами – носіями фемінної і маскуліної гендерної ментальності.

Названі завдання зумовили застосування низки **методів**: порівняльного, який дозволив зіставити трактування образу фатальної жінки в цілісних індивідуально-авторських картинах світу; елементів психоаналітичного підходу та міфологічного аналізу, що дали можливість виявити смислові трансформації образів-архетипів у творчості конкретних письменників.

Теоретичну базу дослідження склали роботи Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Ганни Мережинської, Софії Філоненко та ін., присвячені проблемам української літератури межі ХХ – ХХІ ст.; психоаналітичні та філософські праці Карла Густава Юнга, Еріха Фромма та ін.

Новизна дослідження полягає в тому, що у статті вперше запропоновано аналіз художнього інструментарію, символічних значень, жанрово-стильових матриць, які характеризують образ фатальної жінки, змодельований у низці творів сучасної української романістики.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю повнішого теоретичного осмислення системи образних констант української великої прози початку ХХІ ст., що дало б змогу значно розширити уявлення про естетико-психологічні закономірності художнього моделювання як складного процесу творення індивідуально-авторських картин дійсності.

Романістика початку ХХІ століття репрезентує весь спектр культурних вимірів жіночності – від материнської іпостасі («Соло для Соломії» Володимира Лиса, «Мати все» Люко Дашвар), в якій актуалізуються найрізноманітніші смислові нюанси (святість материнства, образ «жахливої матері», інфантильна мати), до ірраціонального страху перед жінкою як «порожнечою» («Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка), втіленням демонічного начала («Княгиня» В. Лиса) чи ототожнення її зі світлим духовним первнем («Діва Млинища» того ж автора). Це звернення до історично сформованих

культурних іпостасей жіночності завжди є апеляцією до попередньої традиції й часто наділене ознаками «подвійного кодування», характерного для постмодерністського художнього мислення [6, с. 218].

Культурні періоди, в які превалюють кризові тенденції, сумнів у раціональних силах людини, очевидно, актуалізують уявлення про жіноче начало як втілення духовного, ірраціонального, що протистоїть чоловічому раціоналізмові. Якщо позитивістське знання традиційно асоціюють з чоловічим первнем, то архетипні жіночі образи пов'язані як з духовним трансперсональним досвідом, так і з первісними ірраціональними інстинктами. Водночас варто згадати іронічну заувагу Вірджинії Вулф стосовно принципів чоловічого письма, які полягають у гіпертрофії певних властивостей жінки, що спричинює різницю відмінність між реальною патріархальною жінкою, позбавленою прав, і постатями літературних героїнь [15, с. 42]. Саме ці художні інтенції стають основою творення образу фатальної жінки, який з'являється в низці творів сучасної української літератури, передусім у чоловічому письмі. Жінкою-авторкою цей образ, як правило, моделюється як постать Іншої, що втілює надособистісне буття і не проявляється в побутовому плані існування героїні. У зв'язку з цим варто згадати епізод з роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», у якому Дарина відкриває несподівану грань («грозове обличчя») самої себе, вдивляючись у власне відображення. Зауважимо, що мотив дзеркала, суголосний мотиву двійництва, тут відіграє особливу роль – справжню сутність героїні їй розкриває її подруга-художниця, наносячи Дарині незвичайний макіяж. Тілесний контакт між двома жінками (нанесення макіяжу, дотик, поцілунок) корелює з мотивом жіночих спільнот, наскрізним для роману, який простежується в низці творів великої прози початку ХХІ ст. («Магдалинка» Марини Гримич, «Пів'яблука» Галини Вдовиченко та ін.): ці спільноти об'єднані не стільки певними світоглядними пріоритетами, скільки специфічно жіночими вимірами буття – фізіологічними циклами, подібними історіями кохання, народженням дітей або прагненням їх мати.

Тема фатальної жінки у великій прозі авторів-чоловіків виразно корелює із «зовнішнім» поглядом на жінку, що залишається домінантним для цього масиву романістики. Віра Агеева зазначає стосовно класичної культурної традиції: «Оскільки творцями мистецтва були переважно чоловіки, то домінував саме їхній, зовнішній погляд на жінку» [1, с. 113]. Жінка як зовнішній об'єкт, що естетизується й дистанціюється від чоловічого сприйняття, опиняється в центрі таких творів, як «Графиня» Володимира Лиса і «Серафима» Олеся Ульяненка. Тема фатальної жінки, розгорнута в них, визначає жанрову специфіку романів – виразні ознаки жанру нуар (протистояння чоловіка-жертви, який проводить власне розслідування, і демонічної красуні; підкреслений натуралізм викладу) та літературної готики (мотиви безумства і двійництва; типаж «готичного лиходія» в його жіночому інваріанті).

