

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь—магістр

на тему: **«ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ТРИЛОГІЇ ІРИНИ ГРАБОВСЬКОЇ "ЗІРКИ
І КІСТКИ"»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Погореляк Ольга-Юліта Орестівна

Керівниця: Борисюк І.В.,
доцентка, кандидатка філологічних наук

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1.....	6
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ У ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1 Ключові поняття гендерних студій	6
1.1.1 Гендер як соціокультурний конструкт	6
1.2.2 Відмінність між біологічною статтю і гендером	7
1.2.3 Концепції маскулінності і фемінності	Error! Bookmark not defined.
1.2 Феміністична літературна теорія.....	10
1.2.1 Основні школи феміністичної критики	11
1.2.2 Теорії Джудіт Батлер про гендерну перформативність	14
1.3 Гендерний аналіз у літературознавстві.....	17
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ГЕНДЕРНИЙ АНАЛІЗ ФЕНТЕЗІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ЗІРКИ І КІСТКИ» ІРИНИ ГРАБОВСЬКОЇ	23
2.1 Специфіка фентезійної літератури	23
2.2. Місце жіночого фентезі в сучасному літературному процесі.....	25
2.3. Аналіз жіночих персонажів.....	28
2.3.1 Типологія жіночих образів.....	28
2.3.2. Стратегії конструювання жіночої суб'єктності	32
2.3.3 Подолання та посилення гендерних стереотипів	36
2.4. Влада, тіло та сексуальність	42

2.4.1 Тілесні практики персонажів	42
2.4.2 Владні відносини	47
2.4.3 Сексуальність як простір самовираження	49
2.5. Наративні стратегії репрезентації гендеру	52
2.5.1 Точка зору оповіді	52
2.5.2 Мовленнєві характеристики персонажів.....	53
2.5.3 Метафори та символи гендерної ідентичності.....	53
Висновки до розділу 2	55
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	61

ВСТУП

Упродовж останніх десятиліть проблема гендерної репрезентації в літературі набуває дедалі більшого значення, що зумовлено як розвитком феміністичних і гендерних студій, так і глибшими трансформаціями у соціокультурному середовищі. Гендер, як складна соціокультурна категорія, став ключовим поняттям у низці гуманітарних дисциплін, зокрема в літературознавстві, де він дозволяє розглядати художній текст не лише як естетичне явище, а й як простір формування та відтворення ідентичностей. У цьому контексті сучасне фентезі як жанр виступає надзвичайно продуктивним майданчиком для реалізації альтернативних моделей гендерних ролей, що й визначає актуальність обраної теми дослідження.

У сучасній гуманітаристиці гендерний підхід тісно пов'язаний із феміністичною критикою, постструктуралізмом, теоріями тіла, перформативності та культурної ідентичності. Такі дослідниці, як Сімона де Бовуар, Джудіт Батлер, Елейн Шовалтер, Юлія Крістева і Сюзан Губар, заклали підвалини осмислення гендеру як не біологічного, а соціального конструкту, що формується під впливом історичних і культурних обставин. В українському літературознавстві вагомий внесок у розвиток гендерних досліджень зробили С. Павличко, В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, які акцентували увагу на необхідності переосмислення канону, аналізу жіночої творчості та специфіки жіночого письма.

Актуальність значення теми полягає у необхідності системного аналізу способів репрезентації жінки в сучасній українській літературі, зокрема у межах фентезійного наративу. Попри активний розвиток гендерної критики у західному літературознавстві, в українському академічному полі фентезі тривалий час залишалося поза увагою дослідників як серйозне явище культури. Водночас зростання популярності цього жанру серед читацької аудиторії вимагає глибшого теоретичного осмислення механізмів, через які фентезійна

проза транслює, закріплює або ж підважує соціальні уявлення про стать і гендер.

Мета роботи полягає у виявленні, описі та інтерпретації гендерних стратегій у художньому просторі фентезійної трилогії Ірини Грабовської.

Для досягнення мети визначено такі **завдання**:

1. Окреслити теоретико-методологічні засади гендерних досліджень у літературознавстві;
2. З'ясувати відмінність між біологічною статтю і гендером, поняття маскулінності та фемінності;
3. Розглянути основні напрямки феміністичної критики та їхнє значення для сучасного літературознавства;
4. Провести аналіз образів жінок у трьох частинах фентезі-трилогії Ірини Грабовської з точки зору гендерної репрезентації;
5. Визначити художні механізми створення нових моделей жіночої ідентичності у фентезійному дискурсі.

Об'єктом дослідження у кваліфікаційній роботі виступає трилогія української письменниці Ірини Грабовської «Зірки і кістки» як приклад сучасного фентезійного наративу з виразною гендерною проблематикою.

Предметом дослідження є гендерні стратегії репрезентації жіночих ідентичностей у фентезійній прозі, їх функції та естетичні механізми в аналізованих творах.

У процесі дослідження застосовувалися **методи** порівняльного аналізу, дискурс-аналізу, герменевтики, інтертекстуального аналізу, а також принципи деконструктивістської та феміністичної критики.

Структура роботи: вступ, перший та другий розділ, висновки, список використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТУДІЙ У ЛІТЕРАТУРІ

1.1 Ключові поняття гендерних студій

1.1.1 Гендер як соціокультурний конструкт

У сучасній гуманітаристиці гендерна проблематика є важливою, оскільки гендер розглядається не лише як індивідуальна характеристика, але й як складна система соціальних, культурних і політичних практик, що формуються у процесі історичної та культурної еволюції суспільства. Відповідно, гендер є соціокультурним конструктом — умовним, історично змінним набором ознак, ролей і очікувань, пов'язаних з ідеєю чоловічого та жіночого.

Поняття гендеру виникло на перетині феміністичних студій, соціології, психології, філософії, культурології та літературознавства. Упродовж другої половини ХХ століття воно поступово трансформувалося з терміна лінгвістичного походження на потужну аналітичну категорію. Вперше термін «гендер» у його сучасному значенні був використаний у 1968 році американським психологом Робертом Столлером. Досліджуючи транссексуальність, він дійшов висновку, що «стать» і «гендер» не є тотожними поняттями, а соціально очікувана поведінка жінок і чоловіків залежить від рівня розвитку культури, а не біологічних відмінностей [43, с. 9-11; тут і надалі переклад з англійської наш – П. О.-Ю.].

Гендер у науковому дискурсі може трактуватись як змодельована суспільством система ролей і очікувань, які притаманні жінкам і чоловікам у конкретному культурному контексті. У навчальному посібнику «Основи теорії гендеру» зазначено: «Гендер – це змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення» [17, с. 12].

Вивченням процесів соціального конструювання гендеру займається методологічний підхід, відомий як гендерні студії. Ці студії мають міждисциплінарну природу та функціонують у багатьох галузях соціогуманітарного знання. Становлення гендерних досліджень у XX столітті стало результатом активного впливу феміністичного руху, який у 1970-х роках наполягав на переоцінці ролі жінки у суспільстві, історії та культурі [22, с. 133].

Джудіт Батлер, одна з найвпливовіших теоретикинь постструктуралістського фемінізму, запропонувала радикальне осмислення гендеру як перформативного акту. Вона наголошує, що гендер не є стабільною сутністю, а формується через повторювані дії, жести, мовні акти — тобто постійне «виконання» та повторення соціальних ролей.

Таким чином, гендер не є статичною категорією — це змінна, історично та соціально детермінована конструкція, що залежить від норм, очікувань, політичних структур, освіти, медіа та інших культурних агентів. Концепція гендеру як соціокультурного конструкту дозволяє критично аналізувати нерівність, дискримінацію, мовні практики, образність і наративні стратегії у мистецтві та літературі, розкриваючи механізми культурної трансляції норм і стереотипів щодо маскулінності та фемінності.

1.2.2 Відмінність між біологічною статтю і гендером

Однією з ключових парадигм сучасних гуманітарних наук є розмежування понять «біологічна стать» і «гендер», що дозволяє глибше осмислити механізми соціального устрою, ієрархій та культурної репрезентації. Гендер визначається не як природжена риса, а як соціокультурна конструкція, яка формується у процесі виховання, соціалізації, взаємодії з культурними нормами. Біологічна стать (англ. sex) відображає анатомо-фізіологічні

характеристики людини, натомість гендер (gender) — це система соціальних очікувань, норм, ролей, які приписуються індивіду в конкретному суспільстві залежно від того, як сприймається його стать.

Фундаментальну роль у концептуалізації відмінності між статтю та гендером відіграли дослідження Роберта Столлера. У своїй праці «Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity» він стверджував: «Гендерна ідентичність формується в результаті соціального навчання, а не біології» [43, с. 8]. Саме Столлер одним із перших запропонував поняття «гендеру» для означення психологічних і соціальних аспектів чоловічості й жіночості, що не зводяться до біологічної статі.

Соціологиня Анн Оклі у своїй роботі «Sex, Gender and Society» закріпила це розрізнення, наголошуючи: «У той час як «стать» є біологічним поняттям, то «гендер» — культурним» [37, с. 16]. Вона акцентувала на тому, що відмінності в поведінці, мові, одязі чи навіть професійних уподобаннях між жінками та чоловіками не зумовлені природою, а є результатом культурного програмування.

Цю думку підтримала Джудіт Батлер, яка у своїй праці «Gender Trouble» написала: «Гендер не є тим, чим ми є. Це те, що ми робимо — послідовно, рутинно, у виконанні ролей, що їх нав'язує культура» [25, с. 33]. У статті «Performative Acts and Gender Constitution» Батлер наголошує: «Тіло — це історична ситуація... спосіб дії, драматизації та відтворення історичного становища» [26, с. 521], підтверджуючи, що як стать, так і гендер є не природними, а історично сконструйованими категоріями.

У межах українського наукового дискурсу поняття гендеру також інтерпретується як соціокультурна категорія. У Великій українській енциклопедії читаємо: «Гендер — соціальні ознаки, які приписують жінкам і чоловікам; пов'язані з фемінністю та маскулінністю соціальні ролі, яких у

певному суспільстві очікують від жінок і чоловіків... Гендер — не біологічна, а соціокультурна категорія: індивід не отримує гендер автоматично від народження, а набуває у процесі включення в суспільне життя» [4].

Підсумовуючи, слід наголосити: відмінність між біологічною статтю та гендером є принциповою у сучасному гуманітарному знанні. Стать — це тілесна константа, що має обмежене значення для соціальної взаємодії. Гендер — це динамічна, історично змінна система, що впливає на всі аспекти культури, комунікації, влади та ідентичності. Це розмежування дозволяє точніше аналізувати культурні стереотипи, дискримінацію, ієрархії та соціальні ролі, що формуються не природою, а суспільством.

1.2.3 Концепції маскулінності і фемінності

Обговорення гендерної проблематики нерозривно пов'язане з осмисленням понять «маскулінність» і «фемінність», що позначають соціальні уявлення про чоловіче та жіноче — не як біологічні, а як культурно сконструйовані характеристики. У патріархальних системах маскулінність асоціюється з силою, раціональністю, активністю, домінуванням, тоді як фемінність — з емоційністю, пасивністю, турботливістю, залежністю.

Дослідниця Ніла Зборовська зазначає: «Фемінність — соціопсихологічний вияв інтровертивності (діяльності, спрямованої на самого себе), пасивності, залежності. Маскулінність — соціопсихологічний вияв екстравертивності (діяльності, спрямованої на зовнішній світ), активності, незалежності, самодостатності» [13, с. 293].