Софія Філоненко простежує динаміку жанру нуар, що проявляється не тільки в зміні естетичної парадигми, а й у відчутному зміщенні гендерних акцентів. Зародившись у середині ХХ ст. як реакція на події Другої світової війни, песимістичний за своєю суттю, нуар мав ознаки «крутого детективу»,

проте вивів на перший план не слідчого, а жертву – героя, який, часто проти власної волі, опиняється у вирі небезпечних подій і змушений самотужки встановлювати справедливість. Девіантна поведінка героя зумовлена суспільною несправедливістю, отже, самотній борець, який діє на межі закону чи й поза ним, викликає симпатію реципієнта. У творах жанру нуар роль головного героя відводиться чоловіку; жінка, як правило, є підступною спокусницею, *femme fatale*, «чия сексуальність несе герою загрозу й загибель» [2, с. 226]. С. Філоненко звертає увагу на синтетичний характер жанру нуар, який швидше передбачає певну атмосферу, ніж чітко окреслений канон: «Фільми й романи нуар містять елементи детективу, трилера, психологічної драми, кримінального роману, вестерна» [2, с. 225]. Нове пожвавлення інтересу до нуару відбувається у 80-ті роки ХХ ст., засвідчуючи певну трансформацію стилістики творів жанру, що дало можливість окреслити явище «неонуару» (*neo-noir*), яке характеризується «перебивчастим ритмом, кліповою естетикою» [2, с. 226], суттєвими змінами канону, сформованого попередніми десятиліттями. Однією з найбільш промовистих рис неонуару порівняно з жанром нуар 40–50-х років стає зміна гендерних пріоритетів. Жінка все частіше опиняється в центрі творів, що дозволяє виділити різновид феміністичного неонуару, героїня якого демонструє здатність самотужки, без допомоги чоловіка, встановити справедливість, вдається до вольових дій, виявляє силу і спритність. Найяскравішим втіленням цього фемінного типу виступає образ жінки-суперагента, шпигунки, витоки якого С. Філоненко слушно вбачає в архетипі амазонки, діви-воїна (дослідниця називає низку найяскравіших героїнь сучасного маскульту, які відповідають цьому визначенню: принцесу Ксену; Баффі, винищувачку вампірів; «чорного археолога» Лару Крофт та ін. [2, с. 224]). Найяскравішим прикладом феміністичного неонуару в українській масовій літературі дослідниця вважає твори Алли Серової («Правила гри», «Подвійне дно», «Дух джунглів»).

Образи Люби Смажук («Графиня» В. Лиса) і Серафими з однойменного роману О. Ульяненка моделюються за принципом протиставлення есенціалістському погляду на жінку як ту, що дарує життя. Деструкція освяченого традицією образу жінки-матері набуває різних форм у чоловічій та жіночій прозі початку ХХІ ст. Елемент епатажу майже завжди міститься в доволі поширеній темі відмови від материнства, що активно осмислюється сучасними романістами. Безумовно, тут маємо форму розриву з попередньою літературною традицією, для якої тема материнства є сакральною, оскільки містить низку важливих конотацій, передусім – ототожнення постаті матері з Батьківщиною. В жіночій прозі образ жінки *childe-free*, як правило, розбудовується в ключі феміністських інтенцій і має у своїй основі утвердження права на особистісну реалізацію й свободи вибору власних життєвих пріоритетів. Саме такою є героїня роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». У творі міф про святість материнства послідовно піддається деструкції через моделювання численних образів інфантильних, корисливих, агресивних матерів (так, художниця Влада, згадуючи свою матір, каже, що та «каструвала батька»). Явно епатажними є епізоди абортів у романістиці Лариси Денисенко («24 : 33 : 42», «Танці в масках»). Однак і в цієї авторки названі епізоди слугують