Соціальні рольові очікування щодо маскуліного та фемінного закріплюються через інститути виховання, освіти, медіа і літератури. Однак

сучасна гендерна теорія критикує усталені бінарні опозиції, розглядаючи фемінність і маскулінність як множинні, мінливі та взаємопов'язані форми.

Визначальний внесок у вивчення концепції маскулінності зробила Рейвін Коннелл, яка у своїй праці «Masculinities» запровадила поняття «гегемонна маскулінність». Цей тип чоловічості характеризується домінуванням, емоційною стриманістю, гетеронормативністю та репресією «інших» маскулінностей: «Гегемонна маскулінність — це не фіксований тип характеру, а конфігурація гендерної практики, яка втілює на даний момент загальноприйняту відповідь на питання про легітимність патріархату» [29, с. 77].

Натомість дослідниця Марія Маєрчик у праці «Гендер і стать: від бінарності до багатоманіття» підкреслює, що маскулінність і фемінність — не одновимірні поняття. Вони залежать від низки соціокультурних факторів: «У кожній культурі існують різні фемінності й різні маскулінності, які взаємодіють із класом, віком, сексуальністю, місцем проживання» [16, с. 14].

Зі зростанням уваги до проблематики фемінності в літературі та культурі, дедалі більше досліджень зосереджуються на аналізі наративів жіночого досвіду, «жіночого письма» та репрезентації жіночих тіл і голосів у культурному тексті. Водночас, маскулінні образи в літературі піддаються ревізії, що дозволяє бачити у них не лише домінантний дискурс, а й вразливість, амбівалентність та крихкість.

Усе це засвідчує: маскулінність і фемінність — не антагоністичні сутності, а складні мережі уявлень, що перебувають у постійній зміні й потребують культурного переосмислення. Саме література стає тим полем, де ці уявлення активно транслуються, піддаються і реконструюються.

1.2 Феміністична літературна теорія

1.2.1 Основні школи феміністичної критики

Феміністична критика як методологія літературного аналізу сформувалася на перетині гуманітарних дисциплін, таких як філософія, психоаналіз, соціологія, мовознавство та культурологія. Її завдання — деконструювати патріархальні наративи, повернути жінці право на авторство й представлення, а також розширити рамки інтерпретації літературного тексту, включаючи досвід і голоси, які раніше були витіснені за межі канону. Саме тому феміністичне літературознавство потребує міждисциплінарного підходу, і в цьому його теоретична глибина, яка виходить за межі суто філологічного аналізу

Феміністичний підхід в літературі еволюціонував у кількох головних напрямках. Можна виокремлювати дві основні школи: французьку та англо-американську. Французька традиція бере початок з екзистенціалізму Сімони де Бовуар, зокрема її фундаментальної праці «Друга стаття». Вона наголошувала, що жіноча ідентичність не є природною: «Жінкою не народжуються, нею стають». Де Бовуар аналізує, як жінку конструюють через іншість — як того, хто завжди визначається щодо чоловіка, як його доповнення, як об'єкт, а не суб'єкт культури. Вона пише про те, що вищий прояв свободи — це вибір людиною самої себе, а жінка у патріархальному світі втратила таку можливість. С. де Бовуар також говорить про те, що це не правда, що жіночі ідейні світи відрізняються від чоловічих, але лише асимілюючись із ними, жінка стає вільною: «Сьогодні битва набуває іншого вигляду; жінка вже не намагається замкнути чоловіка у в'язниці, вона сама прагне втекти звідтіля; вона вже не намагається затягти його у тьмяні глибини іманентного, натомість сама прагне виринути на світло трансцендентності» [3, с. 374]

Інші представниці французької школи, як Юлія Крістева, Гелен Сіксу, Люс Ірігарей, зосереджували увагу на мові, символіці й психоаналізі.

Наприклад, Юлія Кристева у своїх текстах запроваджує дихотомію між символічним і семіотичним: символічне — це мова, структура, логос, що асоціюється з чоловічим, а семіотичне — чуттєве, до-лінгвістичне, тіло — з жіночим. Саме семіотичне письмо вона асоціює з *écriture féminine* — тілесним, емоційним, асоціативним способом висловлення жіночого досвіду («Жіночі способи означення світу Кристева назвала семіотичними, на відміну від символічних, похідних специфічної чоловічої лібідональної енергії. Кристева вважає, що відображення світу у творчості містить у собі семіотичні способи реалізації, які беруть початок з до-символічного змісту» [19, с. 360]. «Сам термін “жіноче письмо” у науковий вжиток ввела французька письменниця і теоретик фемінізму Е. Сіксу» [2, с. 4]

Англо-американська феміністична критика значно більшою мірою зосереджується на текстуальній інтерпретації. «Феміністичний аналіз текстів представницями американської школи відбувається на основі психологобіологічного й соціального «жіночого досвіду» та жіночого сприйняття літератури» [2, с. 3]

Класичними для цього напрямку є праці Елейн Шовалтер, Сандри Гілберт і Сюзан Губар. Шовалтер вводить у науковий обіг термін «гінокритика» як альтернативу до феміністичної критики: «другим видом феміністичної критики.., є вивчення жінок як письменниць, і його суб'єктами є історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання; психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюції і закони жіночої літературної традиції. Для такого спеціального критичного дискурсу не існує жодного англійського терміна, і тому я придумала термін «гінокритика» [22, с.518]. Якщо феміністична критика аналізує жінку як читачку і персонажку чоловічого тексту, то гінокритика фокусується на жінці як авторці: на її стилі, темах, творчому шляху. Вона розрізняє три фази розвитку жіночої літератури: «жіночу» (імітація чоловічих моделей), «феміністичну» (протест) і «жіночу» (створення власної мови).

У праці «Божевільна жінка на горищі» Гілберт і Губар досліджують, як класичні англійські авторки, починаючи з Джейн Остін, творили «жіночі голоси», опираючись на чоловічу традицію і водночас її долаючи.

Говорячи про феміністичну літературну критику, не можливо не згадати Вірджинію Вулф, адже саме вона окреслила багато актуальних проблем і підходів, та саме її художні твори аналізували надалі критики у різних аспектах і з різних поглядів. Її два есеїстичні тексти, це: «Власний простір» та «Три гінеї», де вона наголошує, що гендерна ідентифікація потребує перевірки, перетворення, а основи вона бере від соціуму. «Справді, якби жінки існували лише в літературі, написаній чоловіками, їх можна було б уявити собі як осіб дуже важливих, дуже різних, героїчних і розумних, розкішних та огидних, нескінченно прекрасних і вкрай бридких, так само великих, як і чоловіки, або навіть більше. Але це – жінка в літературі. Фактично, як свідчить професор Тревелян, вона була бита й замкнена в кімнаті» [5, с. 42].

Отже, у кожній школі акценти розставлені по-різному: «Англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головно текстуальна, наголошує на вираженні. Проте усі вони ... намагаються віднайти термінологію, яка б урятувала жіночність від її стереотипних пов'язань з неповноцінністю» [22, с. 517].

Отже, французька критика натомість більше теоретична й філософська. Вона пронизана неофройдизмом, психоаналізом Лакана, структуралізмом і деконструкцією. Гелен Сіксу в маніфесті «Сміх Медузи» закликає жінок писати «тілом», тобто експресивно, нелінійно, поза рамками логосу. Люс Ірігарей у книзі «Ця стать, яка не одна» розвиває ідеї множинної жіночої суб'єктності, опонуючи фалоцентричній структурі мови та культури.

Однією з найвпливовіших постатей сфери феміністичної критики є Соломія Павличко, яка вводить до наукового обігу розрізнення феміністичної критики, гінокритики та рецептивної теорії читача у працях «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?», «Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури». Віра Агеєва у своїй праці «Гендерна літературна теорія і критика», акцентує на тому, що «філософія фемінізму існувала спершу радше в формі ідеології, котра до того ж обслуговувала й спрямовувала практику жіночого руху. І ця ідеологія будувалася через аналіз форм примусу й гноблення в культурі» [1, с. 424]. Ніла Зборовська вважає метою феміністичної критики звільнення від традиційно-патріархального погляду та деконструкцію чоловічого канону.

Наприкінці XX століття відбувається синтез феміністичної та гендерної критики, де увага зосереджується не лише на жіночих досвідах, а й на інтерсекційних категоріях — расі, класі, сексуальності, національності. З'являються нові підходи, пов'язані з постколоніальними студіями, квір-теорією, культурною антропологією. Сучасна феміністична критика стає політичною практикою, що активно впливає на культурний дискурс, виробництво ідей, концепцій та норм.

Таким чином, феміністична літературна критика є потужним інструментом аналізу культури, який не лише виявляє механізми дискримінації, а й пропонує альтернативні шляхи осмислення творчості, історії літератури та самих форм письма. Вона продовжує розвиватись, відкриваючи нові горизонти для інтерпретації художніх текстів у контексті ідентичності, влади, тіла і мови.

1.2.2 Теорії Джудіт Батлер про гендерну перформативність

Теорія перформативності гендеру, запропонована американською філософінею Джудіт Батлер, стала фундаментом сучасних феміністичних і квір-досліджень, а також суттєво вплинула на гуманітарну науку, філософію тіла, політичну теорію та мистецтво. Центральною ідеєю Батлер є положення про те, що гендер не є природною або сталою ідентичністю, а радше результатом соціального та культурного «виконання» — повторюваної дії, що конститує саме те, що ми звикли вважати гендером.

Концепція гендеру як перформативного акту бере свій початок у лінгвістичних дослідженнях Джона Остіна, який ще в 1955 році у праці «How to Do Things with Words» запровадив поняття «перформативне висловлювання». На відміну від констативних речень, які лише повідомляють інформацію, перформативні висловлювання змінюють дійсність, у якій їх промовлено. Наприклад: «Коли я кажу перед реєстратором або вівтарем: "Так, я згодний", — я не звітую своє рішення щодо шлюбу: я просто погоджуюсь» [23, с. 6]. Це стало теоретичною основою для аналізу гендеру в контексті перформативних дій. Для Батлер висловлювання типу «Я жінка» або «Я чоловік» — це не відображення якоїсь істинної сутності, а акт, що сам формує цю ідентичність у певному соціальному й культурному контексті. «Гендерна реальність є перформативною, тобто реальною лише настільки, наскільки її виконують» [26, с. 527].

У статті «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» Батлер наголошує: «Гендер жодним чином не є стабільною ідентичністю чи джерелом дії, з якого випливають різні вчинки; радше, це ідентичність, хитко конституційована в часі — ідентичність, утверджена через стилізоване повторення дій» [26, с. 519]. Це положення спирається на філософську традицію феноменології (зокрема праці Моріса Мерло-Понті), але водночас відкриває нові горизонти аналізу гендерної ідентичності. Батлер вважає, що тіло — це не просто біологічний факт, а «історична ситуація», тобто продукт культурної інтерпретації: «Тіло — це

історична ситуація... спосіб дії, драматизації й відтворення певного історичного становища» [26, с. 521].

У «Gender Trouble» Батлер підкреслює, що гендерна ідентичність не передую актам, а радше є їх наслідком: «Немає жодної передіснуючої ідентичності, яку акти виражають; ці різні акти створюють ідею гендеру, і без них жодного гендеру не було б» [25, с. 16]. Цей підхід дає змогу критично осмислити й розвінчати есенціалістські уявлення про «жіночу» або «чоловічу» природу. Успадковуючи тезу Сімони де Бовуар про те, що «жінкою не народжуються, а стають», Батлер формулює свій погляд: «Жінка... — це радше історична ситуація, ніж природний факт» [26, с. 520].