розгортанню теми життєвого вибору, корелюючи з константами гріха і спокути («24 : 33 : 42»), відповідальності («Ганці в масках»). Убивство ненародженої дитини в другому зі згаданих творів стає знаком загубленості в житті головної героїні, епатажної красуні-космополітки, яка пориває зв'язки з сім'єю, батьківщиною, власною сутністю, і тільки пройшовши через невдалий аборт і тимчасову втрату пам'яті, знаходить власне місце у світі. Обидві авторки вводять материнські функції жінки до проблемного поля, надають їм характеру дискусійності, по суті, піддаючи раціональному осмисленню те, що раніше належало до сфери сакрального. Однак вільний вибір жінки, яка сама вирішує, бути чи не бути їй матір'ю, в названих творах не виходить за межі буденного досвіду. Принципово інакше представлено цей аспект жіночого буття у творі О. Ульяненка «Серафима». Жорстоке вбивство ненародженого немовляти є тільки окремим виявом ненависті до світу: «Там кипіло життя, чуже життя, котре вона вже свідомо хотіла знищити...» [14, с. 53]. Ірраціональна ненависть Серафими до світу імпліцитно мотивується потворністю дійсності, на якій весь час акцентує автор (тваринне злягання батьків дівчинки; жорстоке побиття старого клоуна, який виявив інтерес до дитини; нагромадження натуралістичних сцен убивств і насилля). Уривчаста, кліпова композиція відповідає естетиці творів неонуару, а хронологічний виклад подій наближає його до жанру «історії одного вбивці» (саме такий підзаголовок має культовий роман Патріка Зюскінда «Парфумер»). Перегук твору О. Ульяненка з прецедентною книгою П. Зюскінда очевидний (суголосність метафор «жінка – аромат»/«жінка – отрута»). Показовим є епізод, у якому Серафима, таємно спостерігаючи за жінками, подумки асоціює неповторну красу кожної з певними отруйними рослинами. В образі Люби Смажук («Графиня» В. Лиса) також домінує руйнівне начало, спрямоване на підкорення світу, вивищення художниці над чоловіками. Героїня деформує власну гендерну природу, і ця деформація проявляється не тільки через відмову від творення й народження, залюбленість у смерть і насильство, а й через психологічні реакції, відповідні «чоловічому» типу поведінки. А. Маслоу пояснює явище мізогінізму підсвідомим страхом чоловіків перед власною «жіночністю» (м'якістю, співчуттям, чутливістю); з цим страхом учений пов'язує прагнення применшувати жіночі чесноти, панувати над жінками й контролювати їх [11, с. 92]. Прагнення Люби перевершити у творчому й кар'єрному зростанні, а потім – і фізично знищити свого вчителя в контексті твору постає як намагання позбутися почуття любові, що його амбітна жінка співвідносить з особистістю талановитого провінціала. Варто зауважити, що мистецтво, як і в ряді інших творів сучасної української романистики, перетворюється в романі на своєрідну метамову, яка формує підтекст і поглиблює провідні мотиви. Головний герой-оповідач, не певний власного таланту, поглинутий невротичним почуттям до фатальної жінки, тільки в момент найбільшої фізичної та психоемоційної напруги здобувається на повноту творчої реалізації: він створює власний автопортрет у холодному вантажному вагоні, де Люба замикає його, прирікши на смерть. Мотив творення портрету в художньому контексті романистики В. Лиса тотожний пізнанню-творенню самого себе. В іншому романі автора, «Камінь посеред

саду», наскрізним є образ людини без обличчя, що з'являється у снах героїв, а в одному з епізодів проступає на аркуші ватману, як незавершений малюнок. Провінційний художник, закоханий у Любу Смажук, зрештою досягає повноти особистісної самореалізації, тимчасом як амбітна й жорстока жінка зазнає фіаско: портрет княгині Венцеслави Ловиги, на яку взорується Люба у своєму самоствердженні через убивства, виявляється фікцією, роботою її вчителя.