Також у «Gender Trouble» Батлер розгортає поняття гендерної ідентичності як результату повторюваних соціальних практик, підкреслюючи: «Гендерні терміни є об'єктом боротьби, оскільки право на їх визначення належить конфліктним дискурсам і системам знання» [25, с. viii]. Ця теза вказує на політичну природу гендерної ідентичності, яка завжди існує в контексті влади, мови та знання. У іншому фрагменті Батлер зазначає: «Гендер — це не субстанція, а процес; не єдність, а множинність повторень без первинного оригіналу» [25, с. 25]. Таким чином, відмова від ідеї автентичної, до-культурної гендерної сутності дозволяє деконструювати природну «жіночність» або «чоловічість» як результат нормативних інституцій та соціального тиску.

Ідеї Батлер вийшли далеко за межі філософії чи літературознавства, набувши вираження і в мистецтві. Її концепція вплинула на розвиток перформативних практик, відеоарту та феміністичного критичного мистецтва. Яскравим прикладом є робота Марти Рослер «Semiotics of the Kitchen», у якій крізь призму кухонного приладдя критикується стереотипна жіноча роль у суспільстві [40]. Іншим прикладом є серія фотографій Сінді Шерман «Untitled Film Stills» де авторка репрезентує шаблонні жіночі образи з кіно, підкреслюючи їхню умовність та конструйованість [41].

Таким чином, теорія перформативності гендеру Батлер відкрила нові горизонти в розумінні соціальної ролі тіла, мови й дії, дала підґрунтя для переосмислення гендерної ідентичності як відкритого, історично та культурно зумовленого процесу. Вона не лише трансформувала академічне поле гендерних студій, а й сформувала новий культурний і мистецький дискурс.

1.3 Гендерний аналіз у літературознавстві

Гендерний аналіз у сучасному літературознавстві постає як одна з ключових методологічних стратегій, що дозволяє переосмислити художній текст у контексті соціокультурних відмінностей, зокрема у категоріях маскулінного й фемінного. Його значущість зумовлена здатністю критично аналізувати не лише образи жінок у літературі, а й способи їх репрезентації, дискурсивні моделі, що домінували протягом тривалого часу в літературному каноні.

Як зазначає Віра Агеєва, «гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуальнопсихологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації» [1, с. 424].

Гендерний аналіз літературного тексту досі не має усталеної, універсальної методики, що пояснюється тривалим ототожненням цього підходу з феміністичною критикою, яка довгий час сприймалась радше як ідеологічний інструмент, ніж академічна методологія. Однак ці поняття не є синонімами: феміністична критика, яка виникла раніше, на ґрунті постструктуралістської теорії, здебільшого розвивалась у західноєвропейському та американському контекстах і фокусувалась передусім

на проблемі жіночого досвіду в культурі й літературі. Натомість гендерний підхід розширив це поле, охопивши не лише жіночу, а й чоловічу репрезентацію, а також різноманітні форми взаємодії між статями в художньому дискурсі, запропонувавши ширший культурологічний та інтерпретаційний інструментарій.

Гендерна критика в літературознавстві має складну та багаторівневу структуру. Як відзначає Тетяна Дороніна, її розвиток проходить через кілька головних напрямів: по-перше, це переоцінка літературної творчості жінок-авторок, які раніше були маргіналізовані в літературному процесі; по-друге, деконструкція гендерних стереотипів у творах художньої літератури; по-третє, вивчення специфічних стилістичних та структурних особливостей жіночого письма; і, по-четверте, аналітичний підхід до відображення сексуальності в текстах [11, с. 315].

Гендерний аналіз досліджує такі текстові рівні: проблемно-тематичний, сюжетно-композиційний, хронотоп, стилістика, мовлення героїв, типологія конфліктів, система персонажів і, що особливо важливо, читацька рецепція. Це дає змогу вивчити, як саме твори художньої літератури формують уявлення про «жіночність» і «чоловічість», як працюють механізми символічного конструювання соціальних ролей.

На думку Елейн Шовалтер, феміністична критика повинна виходити за межі аналізу образів жінок, зосереджуючись натомість на «відкритті історії жіночої літератури», її стилів, тем, жанрової специфіки та колективної траєкторії розвитку [22]. Шовалтер запровадила також термін «гінокритика», яким означила окремий напрям феміністичного літературознавства, що фокусується не на репрезентації жінки в чоловічій творчості, а на жінці як авторці та суб'єкті письма. Юлія Крістева та Люсі Ірігарей також вплинули на гендерний аналіз, досліджуючи так зване «жіноче письмо» (*écriture féminine*),

зокрема семіотичну природу жіночого означування, його зв'язок із досимволічним, тілесним і маргінальним у культурі.

Роберта Трайтс у своїй книзі «Disturbing the Universe» наголошує, що гендер у літературі слід вивчати як простір напруги між індивідом і соціальною нормою, між свободою самовираження та репресивними структурами влади [44, с. 7].

Гендерний аналіз у літературознавстві не зводиться до ідеологічного чи політичного активізму. Його завдання полягає в аналітичному виявленні механізмів символічного пригнічення, у дослідженні мови, стилю, сюжету й наративної структури твору крізь призму гендерних відносин. Дослідниця Ніла Зборовська наголошує, що «метою сучасної феміністичної критики насамперед є звільнення від панівного традиційно-патріархального погляду» [13]. Дослідниця Тетяна Дороніна зауважує, що багато авторів «під поняттям “гендер” розуміють лише жіночість, що звужує потенціал цього напрямку» [10, с. 24]. Однак «гендерні дослідження мають міждисциплінарний характер» і повинні охоплювати як маскуліність, так і фемінність. Головним методом гендерного аналізу стає деконструкція – «розшифрування» концептів маскулінного і фемінного та «руйнування існуючих канонів інтерпретації» [10, с. 28]. Твір розглядається не лише як текст, а як соціокультурний документ, що відтворює гендерні уявлення епохи. «Актуалізувати поняття жіночого письма», «зрозуміти механізми дискредитації жінок-авторів», «звільнитися від чинних стереотипів інтерпретації художніх текстів» [10, с. 26] — саме так, за Дороніною, формулюються основні цілі гендерного підходу.

Гендерна літературна критика охоплює також міждисциплінарні аспекти. Вона вивчає, як художній текст взаємодіє з історичним і культурним контекстом, як літературні архетипи репрезентують або трансформують гендерні ролі. Її методи поєднують елементи психоаналізу, структуралізму, деконструкції, соціології літератури та культурних студій.

У підсумку, гендерний аналіз у літературознавстві не лише розширює горизонти інтерпретації, але й служить інструментом культурної критики. Він дає змогу повернути «втрачені голоси» жінок, деконструювати наративи влади та нерівності, і таким чином сприяє трансформації культурного ландшафту в бік більшої інклюзивності та справедливості.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі дипломної роботи було окреслено методологічні засади вивчення гендерної проблематики у сфері гуманітарного знання, зокрема в літературознавстві. Аналіз ключових концепцій дозволив виявити основні підходи до розуміння гендеру як соціокультурної категорії, що формується у процесі взаємодії історичних, соціальних, культурних та політичних чинників. Гендер більше не сприймається виключно як характеристика індивіда, а розглядається як багаторівнева структура, яка включає сукупність поведінкових моделей, норм і очікувань, що змінюються залежно від епохи, культурного простору й соціальних практик.

У ході дослідження було з'ясовано, що становлення гендерної теорії відбувалося на перетині кількох академічних дисциплін, зокрема феміністичних студій, соціології, філософії, культурології та літературознавства. Під впливом феміністичного руху 1970-х років виник запит на переосмислення ролі жінки у культурі, що дало поштовх до формування гендерних досліджень як автономного напрямку. Теоретикам вдалося виявити залежність між соціальними інституціями та уявленнями про чоловіче й жіноче, що сприяло деконструкції усталених норм і ролей, які тривалий час зумовлювали нерівність у суспільстві.

Значну увагу було приділено розмежуванню понять «біологічна стать» і «гендер». Біологічна стать розглядається як сукупність фізіологічних характеристик, тоді як гендер — як соціальний і культурний феномен, що набувається в процесі соціалізації. Таке розмежування дозволяє виявити вплив виховання, освіти, медіа, релігії та інших інститутів на формування уявлень про маскулінне і фемінне. Відповідно, гендер трактується як гнучка й динамічна конструкція, яка змінюється упродовж життя людини й не зводиться до біологічного детермінізму.

У межах розділу також було проаналізовано концепції маскулінності та фемінності як культурних кодів, що репрезентують уявлення про чоловіче й жіноче у суспільстві. Особливу увагу приділено осмисленню гегемонної маскулінності як домінантної моделі, яка нав'язує ідеал сили, влади, емоційної стриманості, і протиставляється іншим, маргіналізованим формам чоловічої ідентичності. Натомість фемінність постає як множинна, мінлива категорія, що формується під впливом віку, соціального статусу, сексуальності та інших факторів. Такий підхід дозволяє переосмислити традиційні уявлення про стать і гендер, відкриваючи шлях до інтерпретації нових форм ідентичності та культурної репрезентації.

У межах аналізу було розглянуто розвиток феміністичної критики та гінокритики як основних методологічних напрямів у літературознавстві. Феміністична критика зосереджується на проблемі репрезентації жінки у класичній літературі, у той час як гінокритика досліджує жіноче письмо, творчу суб'єктність авторки, особливості мови, стилю, тематики. Становлення цих напрямів супроводжувалося запереченням універсальності літературного канону, домінованого чоловічим досвідом, і прагненням до відкриття забутих імен письменниць, створення альтернативного літературного простору.

Гендерний аналіз у літературознавстві дозволяє переглянути традиційні способи інтерпретації художнього тексту. Він орієнтований на виявлення

стереотипів, деконструкцію патріархальних структур у наративі, аналіз особливостей маскулінної та фемінної репрезентації, виявлення механізмів соціального контролю, вбудованих у текст. Цей підхід акцентує увагу на способах трансляції та відтворення ідеологем влади, ідентичності, тілесності, чуттєвості. Особливо важливим є вивчення мовної організації, стилістики, образної системи, а також читацької рецепції, що дозволяє осмислити, як текст функціонує в соціальному просторі.

Таким чином, результати першого розділу створюють концептуальну основу для проведення прикладного літературознавчого аналізу. У наступному розділі ці напрацювання буде використано для дослідження гендерної репрезентації, образів фемінного й маскулінного у фентезі-трилогії Ірини Грабовської «Зірки і кістки», з акцентом на розкриття особливостей гендерного письма, тілесності, сили та ідентичності в жанрово-міфологічному контексті сучасної української літератури.

РОЗДІЛ 2. ГЕНДЕРНИЙ АНАЛІЗ ФЕНТЕЗІЙНОЇ ТРИЛОГІЇ «ЗІРКИ І КІСТКИ» ІРИНИ ГРАБОВСЬКОЇ

2.1 Специфіка фентезійної літератури

Фентезійна література вже багато десятиліть приваблює увагу різних дослідників — літературознавців, культурологів, мовознавців — завдяки своїй багатошаровості, образній винахідливості та здатності конструювати альтернативні, «іншосвітні» реальності. Жанр фентезі вирізняється серед інших форм художньої словесності тим, що поєднує у собі елементи міфу, чарівної казки, героїчного епосу, архаїчної символіки та постмодерної гри з уявою. Посилений інтерес також викликає творчість окремих письменників, які є видатними та відомими представниками свого жанру. Ми ж обрали аналізувати менш відому, проте більш сучасну та актуальну українську авторку Ірину Грабовську та дослідити специфіку її творчості на матеріалах трилогії «Зірки і кістки».

Для розуміння специфіки фентезійної літератури варто спершу розглянути поняття «жанру». Тетяна Кушнірова у статті «Інтерпретація категорії “жанр” у сучасному літературознавстві» слушно зауважує, що «жанр — це своєрідний “кістяк” твору, його основа. Іншими словами, жанр — це те, що надає читачеві базову інформацію про те, що собою являє твір» [15, с. 108]

За визначенням, запропонованим у Літературознавчій енциклопедії, фентезі — це «жанровий різновид фантастики, що використовує ірраціональні мотиви чарівництва, магії, рицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією» [14, с. 529]. У енциклопедії зазначається також, що у фентезі змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією та елементами архаїчного міфу, казки й рицарського роману. Зазначається, що фентезійні твори передбачають створення світів «за межею», втечу у світ мрій, сценарність, поетичну мову, рольові ігри, подорожі у минуле

або майбутнє з обов'язковою альтернативою сьогоденню. Часто фентезі – це про самореалізацію самотнього героя, який приречений здійснювати свій шлях, ймовірно і «перероджуватись» у власній душі, шукати себе та своє щастя чи ідентичність.

У сучасному літературознавчому дискурсі фентезі також розглядається як структура, а не як емоційна форма (на відміну, наприклад, від горору). Браян Стейблфорд у своїй праці «The A to Z of Fantasy Literature» зазначає, що термін «фентезі», хоч і позбавлений специфічності наукової фантастики, усе ж позначає певну наративну організацію, зокрема — побудову альтернативного світу на основі припущення, яке суперечить законам реальності. У праці також зазначено, що значна частина різної світової літератури у різні періоди описувалась як фентезі. «Особливо якщо розглядати фентезі як протиставлення реалізму — це є надзвичайно проникним терміном, який слугував для «вбирання» величезної кількості сюжетів, що в певній культурі або епосі вважалися нереалістичними» [42, с. 37]. Потім ж, наприкінці ХХ століття термін «фантастичне» (fantastic) дедалі частіше почали використовувати замість «фентезі», коли обговорювались різні модуси художнього зображення.

Особливість фентезі в спектрі фантастики — це постійне творче припущення; не існує чіткого критичного консенсусу щодо точної дефініції. Як зазначає Браян Атвебері, описуючи фентезі як «розмиту множину» (fuzzy set), цілком можливо, що фентезі найкраще описувати не через строгі рамки, а через поєднання нормативного і дослідницького підходів, тому це допускає поєднувати та аналізувати у межах жанру елементи фольклору, міфу, надприродного, алегорії, сюрреалізму тощо [42, с. 37].

Варто згадати і погляд Урсули Ле Гуїн, одну з основоположниць феміністичного фентезі, яка у своєму есе «From Elfland to Poughkeepsie» акцентує на мові як ключовому елементі епічного фентезі. Вона зазначає, що саме мова творить відчуття «місця» і попереджає про небезпеку стилістичних

кальок із класиків жанру — надмірна формальність або спрощення можуть перетворити чарівний світ на банальний або шаржований [35, с. 78–80].

В українському літературознавстві термін «фентезі» часто ототожнюється з ширшою категорією фантастики, однак між ними існують суттєві відмінності. Фантастика, як правило, має раціональне підґрунтя — наукове, соціальне, технологічне, — тоді як фентезі апелює до ірраціонального, чарівного й сакрального. Важливою рисою фентезі є зображення світу, де діють закони магії, а персонажами виступають істоти з фольклору або авторських міфологій.

Окремі дослідники [21, с. 28] класифікують фентезі на кілька основних напрямів — класичне, історичне та наукове — з піджанрами, що включають героїчне, містичне, гумористичне, фентезі паралельних світів, любовне, детективне, притчеве тощо. Це підкреслює жанрову варіативність і відкритість до експерименту.

Таким чином, жанр фентезі постає не лише як форма ескапізму, а як повноцінний художній інструмент дослідження реальності через інше, символічне, міфологізоване. Саме ця здатність фентезі створювати цілісні системи цінностей, альтернативні світи й антропології, робить жанр актуальним для сучасної гуманітарної науки та предметом глибокого філософського і культурологічного аналізу.

2.2. Місце жіночого фентезі в сучасному літературному процесі

Упродовж останніх десятиліть жіноче фентезі дедалі активніше займає своє місце в літературному процесі, розширюючи межі жанру не лише тематично, але й концептуально. Йдеться не лише про участь жінок як авторок, але й про зміну оптики на героїзм, силу, тілесність і досвід жінки у фентезійних світах. Жіночий погляд у фентезі дозволяє репрезентувати нові наративи, де

жіночі персонажі не є лише об'єктами дії, а повноправними суб'єктами — зі складною мотивацією, амбіціями і внутрішніми конфліктами.

Як стверджує Браян Стейблфорд у своїй енциклопедії «The A to Z of Fantasy Literature», фентезі історично відігравало роль носія нереалістичних уявлень, утім сучасне фентезі, зокрема і особливо жіноче, дозволяє виводити складні теми ідентичності, свободи й влади на новий рівень, адже «фентезі часто передбачає альтернативну модель реальності, в якій жінки можуть відігравати рівноправну або навіть домінуючу роль» [42, с. 37].

Аналіз підліткової жіночої фентезійної літератури в сучасному західному контексті докладно подано в колективній науковій праці «Understanding (Post)feminist Girlhood through Young Adult Fantasy Literature». Авторки дослідження наголошують, що YA-фентезі (young adult, що можна перекласти як «юні дорослі» чи «молоді дорослі», а тобто література здебільшого орієнтована на підлітків 12-18 років) стало важливою платформою для представлення дівочого досвіду та феміністичних тем. За словами Елізабет Літл, «фентезі пропонує не лише втечу від реальності, а й простір для реконструкції дівочої суб'єктності, де героїня отримує голос, силу та контроль над наративом» [36, с. 6].

Лія Філліпс у книзі «Female Heroes in Young Adult Fantasy Fiction» простежує, як у сучасному фентезі героїні переходять від пасивної ролі об'єкта до повноцінного суб'єкта, здатного на дію, сумнів, зростання. Вона наголошує: «Жінки в сучасному фентезі – це не лише носії сили, а й ті, хто формує моральні координати світів, у яких діють» [38, с. 22].

Суттєвий внесок у розуміння жіночої репрезентації в фентезі зробила і Роберта Трайтс, яка в праці «Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature» підкреслює, що «сила підліткової героїні полягає не в

руйнуванні патріархального устрою, а у здатності протистояти йому через осмислений вибір і внутрішню трансформацію» [44, с. 7].

Як зазначає Валері Вестерен у дослідженні «“Strong Female Characters”? An Analysis of Six Female Fantasy Characters from Novel to Film», термін «сильна жіноча персонажка» має неоднозначну конотацію: він часто редукується до образу гіпермаскуліної жінки, позбавленої слабкостей або емоційної глибини, а не справжньої комплексної особистості. Дослідниця зауважує: «Істинно сильна жіноча персонажка виявляє свою силу насамперед через внутрішню складність, а не через перелік зовнішніх фізичних чи ментальних здібностей. Вона балансує ідеальні риси характеру з реалістичними моральними недоліками та обставинними обмеженнями» [45, с. 2].

Таке розуміння поступово відтісняє шаблони «гіперсильної» жінки, створеної для задоволення умовних стандартів сили, властивих чоловічому герою. Наприклад, популярна кіногероїня 2000-х — войовнича й емоційно холодна — часто виявляється не відображенням жіночого досвіду, а відповіддю на очікування патріархального суспільства, а тому часто сконструйована і створена саме чоловіками-режисерами. Це особливо помітно в адаптаціях літературних творів, де жіночі образи змінюються під впливом кіноіндустрії. Валері Вестерен наводить приклад: образ Елли у фільмі «Ella Enchanted» став карикатурним відображенням жіночої сили, де замість глибини глядач отримав «експертку з карате і закохану підлітку».

Сучасні авторки фентезі — Урсула Ле Гуїн, Робін Гобб, Наомі Новік, Джоанн Гарріс, та українські Ірина Грабовська, Юлія Нагорнюк, Аліна Дихман — демонструють альтернативні варіанти жіночої сили: емоційної, інтелектуальної, материнської, тілесної, магічної. Героїні цих письменниць можуть бути тендітними, але впевненими; нерішучими, але вірними; пораненими, але здатними до зцілення. Вони уникають одновимірності, зберігаючи глибину,

що робить їх по-справжньому «сильними»; вони не є «плоскими» персонажами – вони проходять свій шлях протягом твору і змінюються або ж шукають себе.

Крім того, варто зазначити, що жіноче фентезі не обмежується темою боротьби за права жінок або відновлення гендерної справедливості. Як свідчить аналіз популярних творів останніх років (наприклад, «A Court of Thorns and Roses» Сари Дж. Маас, «From Blood and Ash» Дженніфер Лінн Арментраут або «The Bear and the Nightingale» Кетрін Арден), жінки у фентезі стають творчинями світів, носійками колективної пам'яті, рушіями змін. У цьому контексті фентезі функціонує як майданчик для переосмислення міфів та стереотипів — у тому числі гендерних.

В українському контексті жіноче фентезі тільки починає розвиватись на всю силу. Ірина Грабовська, Світлана Тараторіна, Ольга Войтенко, Дарія Піскозуб, Наталія Матолінець, Аліна Дихман, Юлія Нагорнюк представляють різні моделі письма, але всі об'єднані спробою артикулювати голос жінки в умовному світі, де магія та фентезійне тло — не лише інструмент сили, а й спосіб говорити про травму, спадкоємність, тілесність, владу й любов.

Жіноче фентезі сьогодні — це не лише художній жанр, а й культурне явище, яке дозволяє інтерпретувати сучасні проблеми через призму символічного. Саме тому воно є не лише актуальним, але й важливим з точки зору літературного процесу загалом.

2.3. Аналіз жіночих персонажів

2.3.1 Типологія жіночих образів

У трилогії «Зірки і кістки» Ірини Грабовської, а саме у, виданій 2023 – 2025 (а саме: у першій книзі «Зірки і кістки», другій «Земля крилатих», та

третій «Замок із кришталю») у видавництві Vivat зображено різноманітну палітру жіночих персонажів, кожна з яких репрезентує унікальну форму суб'єктності. Серед головних героїнь варто виокремити Мону, Ізвен, Мейрі та Арезу. Вони втілюють не лише традиційні ролі, але й трансформують уявлення про жіночу силу та лідерство у фентезійному світі та уособлюють різні моделі жіночої суб'єктності: від образу порадиці та матері до воїтельки, магині й політичної радниці.

Мона постає як архетипна мати та радниця, яка поєднує в собі турботу й мудрість із політичною ефективністю. На початку історії вона змальовується як «вперта, заповзята і працьовита – саме така, якою описували пташок у книжках» [6, с. 259], проте впродовж трилогії вона трансформується в постать лицарки, не через фізичну силу чи сміливість у бою, а завдяки моральній відвазі та вірності – та здобуває статус першої пташки-лицарки, офіційно визнаної у військовому братстві. Цей сюжетний поворот розгортає модель фемінного героїзму, що суперечить маскулінізованим уявленням про силу.