Образи Люби Смажук і Серафими споріднюють мотиви божевільля і двійництва, а також архетип дитини, до якого вдаються обидва письменники, підкреслюючи ірраціональний характер жорстокості жінок. Божевільля обох дівчат-убивць співвідносно з інфантильністю: художник, який опікується своєю божевільною ученицею, змушений дбати про неї, як про дитину; Серафима, потрапивши до в'язниці, поводить себе як вередлива дівчинка, залюбки читає Кітса й О'Генрі, охоче розмовляє зі старшою жінкою – головлікарем («Лікарка гадала побачити монстра, але зараз перед нею дівчинка, якій немає напевне і двадцяти...» [14, с. 216]). Мотив двійництва в романі О. Ульяненка реалізується в архетипних образах тіні й дитини. Двійник / тінь, який з'являється у видіннях Серафими, підказує їй шляхи здійснення наступного злочину. Дитина (дівчинка) втілює певну грань душі героїні, начало, яке відчужує її від чоловіків (Серафима бачить у представниках протилежної статі тільки сексуальних партнерів і засоби самоствердження; плотське кохання сприймається нею як механістичний акт, позбавлений емоційної й духовної складової). Дівчинка, як і двійник-тінь, постає у видіннях Серафими: «...іноді до них приходила дівчинка років тринадцяти, і вони займалися цим на очах умілого коханця. Із кожним днем ця дівчинка робилася настирнішою, упертішою, було так, начебто Серафима бачила себе молодшу в дзеркалі» [14, с. 68 – 69].

В теорії К. Г. Юнга архетип дитини виступає носієм потенційних можливостей, втіленням певної цілості, що виражає поняття самості, повноти психічної реалізації індивіда. Мотиви покинутості й загроженості дитини, що часто фігурують у міфологічних і казкових сюжетах, відповідають неймовірній складності процесу індивідуації, досягнення психічної цілості. Важливість і таємничість цього процесу, відповідно, знаходять втілення в уявленнях про божественність і парадоксальну могутність дитини. Однак цей архетип може виявляти й інші значення: «Початковий стан особистого інфантилізму виявляється в образі «покинутої», тобто «неправильно зрозумілої», дитини із зухвалими претензіями, до якої ставляться несправедливо» [7, с. 235]. Образ Серафими напрочуд точно відповідає цьому визначенню Юнга: дівчинка відсторонена від світу дорослих і водночас залюблена в інше, розкішне й недоступне їй, життя; вона зрікається свого справжнього імені, яке навіть не згадується у творі (суголосність імені і долі становить одну зі смислових домінант сучасної прози); нарешті, незвичайні здібності дитини розкриваються у зв'язку з підземним простором підвалу, який традиційно означає підсвідоме.

У зв'язку з аналізованим твором О. Ульяненка, очевидно, слід зупинитися на такій відзначеній Юнгом властивості архетипу дитини, як гермафродитизм. Ідеться про те, що образ дитини в контексті художнього твору може виражати не тільки чудесне й божественне за своєю суттю «третє», що виникає між

протилежностями, найчастіше – чоловіком і жінкою, а й певну таємничу сутність, яка не є ні чоловіком, ні жінкою, схильна до відштовхування від обох цих фундаментальних начал і здобуває нелюдський, інфернальний характер. Втрата невинності, за яку Серафима мстить чоловікам, у снах героїні втілено у сценарій отруєння дівчинки її коханцем. Любов до чоловіка переживається Серафимою як невиразне і, знову ж таки, інфантильне за своєю суттю почуття до прекрасного незнайомця (проспективну функцію щодо цих юнацьких марень виконує образ літнього клоуна, який приїздить у приморське містечко, де мешкає маленька Серафима). О.Ульяненко вказує на маскультівський, запозичений із дешевих фільмів і позбавлений життєвої конкретики характер закоханості Серафими в «прекрасного незнайомця». Дитяче безсилля героїні перед світом проявляється і в її принциповій нездатності створити щось, крім отруту: мрії Серафими нагадують «мильні опери», а сексуальні фантазії постають у форматі «чорно-білого порно». Повертаючись до образу дзеркала, співвідносного з мотивом двійництва, варто зауважити, що О. Ульяненко, керуючись цими художніми константами, розгортає асоціативний ряд, подібний до того, який постає у вже згаданому творі О. Забужко «Музей покинутих секретів»: для глибинного самопізнання героїня потребує не чоловіків, що їх сприймає як супротивників і жертви, а іншої жінки: «Дівчата – два глибоких поставлених насупроти дзеркала. Вони дивилися одна на одну й чудувалися...» [14, с. 79]. Легковажна Лера, коханка Серафими, постає не тільки антиподом героїні, а й втіленням яскравого, благополучного й поверхового життя, якому протистоїть «срібна лють» жінки-убивці.

Подібних смислових конотацій набуває образ дитини в романі В. Лиса «Графиня»: білява дівчинка постає проекцією душі старого графа Ловиги; при цьому зберігається елемент дивовижних діянь і загроженості дитини (спроба вбивства дівчинки і чудесний порятунок). Юна героїня, традиційно для архетипу дитини, є носієм певного потенціалу, однак цей потенціал здобуває виразно негативну реалізацію: управитель, який в молодості намагався вбити малу Венцеславу, віддавши її ведмедю, згодом стає чоловіком дівчини і гине від її підступності. Традиційне уявлення про жінку, основна функція якої полягає «в безперервному відтворенні і збереженні «„людського світу”» [9, с. 126], змінюється на свою протилежність – Люба Смажук є граничним втіленням психічного явища, кваліфікованого Еріхом Фроммом як «любов до мертвого» (некрофілія) на противагу «любви до живого» (біофілії) [3, с. 49]. За Е. Фроммом, некрофільний тип світосприйняття передбачає залюбленість у минуле й ненависть і страх перед майбутнім. Якщо вищим виявом біофілії є святий, то крайнім виявом некрофілії – божевільний. Всі ці характеристики некрофільного типу особистості яскраво виявлені в постаті Люби Смажук: прагнення відтворити похмурі події давнини на догоду власній манії величі; орієнтованість на минуле, а не спрямованість у майбутнє; божевільня, в яке впадає героїня наприкінці твору. Попри виразну сюжетну лінію суперництва чоловіка і жінки, протистояння Люби і її вчителя виводить на перший план не гендерний аспект, а загальнолюдські моральні цінності – це антагонізм не чоловіка і жінки, а руйнівного й творчого людських типів.

Отже, актуалізація образу фатальної жінки в сучасній українській романистиці зумовлена специфікою світоглядного комплексу нового *fin de siècle*, що характеризується тотальним сумнівом у чинних системах знань і самому позитивістському знанні, традиційно асоційованому з маскулініним культуротворчим началом. Постать *femme fatale* корелює з художнім інструментарієм творів жанру нуар та неонуар, готичного роману, виявляючи тісний зв'язок з образами-архетипами дитини і тіні. Для маскуліної художньої картини дійсності характерне моделювання цього образу за принципом протиставлення есенціалістському погляду на жінку як ту, що дарує життя, продовжує рід. Відповідно, *femme fatale* втілює інстинктивні, ірраціональні, руйнівні за своєю суттю імпульси людської психіки, актуалізуючи панівний для класичної літератури принцип зображення жінки як зовнішнього об'єкту. Результати запропонованого дослідження відкривають можливості для глибшого осмислення особливостей художньої репрезентації жінки і жіночого в сучасній великій прозі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму Київ : Факт, 2008. 359 с.
2. Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
3. Фромм Э. Душа человека / пер. В.Закса. Москва : АСТ, 2009. – 251 с.
4. Гундорова Т. *Лузер* як герой сучасної літератури : симптом «хворого тіла». *Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми*. Київ : Грані-Т, 2013. С. 150–204.
5. Гундорова Т. *Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми*. Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
6. Ильин И. Постмодернизм : Словарь терминов. Москва : INTRADA, 2001. 384 с.
7. Юнг К.Г. Щодо психології архетипу дитини. *Архетипи і колективне несвідоме* / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. О. Фошевець. Львів : Астролябія, 2013. С. 196–236.
8. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2013. 203 с.
9. Леонтьева В. Культуротворческий процесс. Харьков : Консум, 2003. 216 с.
10. Лис В. *Графиня* : роман. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 224 с.
11. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / пер. с англ. Москва : Смысл, 1999. 425 с.
12. Мережинская А. Русская постмодернистская литература: учебник. Киев : ВПЦ «Київський університет», 2007. 336 с.
13. Штогрин М. Хронотоп подорожі як модель ініціації в повісті А. Кузьменка «Я, „Победа” і Берлін». *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк : Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 309–316.
14. Уляненко О. *Серафима*: роман. Харків : Фоліо, 2015. 217 с.
15. Вулф В. *Власний простір* / пер. Я. Чердаклі. Київ : Альтернативи, 1999. 112 с.
16. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоба до української гендерної міфології. *Хроніки від Фортінбраса*. – Київ : Факт, 2009 С. 152–191. (Серія «Висока поліція»).