Ізвен є уособленням воїтельки та вільної жінки. Її улюблена книга «Військова доблесть і мистецтво бою», а сама персонажка все життя хотіла бути схожою на брата (основну чоловічу фігуру у її житті) та бути воїном у його армії. Через відторгнення усього жіночого як слабкого – у неї проглядалась мізогінія до інших жінок – «гурток її фрейлін, які раз у раз кидали на неї незадоволені погляди. Ізвен відповідала тим же. Що з них узяти? Хіба вони розуміють щось у зброї? Найгостріший предмет у їхніх руках – це голка» [6, с. 69-70], а батько називає її «слабкою, розпаньканою дівчинкою» [6, с. 73] і не бачить у ній престолонаступницю, лише тому що вона жінка. Вона чинить опір батьківській волі, публічно відмовляється від вигідного шлюбу й обирає самотійне політичне майбутнє: «Бо марвотвориця не могла бути слабкою, вразливою» [6, с. 426,]. Її еволюція — приклад постійного самоствердження та саморозвитку через дію, жертву, рішучість. Фраза Фольгерта: «ти мало не вбила себе, Ізвен! Виплеснула всю силу до останньої краплі... ти аж так хотіла

перевершити мене?!» [6, с. 315] — вказує на те, як жіночу ініціативу часто зчитують як загрозу для чоловічої гегемонії. Її внутрішня трансформація впродовж трилогії ініційована жіночою фігурою – сестрою – що демонструє сестринство як шлях до дії.

Мейрі утілює образ магічної посередниці між світом живих і світом сакральним і потойбічним, завдяки її оживляючій магії. Хоча вона фізично присутня лише в першій та половині другої книг трилогії, її образ проектується на весь текст: вона залишається у спогадах та у жахах ворогів, а її дар і сила формують сюжетні повороти. Вона виконує міфологічну функцію жіночого дару: як чаклунка, вона залишається присутньою у свідомості персонажів, втілюючи архетип жінки-посередниці між світом живих і магії.

Арезу з'являється в третій книзі як друга дружина Янна – головного чоловічого персонажа книги. Її образ — це своєрідна антитеза до утискуваних пташок, жителів фентезійного світу: «Мона не уявляла, щоб Арезу терпіла чийсь вказівки, як їй вбиратися чи говорити» [7, с. 305]. Вона грає в азартні ігри, приймає отруту як частину своєї сили, постає воїтелькою та сильною особою й фігурує як потенційна реформаторка. Проте це питання наприкінці трилогії залишається відкритим, адже у фіналі правителькою Ретону стає вона.

Другорядні персонажки також істотно впливають на гендерну динаміку. Таким прикладом є сім'я птаха Ольєра: Брезель (його дружина) Магротт (його дочка). Брезель із перших появ на сторінках книги заявляє, що від шлюбу прагне не кохання, а безпеки і грошей. Вона – вдова, що часто є джерелом насмішок серед інших персонажів, хоча ми дізнаємось, що вона не була коханою нікому, крім Ольєра і її попереднього чоловіка. Вона не стала роллю жертви, хоч чоловік не здійснив обіцяне, не забезпечив її безпекою і любов'ю — вона залишилась гордою і нескореною птахою. І незважаючи на гомосексуальність і обман від її чоловіка – вона їдедо нього на край світу, щоб бути із ним у найскладніші для нього часи. А його дочка Марґотт виросла

гордою пташкою, як її і вчив батько, зробивши її спадкоємицею: «я здобуду корону своїм мечем, а не через шлюб» [7, с. 695] – гордо заявила вона на пропозицію одружитись із другим найвпливовішим чоловіком у королівстві.

Також варто звернути увагу на жіночих правительок — Велика Змія Агатена – чинна правителька Гонгори, Вогняна Бейлз – попередня княгиня Ретонська, Кульгава Іссот, що претендує на престол Ретону — вони втілюють політичну владу, що не залежить від статі, і розгортаються у цілком жіночому домені лідерства.

Правителька Гонгори, Велика Змія Агатена здивувала тим, як вона виглядає, адже вона не має вигляду типової жінки у літах: «гонгорська королева мала дуже багато років, тож очікував побачити сивоголову згорблену стару зі зморшками на обличчі, натомість королева геть не здалась йому старою... Її шкіра сяjala, постава була пряма і гордівлива, обличчя свіже, а очі ясні – темно-бурштинові... при собі королева носила короткий меч» [7, с. 268]

Є також другорядні персонажі, які з'являються і пояснюють бекграунд деяких інших головних персонажів. Здебільшого – це сильні, незалежні жінки, які часто прагнуть помсти, влади, територій, виходячи із типових гендерних ролей. Наприклад мати Ольєра ес Брезеля «Його мати Ренеа не вбиралась у жалобу, як годиться пташиній вдові. Вона вбралась у лати... за кілька днів невгамовна пташка зібрала озброєний загін і почала мститися (за батька Ольєра)» [6, с. 29]

Матір Янна, майбутнього князя Ретонського – це теж сильна жінка: «... як вона воювала! Вона була найрозумнішою й найзавзятішою пташкою, яку я тільки знала. Вона сама керувала обороною Арволура. Вона вправлялась з усіма справами, доки наш князь був у полоні у Лабранша. Вона була досвідченою, стриманою і шляхетною...!» [6, с. 82]. Ця її характеристика пояснює подальші його трансформації у врегулюванні гендерних проблем у його королівстві.

Цікаво те, що тут є і персонажки, які хочуть стати княгинями тільки через тілесне – через спроби переспати із князем: «тому що це найкоротший шлях нагору, і єдиний доступний мені шлях... а які ще можливості є для пташки? Моя родина розорена війною, батько не вважав за потрібне вчити мене, тож так, моє лоно – єдине, що я маю. Якщо завагітнію, то стану княгинею» [7, с. 109]. Що зображує реальність для багатьох жінок у патріархальному світі.

Проте більшість персонажок – це все ж таки такий тип героїнь, чії дії виходять за межі традиційної жіночої ролі, трансформуючи уявлення про жіночу владу, тіло і вибір.

2.3.2. Стратегії конструювання жіночої суб'єктності

У трилогії Ірини Грабовської простежується складна система стратегій формування жіночої суб'єктності, яка вибудовується через напруження між нормативними гендерними уявленнями, інституційними обмеженнями та особистим вибором героїнь. Розвиток жіночих персонажів у фентезійному світі відбувається через опір символічному порядку, утвердженню тілесної та голосової автономії, активне переприсвоєння соціальних ролей та ритуалів.

Однією з ключових метафор у трилогії виступають крила — маркер ідентичності, честі, соціального статусу. Для жінок, так званих пташок, крила мають бути прихованими: «Порядна пташка носить крила лише як прикрасу (...) але ніяк не гасає у височині...» [6, с. 18]. Втрата або приховування крил символізує підкорення нормі, а повернення до польоту — акт символічного визволення: «Так Мона перестала літати (...), її крила слабшали...» [6, с. 17-18]. У цьому сенсі польот — не лише акт фізичного руху, а й перформативний жест ідентичності, що порушує гендерну норму. «Та й літати пташкам не годиться! Вони створені для іншого!.. Пташки мають народжувати крилатих, бути

сумирними і чемними...» [6, с. 18] – про таку гендерну роль говорить пташці її мама, що підтверджує спадкове ставлення до жінок-пташок.

Така інтерпретація цілком відповідає концепції гендерної перформативності Джудіт Батлер, згідно з якою гендер не є стабільною сутністю, а викристалізовується в процесі повторюваних актів – «Гендер жодним чином не є стабільною ідентичністю або джерелом активності, з якого виходять різні дії; радше, це ідентичність, що хитко формується в часі — ідентичність, установлена через стилізоване повторення актів» [25, с. 191]. Відмова від ховання крил, вступ жінок до лицарського ордену, активне включення в політичне життя — всі ці дії стають актами, що деконструюють гендерну нормативність.

Крила тут постають як матеріальний маркер честі та сили: «... сокира опустилася вдруге, розтинаючи його кості, шкіру, відокремлюючи його крило — його гордість, його честь...» [6, с. 68]. Водночас пташки, які порушують норму, стикаються з культурним осудом: «... моя кузина перехворіла на перопадицю й лишилась без пір'я. (...) Так, скинулась з уривця, бідолашна. Хоча, здавалося б, все одно ті крила під запоною ховала» [6, с. 137]. У цій сцені тіло позбавлене краси та честі — стає причиною суїциду — типова реакція патріархального дискурсу, який ставить тілесну «нормативність» вище життя. Проте саме ці норми активно підважуються — зокрема Моною, яка з радниці князя стає першою лицаркою. Її внутрішній конфлікт і шлях до суб'єктності подано через тілесне й емоційне визволення: «Це кара за те, що птахи вигадали самі собі... Я маю крила» [8, с. 81]. У фіналі трилогії Мона фіксує суспільні зміни: «ще рік тому майже всі вкривали крила вуаллю. Натомість сьогодні вона бачила чимало вільних крил...» [7, с. 727].

І коли безкрилий Ольєр говорить, що «так повелося: птахи літають, а пташки ходять по землі та прикрашають крила» [6, с. 137] — це типова чоловіча поведінка у патріархальному устрої — не задумуватись над походженням і

вирішенням проблеми, яка не стосується чоловіків напряду. Проте він проходить трансформацію протягом подій третьої книги – його позиція змінюється: у нього першою дитиною народжується дочка і за збігом обставин він змушений називати її спадкоємицею його маєтностей. «Це моя спадкоємиця, я не змінюватиму свого заповіту, тому маю навчити її добре літати й битися, щоб вона могла захищати свій спадок» [7, с. 146]. Матір пташки каже, що: «це було проти звичаю, пташки завжди залишалися із матір'ю» [7, с. 146]. Після цього у них розвивається розмова, адже Ольєр повідомляє, що знає, як ставляться до пташок із непокритими крилами, коли його дружина повідомляє, що його дочка стикнеться із величезною зневагою і обуренням. На що його дружина відповідає: «Навряд. Ви всі волієте цього не помічати» [7, с. 147]. Вона знає це, адже вона сама не покривала крила і «мене називали розпусницею, хоча, крім першого чоловіка і тебе, донедавна я нікого не мала» [7, с. 147].

Світ людей також супроводжується патріархальним устроєм, наприклад король Ельтеріх так висловлюється про жінок при владі: «Та й навіщо жінці магія?» [6, с. 43]. І коли у нього з'явилась дочка без магічної сили – все, що він у ній бачив – це її краса і вигідний шлюб: «король мимоволі замилювався її золотистими косами... золоте волосся, бліда шкіра, медові очі. Санжійська порода» [6, с. 46]. Та король не відрізняється повагою до жінок та зовсім не зважає на думку жінки, перетворюючи її на суб'єкт дії: «їхня тітка, Кверіна Вельгет, на той час уже була заміжня. Він розлучив її з чоловіком мало не силоміць, це, здавалось, нікого не обурювало, а лише розважало» [6, с. 175].

Ізвен чинить активний опір патріархальним очікуванням, протестуючи проти свого батька. Вона заперечує власну роль «кобили, що має народжувати магів»: «Я не хочу передавати свою силу! Вона – моя! І я хочу користуватись нею...» [6, с. 75]. Ізвен конфліктує з батьком і братом, які не визнають її військовий досвід і політичний розум: «тепер доведеться оберігати не обози з трофеєм, а молодшу сестру» [6, с. 209].

Один з найважливіших жестів суб'єктності — її відмова від запрограмованого батьком шлюбу: «Ізвен створила жахливий прецедент: тепер кожна дівчина (...) могла повставати проти вибору своїх батьків» [6, с. 392–393]. У третій книзі вона інституціоналізує ці зміни: дозволяє шлюби незалежно від статусу, що символізує злам соціального контракту як простору репродукції патріархальних зв'язків.