REFERENCES

1. Aheyeva, V. (2008), *Women's space: The feminist discourse of Ukrainian modernism* [*Zhinochyy prostir: Feministychnyy dyskurs ukrayins'koho modernizmu*], Fact, Kyiv, 359 p. (in Ukrainian).
2. Filonenko, S. (2011), *The mass literature in the Ukraine: discourse, gender, genre* [*Masova literatura v Ukrayini: dyskurs, gender, zhanr*], LANDON-XXI, Donetsk, 432 p. (in Ukrainian).
3. Fromm, E. (2009), *The Heart of Man* [*Dusha cheloveka*], trans. by V. Zaks, AST, Moscow, 251 p. (in Russian).
4. Hundorova, T. (2013), "The loser as the hero of modern Ukrainian literature: the symptom of 'sick body'", *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma* ["Luzer yak heroï suchasnoi literatury : symptom 'khvoroho tila'"], *Tranzytna kultura: Symptomy postkolonialnoi travmy*, Hrani-T, Kyiv, pp. 150-204 (in Ukrainian).
5. Hundorova, T. (2013), *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma* [*Tranzytna kultura: Symptomy postkolonialnoi travmy*], Hrani-T, Kyiv, 548 p. (in Ukrainian).
6. Ilin, I. (2001), *Postmodernism: The dictionary of terms* [*Postmodernizm: Slovar terminov*], INTRADA, Moscow, 384 p. (in Russian).
7. Jung, K.G. (2013), "About the psychology of the archetype of a child", *Archetypes and the collective unconsciousness*, trans. by K. Kotiuk ["Shchodo psykholohiyi arkhetypu dytyny"], *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome*, per. K. Kotiuk, Astrolyabiya, L'viv, pp. 196-236. (in Ukrainian).
8. Klepykova, O. (2013), *Concept sphere and idiostyle of Larysa Denysenko's prose: dissertation. PH. D.* [*Osoblyvosti kontseptosfery ta idiostylistyky u prozi Larysy Denysenko: dis.... kand. filol. nauk*], Borys Grinchenko Kyiv University, 203 p. (in Ukrainian).
9. Leonteva, V. (2003), *Culture-creative process* [*Kulturotvorcheskij process*], Konsum, Kharkov, 216 p. (in Russian).
10. Lys, V. (2016), *Countess* [*Hrafynya*], Klub Simeynoho Dozvillia, Kharkiv, 224 p. (in Ukrainian).
11. Maslow, A. (1999), *The Feather Reaches of Human Nature*, trans. by G. Ball, A. Popogrebskij [*Novye rubezhi chelovecheskoj prirody*, per. G. Ball, A. Popogrebskij], Smysl, Moscow, 425 p. (in Russian).
12. Merezhinskaya, A. (2007), *Russian postmodern literature* [*Russkaya postmodernistskaya literatura*], Kyivskyi universytet, Kyiv, 336 p. (in Ukrainian).
13. Shtohryn, M. (2015), "Chronotope of the travel as the model of initiation in the story 'Me, 'Pobieda' and Berlin' by A. Kuzmenko" ["Khronotop podorozhi yak model initsiatsii v povisti A. Kuzmenka 'Ya, 'Pobieda' i Berlin'"], *Volyn filolohichna*, Vol. 19, pp. 309-316. (in Ukrainian).
14. Ulianenko, O. (2015), *Seraphima* [*Serafyma*], Folio, Kharkiv, 217 p. (in Ukrainian).
15. Woolf, V. (1999), *A Room of One's Own*, trans. by Y. Cherdakli [*Vlasnyi prostir*, per. Y. Cherdakli], Alternatyvy, Kyiv, 112 p. (in Ukrainian).
16. Zabuzhko, O. (2009), "The woman-author in colonial culture, or The notes for Ukrainian gender mythology", *Chronicles from Fortinbras* ["Zhinka-avtor, abo Znadoby do ukarayinskoyi hendernoyi mifolohiyi"], *Khroniky vid Fortinbrasa*, Fact, Kyiv, pp.152-191. (in Ukrainian).