Персонажі-чоловіки реагують на її тілесність через призму стереотипу: «- але я не зможу з вами битися. - Чому ж? - Бо ви – жінка, вигукнув він, ніби дивуючись її нетямущості. - раптом я вдарю вас чи пораню. Ні-ні, я нізащо не псуватиму таку красу» [6, с.142]. Лише Міралем був її єдиним коханим, адже визнав її гідність як суперниці та вийшов із нею на рівний двобій, незважаючи на те, що вона жінка: «Ви водночас і відповідаєте, і не відповідаєте моїм очікуванням. Я думав, що ви груба, як чоловік. Ви справді розмовляєте геть не як жінка: доволі нахабно» [7, с. 58]. Сором за власне тіло, відчужене й м'язисте, Ізвен переживає болісно: «вона кортіло негайно сховатись у ту клятву сорочку...» [7, с. 89].

Інші персонажки — Мейрі, Арезу, Марготт — демонструють розмаїття жіночих суб'єктностей. Мейрі втілює сакральну жіночу силу, посередництво між світами: «але я ж людина» [6, с. 223] — нагадування про автономність навіть у контексті політичних інтриг. Арезу — жінка, що порушує всі гендерні ролі, грає в азартні ігри, б'ється, займається сексом із ким захоче і одягається як хоче: «Мона не уявляла, щоб Арезу терпіла чийсь вказівки...» [7, с. 305].

Правительки різних земель — Змія Агатена, Бейлз, Іссот — утверджують нову модель лідерства: політичну владу, що не залежить від статі. У спогадах Янна про свою матір: «брязкіт сталі, запах гару, відблиск сонця на мечі...» [6, с. 11] — жінка постає очевидно не як берегиня, а як воїтелька.

Ольєр, гомосексуальний персонаж, переживає трансформацію завдяки прийняттю своєї ідентичності. Наприкінці свого життєвого шляху він заявляє: «Гобон може все (...) бути самим собою і посісти найвищу посаду» [7, с. 381] (гобон – особлива назва для птахів-гомосексуалів та вважається образливою). Цей сюжет підважує не лише гендерні, а й сексуальні норми культури.

Проте у книзі зображений явний перехід до фемінізованого простору: гонгорське суспільство постає як фемінізована утопія — жінки володіють мечами, отруйними іклами, владою, контролюють власну сексуальність. «Змія робить те, що хоче» [6, с. 108]. Опис сексуального досвіду з перспективи жінки (Мейрі): «Це було і важко, і боляче, і ніжно...» [8, с. 241–242] — приклад фемінного письма, про яке пише Тамара Гундорова. У людському світі патріархат — хоч і жорсткий, але він проходить трансформацію протягом трилогії і вичерпується: «Жінка найщасливіша, як народить» [6, с. 269], проте навіть тут патріарх зазнає поразки: «Ізвен мала довести, що жінка не менш гідна...» [8, с. 218], і доводить.

Феміністична критика дозволяє інтерпретувати ці процеси як перехід від перформативного повторення до деконструкції норми, репрезентацію маргінальних голосів, трансформацію культурної матриці. Письменниця створює простір, у якому жінки — не пасивні об'єкти, а активні суб'єкти політики, тіла, культури.

2.3.3 Подолання та посилення гендерних стереотипів

Світ, зображений у фентезійному циклі «Зірки і кістки», репрезентує складну соціокультурну матрицю, де гендерні стереотипи не лише фіксуються, але й активно підважуються або навпаки — відтворюються в межах окремих

спільнот. Аналіз цієї динаміки дозволяє виявити поліфонію моделей жіночої суб'єктності: від традиційно пригніченої до трансгресивно емансипованої.

Сюжетна структура трилогії побудована на взаємодії трьох основних етнокультурних моделей: птахів (ретонців), змії (гонгорок) і людей (небельгаймців), кожна з яких уособлює певний тип гендерного порядку.

У народі птахів жінки (пташки) перебувають у стані майже повної обмеженості: їм заборонено літати, відкривати крила на людях, обіймати керівні посади. Такі заборони мають як буквально, так і метафоричне значення — це прояв символічного «накривання» жіночої тілесності та її виключення з простору суб'єктності: «Пташки мають народжувати крилатих, бути сумирними і чемними, а літати і битися — то справа птахів» [6, с. 18]. Вуаль, якою мають бути прикриті крила, слугує символом сорому, контролю та несвободи, а публічне оголення крил розцінюється як непристойність. Сама традиція приховування крил — візуальна репрезентація дисциплінування та контролю над жіночим тілом. За Джудіт Батлер, регулятивні норми культури інституціалізуються через тілесну практику — ховання крил стає частиною такої нормативної перформативності. Це підтверджує й свідчення самої героїні: «Ще рік тому майже всі пташки вкривали крила вуаллю...» [7, с. 727].

У контексті такої системи навіть тілесна вада чи втрата крила є соціальною катастрофою. Зокрема, згадується самогубство пташки через хворобу, яка залишила її без пір'я: «...крила були лисі, страшні такі (...). Так, скинулась з уривща, бідолашна» [6, с. 137]. Цей наратив демонструє, наскільки інтерналізованим є сором як форма соціального контролю над жіночим тілом.

Утім, упродовж трилогії відбувається поступове руйнування цих обмежень. Центральним елементом цього процесу виступає політика князя Янна ес Арвора, який формує нову інституцію — орден Вогняної Блейз, доступний для пташок: «Та за історію Ретону ще не було жодної пташки, яку проголосили

лицаркою. До сьогодні» [7, с. 725]. Цей акт є не просто ритуальною зміною, а формальним інституціоналізуванням жіночої суб'єктності у публічному та військовому житті.

Символічно значимим є також рефлексія самого князя: «Я бачив, як безліч достойних гонгорок захищають мури Карантана. Бачив чимало пташок, що сміливо вирушили зі мною в похід, і вони не поступаються птахам доблестю і рішучістю. Та за історію Ретону ще не було жодної пташки, яку проголосили лицаркою. До сьогодні» [7, с. 725].

Він створює орден Вогняної Блейз, куди вперше допускаються жінки, дозволяє пташкам літати на рівні з птахами. Це рішення не лише переломлює традицію, але й інституціоналізує жіночу присутність у сфері влади та ритуалу. Цікаво те, що на це його надхнув і вчинок його ворога, Ольєра Брезеля, адже він дозволив своїй дочці бути лицаркою і змагатись за престол: «Якщо князь не дасть пташкам те, що давно мало бути з аїхнім правом, то це зробить хтось інший – та й по всьому» [7, с. 422] і він сказав, що він «повернув пташкам небо» [7, с. 434]. Але коли він створив лицарський орден, куди могли вступати і птахи і пташки, і особи шляхетного і нешляхетного походження – суспільство почало чинити опір «То це лицарками тепер будуть свинопаски?!» [7, с. 425]. Іронія цього вислову демонструє, наскільки глибоко вплетений класовий і гендерний шовінізм у структуру суспільства.

Мона, як радниця князя, все ж фіксує наслідки змін правителя: «Мона дивилась на пташок і думала, що ще рік тому майже всі вкривали крила вуаллю. Натомість сьогодні вона бачила чимало вільних крил – рудих, сріблясто-сірих, сизих, темно-коричневих, білих із рудими цятками. Вони ще мали багато роботи, та вона тішилась з того, що Янн вирішив повернути їм небо» [7, с. 727].

Особливо важливо, що у книзі відзначено вплив інших прикладів емансипації: вчинок Ольєра, ворога Янна, який дозволяє своїй доньці бути спадкоємицею, надихає Янна: «Якщо князь не дасть пташкам те, що давно мало бути за їхнім правом, то це зробить хтось інший – та й по всьому» [7, с. 422]. Таким чином, простір польоту і керівні посади — метафори визволення жінки.

На відміну від птахів, суспільство змії постає як фемінізована, матриархальна модель: жінки мають не лише тілесну, а й політичну, військову й сексуальну автономію. Вони не мають обмежень у пересуванні, у сексуальності чи прийнятті рішень. Їх опис супроводжується чіткими характеристиками: «Змія робить те, що хоче», «Змії — понад усе, а чоловіки так їм і догоджають», «Зачепає – вкусить і помре за мить» [6, с. 108].

Жінки-гонгорки займають керівні позиції, володіють іклами (смертельною отруйною зброєю), ведуть бойову підготовку та шпигунські місії. Навіть у сексуальному аспекті наратив підкреслює домінування жіночої насолоди — згадується пародія на Камасутру, орієнтована саме на задоволення жінки. Воїни, охоронниці у цьому суспільстві змії – теж переважно жінки, а «інші змії пересувалися вулицями в ошатних дормезах і верхи на конях, сидячи не в дамському сідлі, а як чоловіки чи птахи» [7, с. 245]

Таке суспільство функціонує як фемінізована альтернатива до традиційного патріархату. За концепцією Керол Гіллган, запропонованою у праці «In a Different Voice», жіночий досвід морального вибору та соціальної взаємодії ґрунтується не на ієрархії, а на зв'язках, взаємопов'язаності та турботі. Гіллган наголошує: «Моральна етика, що відображає накопичене знання про людські стосунки, розвивається довкола головного усвідомлення — що “я” і “інший” взаємозалежні... Ця етика турботи відображає погляд, згідно з яким стосунки базуються не на ієрархії, а на зв'язку» [32, с. 74–75]. Саме такою є структура гонгорського світу, де влада не потребує маскулінного посередника.

Людський світ найближчий до традиційного уявлення про патріархальне суспільство. Це демонструється на прикладі правителя Небельгайму Етельріха Вельгета, який вбачає у жінках лише інструмент вигоди і не визнає їх як рівноправних суб'єктів, навіть якщо мова йде про його дочок. «Жінка найщасливіша, як народить» [6, с. 269] — фіксує традиційне бачення жіночого призначення. Етельріх Вельгет об'єктивує жінок, розглядаючи їх виключно як інструмент вигоди й репродукції: «Ти одружишся з Мейрі (...) і вона змириться... Такі вже ці жінки» [6, с. 394]. Подібні наративи цілком відповідають тому, що Співак визначає як «приглушення голосу підпорядкованої жінки» [18].

Водночас його влада, як і патріархат загалом, втрачає легітимність у фіналі. Нові правителі, які приходять до влади, проводять гендерно нейтральні або навіть емансипативні реформи, таким чином відтворюючи модель переходу від консерватизму до рівноправності.

Отже, трилогія Грабовської пропонує багаторівневу модель репрезентації гендеру, де стереотипи не просто відображені, а активно підважуються й деконструюються. Особливо важливо, що це відбувається не лише через окремих персонажок, а й через зміну цілого культурного простору, де жінка переходить із позиції обмеженої функції до повноцінного суб'єкта права, дії та пам'яті. Трансформація жіночого статусу у світах трилогії «Зірки і кістки» резонує з теоретичними моделями гендерної деконструкції та репрезентації, запропонованими сучасними дослідницями

Згідно з Джудіт Батлер, гендер не є внутрішньою сутністю, а радше ефектом повторюваних соціальних дій, які репродукують або підважують норми: «Гендер — це повторювана стилізація тіла, набір повторюваних актів у межах надзвичайно жорсткої регуляторної структури, які з часом набувають вигляду субстанції» [25, с. 33]. У цьому контексті тіло, жести, мовні акти й навіть атрибути (як-от крила чи вуалі у пташок) стають інструментами

перформативного творення гендерної ідентичності. «Тіло — це не “буття”, а змінна межа, поверхня, чия проникність політично регулюється; це знакове поле в межах культурної ієрархії гендеру та обов’язкової гетеросексуальності.» [25, с. 139]. Наприклад, відмова пташок ховати крила або вступ жінок до лицарського ордену — це перформативні акти, які порушують нормативність і змінюють систему гендерного означення в культурі птахів. Те, що ці зміни підтримує й чоловічий персонаж (Янн ес Арвор), і жіночий (Мона), відповідає ідеї «коаліційної суб’єктності», яку також формулює Батлер у пізніших працях: гендерні норми змінюються, коли на них чиниться тиск з різних позицій у дискурсі, а не лише з боку «пригнобленого».

У свою чергу, Гаятрі Співак у праці «Can the Subaltern Speak?» звертає увагу на те, що жінки на периферії — маргіналізовані за класом, етнічністю або статусом — часто не мають «права на голос» у культурному полі — «Чи може підпорядковане промовляти? Що мусить робити еліта, щоб остерегтися тривалого конструкту підпорядкованості? І у цьому контексті найпроблематичнішим є питання “жінки”. Зрозуміло, якщо ви бідні, темношкірі і жінка, то ви стаєте жертвою потрібно.» [18, с. 714] У трилогії Грабовської постаті, подібні до Брезель або навіть до всіх звичайних пташок, які були змушені приховувати крила, цілком відповідають поняттю «підпорядкованої жінки», чиє існування спочатку приглушується соціальною мовчанкою. Проте, що важливо, твір не лише фіксує цю мовчанку, а й надає голос, репрезентує досвід, і цим самим порушує принцип «невимовності» — перетворює жінку з другорядної на головну периферії на героїню.

Зрештою, у контексті української критики ці трансформації можна осмислити через концепцію фемінного письма, запропоновану Тамарою Гундоровою, яка аналізує жіночу суб’єктність у літературі як таку, що відновлює мовлення через емоційність, ідентичність, тілесність і магічне мислення та зазначає: «Також важливо зробити дискусійним питання про

форми зображення й рецепцію сексуальності, тілесності жінки, квір-ідентичності тощо» [9] .

Кожна героїня — Мона, Ізвен, Мейрі, Арезу, Брезель та інші — репрезентує певний тип жіночої суб'єктності, яка формується через опір, вибір, втрату, дружбу чи тілесний досвід. Їхня участь у владі, ритуалах, війні чи пам'яті трансформує уявлення про роль жінки не лише в жанрі фентезі, а й у культурному просторі загалом. В образах пташок, гонгорок, чаклунок, лицарок відчутно поєднання інтуїтивного, тілесного та сакрального — це й є «фемінне письмо», яке у творах Грабовської репрезентує жінку не як доповнення до героя, а як центральну фігуру перетворення світу.

Аналіз доводить, що текст не лише зображає жіночі постаті, а й створює альтернативну літературну систему координат, у якій жінка — це не об'єкт дії, а суб'єкт із голосом, тілом, політикою та минулим. Така репрезентація дозволяє говорити про твір як про один із прикладів становлення українського жіночого фентезі з глибоким феміністичним підґрунтям.

2.4. Влада, тіло та сексуальність

2.4.1 Тілесні практики персонажів

Тема тілесності в трилогії «Зірки і кістки» представлена з позицій феміністичного переосмислення соціальних табу, сорому, влади та сексуальності. Тіло в романі не лише біологічне, але й політичне: воно репрезентує простір контролю, опору й самовираження.

Одним із найбільш промовистих прикладів порушення табуйованих тем є сцена, коли Мейрі прямо говорить про свою менструацію: «У мене місячна

кровотеча, — роздратовано відповіла Мейрі, і Янн відчув, як паленіють вуха» [6, с. 62].

Згідно з теорією Юлії Крістевої, менструація — маркер «аб'єкту» в патріархальній культурі, тобто чогось, що має бути приховане — «Менструальна кров, навпаки, означає небезпеку, що виходить зсередини ідентичності (соціальної або сексуальної); вона загрожує стосункам між статями всередині соціальної сукупності та, через інтерналізацію, ідентичності кожної статі перед обличчям статевих відмінностей» [34, с.71]. Згадка про менструацію викликає у Янна сором — типовий наслідок соціального замовчування жіночих тілесних функцій у маскулінному дискурсі. Авторка цілеспрямовано знімає це табу, репрезентуючи жіноче тіло в його природності.

Не менш показовим є мотив пір'я, тісно пов'язаний із тілесністю пташок. Жести, пов'язані з даруванням чи поверненням пір'я, мають глибоке символічне значення: «Мона розвернула крило, висмикнула із нього пір'їнку та вклала її Яннові в руку» [6, с. 244].

Пір'я в цьому контексті — це частина тіла, інтимна сутність жінки-пташки. Жест Мони репрезентує акт інтимної довіри, обміну, а згодом — відмови. Це перегукується з феміністичними інтерпретаціями тіла як мови, що здатна до дії (Батлер). Особливу силу має також присяга на пері: «Я присягаю тобі на пері...» — «Так, вона знала цю обітницю. Найсвятішу обітницю птаха» [6, с. 372].

У сцені ініціації нахванів (особливих істот, які живуть у воді і представлені у книзі лише у вигляді чоловічої статі) також виразно розкривається тілесний досвід як ритуал влади: «Коли нахвану виконується шістнадцять, він мусить провести ніч у озері з дикими жінками» [6, с. 264]. Тут сексуальний акт є частиною чоловічого дорослішання. Це формує уявлення про жіноче тіло як інструмент соціалізації чоловіка, що перегукується з класичними

фрейдистськими уявленнями про жінку як пасивну учасницю патріархального ритуалу.

Тіла жінок комерціалізуються у згадці про маркітанок (особливу породу пташок), які відвідували військові табори: «А коли караван йшов далі, деякі маркітанки лишалися, торгуючи вже не товарами, а власними тілами» [6, с. 329]. Це приклад того, як жіноче тіло у воєнному світі зводиться до товару, а жінка — до об'єкта споживання. Водночас Ольєр Брезель деконструє це уявлення, коли його побратими говорять про його майбутню дружину: «Юна вдовиця! Чув я колись про неї. Кажуть, вона така розпусна, що наші дівки і поруч не стояли!» [6, с. 330]. Він захищає її, зовсім не знаючи, лише тому, що вона «шляхетна пташка», а вони не можуть існувати так. І потім це підтверджує його дружина: «Мене називали розпусницею, хоча, крім першого чоловіка і тебе, донедавна я нікого не мала» [7, с. 147].

Ця дихотомія — між міфом і реальністю — відображає проблему жінки як об'єкта культурної інтерпретації [18].

Авторка також порушує тему гомосексуальної тілесності. Ольєр розповідає про дотики друга Асмуса, які різко засуджує його вчитель: «Гадаєш, я сліпий?! Чи дурний!? Я таких, як ви, бачив-перебачив!... Ти – птах!... Ти мого роду, і ти огидний мені, ти не гідний носити ці крила, гобоне!» [6, с. 335].

Гомосексуальність тут — предмет осуду з боку патріархальної фігури-вчителя. Слово «гобон» виступає не просто образою, а механізмом соціального виключення.

У стосунках Янна з дружиною простежується повага до жіночого бажання. Він не вступає у статеві зносини із нею, не зважаючи на осуд інших: «Він був вірний їй, навіть коли друзі сміялися з нього. Він так довго терпів...» [8, с. 21]. Коли він майже згвалтував її (під впливом злого духу із магічного артефакту) — це викликало у ньому величезну огиду і жах.

Перша інтимна сцена в романі подається через перспективу жінки:

«Це було і важко, і боляче, і ніжно, і щемко, і вони зупинялися багато разів, спітнілі і збентежені, і Янн безкінечно вибачався, що їй аж хотілось його вдарити» [8, с. 241], «їй було боляче, вона втомилася, спина нила від жорстокого каменя... але, попри все, їй не хотілось, щоб їхні тіла відокремлювалися» [8, с. 242]. Це оптика, яка надає голос жіночому тілу, фіксуючи не лише чуттєвість, а й складність, сором, вразливість — на противагу «гладеньким» сексуальним сценам з чоловічого боку. Проте, система все ще підтримує застарілі традиції: «коли птах летить у башту до дружини, то внизу зазвичай чатують гості. Чекають на скривавлену сорочку» [8, с.242].. І хоча це типовий атрибут середньовічної культури (а цей цикл – це саме середньовічне фентезі меча і магії), його згадка служить нагадуванням про контроль над жіночою тілесністю навіть у приватному просторі.

Образ вагітності теж подається через емоційну перспективу героїні: «вона ще не знала чи завагітніла. Хоча їй завжди здавалося, що знатиме задалегідь. Княгиня уявляла, як скаже про це Янну. Як засяють його очі... а вона гадала, що неможливо бути щасливішою» [6, с. 269] – жінка є самодостатня у своїй ролі, але вона уявляє, що материнство принесе їй ще більше радості. Материнство у тексті не є єдиною метою жінки, але подається як один із емоційно наповнених досвідів, які жінка обирає свідомо.

Тіло Ізвен, сестри княгині, навпаки, асоціюється з соромом і відчуженням: «окрім чоловіків, до світу яких вона належала, принцеса все ж бачила оголеними і дівчат – у мокрих спідніх сорочках, що прилипали до тіл, або й без них. Вона знала, якими пухкенькими бувають їхні животики й груди, тонкими і тендітними руки, округлими стегна. Її ж тіло було жилаве, у ній не було нічого м'якого і гарного. М'язи на руках і ногах, особливо на животі були такі помітні, що їй кортіло негайно сховатись у ту кляту сорочку, перепросити й вигнати санжійця геть» [7, с. 89]. Тут авторка демонструє досвід жінки, яка не

відповідає культурному канону краси. Це тіло — не м'яке й округле, а треноване й жилаве — ставить її поза межі «бажаної тілесності», що викликає внутрішній конфлікт і сором. Згідно з Сьюзен Бордо, саме такі досвіди формують жіноче тіло як простір дискурсивного конфлікту всередині більшості жінок — «Але жінки, як показують численні дослідження, не почуваються добре щодо власного тіла. Більшість жінок у нашій культурі, отже, перебувають у “розладі”, коли йдеться про самоповагу, відчуття власної гідності, здатність турбуватись про себе та комфорт у своєму тілі; розлади харчової поведінки, далекі від “дивних” чи аномальних, повністю узгоджуються з домінантним елементом досвіду жіночності в цій культурі.» [24, с. 57]

Отже, у трилогії тілесність постає не як пасивна категорія, а як динамічне поле символічної боротьби, емансипації та влади. Через образи менструації, вагітності, сексуальності, сорому та тілесної відмінності авторка актуалізує низку тем, які традиційно були табуйованими в епічному фентезійному дискурсі. Вона репрезентує тіло як простір, у якому конструюється гендерна суб'єктність, як політичну одиницю, здатну до дії, спротиву, а також до афективного зв'язку.

Сцени, де йдеться про менструацію, сексуальну ініціацію, гомосексуальність, тілесний сором і ритуальні практики, демонструють як зовнішній контроль над тілом, так і спроби героїнь (та героїв) віднайти нові сенси тілесності. Такі образи узгоджуються з критичними уявленнями про тіло в працях Юлії Крістевої, Джудіт Батлер, Сьюзен Бордо й інших. Таким чином, тілесність у романі є не лише засобом зображення жіночого досвіду, а й центральним наративним елементом, що виводить фентезі за межі класичної дихотомії «тіло/дух», надаючи тілу право бути голосом і суб'єктом. Це відкриває можливість для глибшого феміністичного прочитання жанру як такого.

2.4.2 Владні відносини

Ірина Грабовська, конструюючи фентезійний світ, не просто імітує середньовічні уявлення про політичні інституції, а активно моделює альтернативні сценарії влади з урахуванням магії, жіночого впливу та субверсивного потенціалу. Відносини влади в тексті проходять через призму гендеру, де боротьба за політичну автономію жінок та їхню видимість у владних структурах набуває ключового значення.

Цікаво, що у світі людей магічна сила здатна змінювати традиційні гендерні ролі. Один із прикладів — норма, за якою чоловік переїздить до обраної ним марвотвориці: «За законом Небельгайму, наречений марвотвориці мусить переїхати до неї, а не вона до нього.» [6].

Цей норматив демонструє, як тілесно-магічна перевага жінки може трансформувати соціальні уявлення про сім'ю, шлюб і владу. Згідно з концептом Лус Ірігарей, саме тіло, пов'язане з відмінністю, може бути джерелом влади, а не об'єктом її підпорядкування, хоча «Володіння та власність, безсумнівно, цілком чужі визначенням фемінності» [33, с. 31]

Однак, навіть у межах цього фентезійного простору жінки стикаються з опором і недовірою. Так, коли Ізвен рятує життя Фольгерту, він реагує недовірою: «Ти мало не вбила себе, Ізвен! Виплеснула всю силу до останньої краплі... ти аж так хотіла перевершити мене?!» — «Я тільки хотіла, щоб ми перемогли!» [6, с. 315]. Репліка Фольгерта демонструє класичну патріархальну реакцію: чоловіки розглядають дію жінки не як альтруїстичну або стратегічну, а як змагальну, що підриває маскулінну гегемонію. У цьому сенсі, відповідь Ізвен має виразне феміністичне звучання — вона прагне не змагання, а колективної перемоги.

У сюжетній лінії Ольєра репрезентовано конфлікт між владою і бажанням. Він трактує шлюб виключно як інструмент політики: «Коли я заручуся, то тільки з пташкою, яка має птахів у сімох поколіннях» [6, с. 323]. При цьому його справжнє почуття спрямоване до Янна — однак ці почуття витісняються, оскільки влада і гомосексуальність в уявленнях Ольєра — несумісні. За Фуко, саме гомосоціальні зв'язки, що загрожують ієрархії, найжорсткіше пригнічуються владними дискурсами.

Жіночий опір нав'язаній ролі — один із ключових мотивів в історії Ізвен: «Ізвен створила проблему, бо вона показала, що жінці можна повстати проти вибору своїх батьків і відмовитись від запропонованої опції» [6, с. 394]. Цей сюжетний поворот пов'язаний з концептом феміністичної автономії, за якою жіноча суб'єктність постає не як результат компромісу, а як наслідок опору — через відмову, втечу, боротьбу.

Один із найрізкіших прикладів патріархального дискурсу подано через репліку короля Етельріха: «Ти одружишся з Мейрі, кілька разів прийдеш до неї в ліжницю, і зрештою вона змириться: народжуватиме тобі спадкоємців, а може, навіть кохатиме тебе. Такі вже ці жінки. Покладатися на їхні почуття — все одно, що на погоду» [6, с. 394]. Це класичне проявлення патріархального міфу про жіночу емоційну мінливість і відсутність стабільного «я». У дискурсі Джудіт Батлер ця стратегія маргіналізує жінку, позбавляє її фіксованої ідентичності й тим самим легітимізує контроль над нею.

Весільні ритуали також мають владну символіку. Пташок буквально «крадуть», а їхні тіла роздягають під час обряду: «Жінок-пташок на весіллі крадуть. І роздягають і чоловіка і жінку, а жінкам розплітають волосся на весіллі і ведуть до подружнього ложа» [6, с. 429]. Ці ритуали функціонують як механізми впорядкування жіночої тілесності, роблячи її публічним об'єктом. Весілля по суті є інституціоналізацією контролю над тілом жінки, легітимізованою як «традиція».

Коли дружина намагається взяти участь у політичному рішенні, їй прямо відмовляють: «Що я казав щодо того, щоб дружина не лізла в мої справи? Я вирішив, що поїду, тож я поїду» [8, с. 113]. Це демонстрація гендерованого поділу приватного і публічного, який репродукує класичну схему «чоловік — дія, жінка — мовчання». Але у світі Грабовської ці схеми постійно піддаються. Ізвен, дочка короля, впевнена, що її магія — це знак її права на владу: «Вона мала довести, що жінка не менш гідна небельгамського престолу» [8, с. 218].

Таким чином, у трилогії влада — не лише формальна інституція, але й особистий, тілесний, емоційний простір. Жінки в романі Грабовської поступово відвойовують право бути не об'єктами влади, а її носіями, при цьому використовуючи як мову, так і тіло, як традицію, так і спротив.

2.4.3 Сексуальність як простір самовираження

Сексуальність у просторі трилогії Ірини Грабовської — постає як багатовимірна категорія, пов'язана не лише з тілесним потягом, а передусім із владою, емоційною автономією, соромом, насильством, задоволенням і внутрішнім конфліктом. Авторка руйнує ідеалізовану, модель сексуального досвіду, натомість демонструє складність жіночого і чоловічого переживання себе як сексуального суб'єкта.

У сцені купання Ізвен проявляється гра з уявленнями про тілесність як виклик: «Кортіло спантеличити його ще більше» [6, с. 263] — думала вона коли її слуга Гвілім побачив її під час прийняття ванни. Її оголене тіло стає не об'єктом, а засобом рівноправного комунікативного жесту. Саме після цього вона викликає Гвіліма на бій, що демонструє: сексуальність для Ізвен — не засіб спокушання, а стратегія самовираження. Згідно з концептом Лус Ірігарей,

сексуальність жінки може бути мовою опору, жестом, що не зводиться до спокуси, а означає силу.

Контрастно цьому подано інструменталізовану сексуальність маркітанок: «Деякі маркітанки залишались, торгуючи вже не товарами, а власними тілами» [6, с. 329]. Маркітанки — не шляхетні пташки, їхні тіла стають валютою в умовах війни. Це репрезентація гегемонного уявлення про жінку як товар, що відповідає теоріям Розалінди Каулдвелл про сексуалізацію жінки на периферії суспільства – «Жіноче тіло є ключовим об’єктом демонстрації та оцінки, і його образ продукується та циркулює всередині структур чоловічого бажання» [30, с. 53], а також «Жінки постійно позиціонуються як видовищні об’єкти, як об’єкти для погляду, і їхня сексуальність визначається й регулюється цим поглядом» [30, с. 60]

Сцена з описом тілесних рис жінки, з якою Янн мав сексуальний контакт, підкреслює його емоційну відстороненість: «Одна мала великі важкі груди, що майже вивалювались із надмірного розрізу на сукні» [6, с. 335]. Водночас він «не отримував задоволення». Сексуальність тут не є простором інтимності, а способом втечі від напруги — без контакту із собою чи іншою людиною.

У творі присутній і момент сексуального насильства. У сцені згвалтування Мейрі авторка уникає естетизації чи виправдання, натомість фокусуючись на страху і безсиллі жінки: «Він цілував її обличчя, шепотів до неї, у його руках було щось таке владне і нетерпляче, від чого Мейрі стало геть лячно. Вона спробувала виборсатися з його рук, але Гвілім не відпустив її» [6, с. 348]. Згвалтування — це акт контролю, а не бажання, і ця сцена втілює саме цю логіку домінування.

Сексуальність виявляється і як шлях до прийняття себе. Лінія Ольєра розкриває конфлікт між сексуальною ідентичністю й соціальною роллю. У першій книзі він намагається приховати від інших та себе свою

гомосексуальність, але поступово приймає себе. Важливою є фраза, що спонукає його до переосмислення: «Мати весь світ, але не бути ким я є? І ви вважаєте це сміливістю чи честю, ма отру?» [8, с. 409]. Найяскравіше це розкривається в епізоді з перстнем, що мав би підсилити його бажання до помсти чи агресію, але насправді посилює його бажання до князя: «Візьми його! Покарай його! Він твій! Він твій!» [6, с. 411]. У момент впливу магії на нього діє не жага влади, а сексуальне тяжіння до Янна — це гомоеротичне бажання, що не знищується, а перетворюється на дію. Важливо, що на весіллі з жінкою його турбує лише її походження, а не фізична близькість та і він заявляє про це сам собі: «Він ніколи не підходив ні до пташки, ні до жінки тверезий» [6, с. 430]. У третій книзі герой приймає свою ідентичність: «Він прагнув довести всьому світу – а особливо Ретону, – що гобон може все. Може бути самим собою і посісти найвищу посаду у великому людському королівстві, може перемагати ворогів, може не боятися помсти» [7, с. 381]. Цей акт самоприйняття є реалізацією перформативної сексуальності за Батлер, у якій ідентичність стає результатом дії, а не біологічного детермінізму.

Сексуальність Мейрі подається в чуттєвому, але не вульгарному ключі. Її бажання — не сором, а прояв тілесної живості: «Побачивши Янна, вона мимохіть згадала ночі, якими читала сороміцьку гонгорську книгу і потім довго не могла заснути, бо її тіло палало» [8, с. 235]. Цей образ співвідноситься з феміністичним письмом, яке дозволяє жінці говорити про тілесність без провини чи стигми. Раніше ми вже згадували про те, як авторка описує перший секс: з перспективи жінки, через оптику, яка надає голос жіночому тілу, фіксуючи не лише чуттєвість, а й складність, сором, вразливість, біль.

Отже, у цій серії книг сексуальність представлена не лише як елемент інтимних стосунків, а як повноцінний простір формування ідентичності, опору нормам та самоприйняття. Жіночі персонажі використовують власну тілесність не як об'єкт чоловічого погляду, а як засіб впливу, комунікації або захисту. Сексуальність у тексті також стає місцем конфлікту: між суспільними

очікуваннями та індивідуальним вибором, між владою й уразливістю, між бажанням і соромом.

Авторка свідомо демонтує ідеалізовані шаблони, вводячи сцени сексуального насильства, гомоеротичних переживань і тілесної сором'язливості як засоби викриття патріархальних структур. Водночас, лінії Мейрі, Ізвен та Ольєра демонструють, як сексуальність може стати основою для емансипації, прийняття себе і виведення поза межі нормативної культури.

Такий підхід перегукується з концепціями Лус Ірігарей щодо тілесної відмінності, перформативності гендеру Джудіт Батлер а також культурну сексуалізацію жінок за Розаліндою Каулдвелл. Усі ці теоретичні рамки допомагають осмислити, як фентезійна оповідь може бути глибоко політичною і феміністичною.

2.5. Наративні стратегії репрезентації гендеру

2.5.1 Точка зору оповіді

Оповідна структура трилогії «Зірки і кістки» побудована на змінюваній фокалізації — авторка подає події від імені різних персонажів, що дає змогу відтворити не лише багатоголосий світ, а й виявити, як гендер впливає на спосіб бачення, переживання, інтерпретації.

Жінки (Мейрі, Ізвен, Мона, Арезу) та чоловіки (Янн, Ольєр, Етельріх) стають не лише героями, а й «носіями камери» — їхня точка зору формує наративну динаміку. Таке зміщення перспектив дозволяє побачити конфлікти гендерної ідентичності як не зовнішні події, а як внутрішню драму. Теоретично це узгоджується з ідеєю Джеральда Прінса про «наративного фокалізатора» - «Фокалізація стосується об'єктива, через який ми бачимо персонажів і події. Це

не те саме, що голос наратора — фокалізатором може бути інший суб'єкт.» [39, с. 29-30]. Та концептом Джудіт Батлер про те, що ідентичність конструюється у взаємодії з іншими суб'єктами та їхніми поглядами: «Людина — це не просто тіло, а, будучи тілом, вона вже від самого початку віддана Іншому. Її буття завжди включене у взаємозв'язки.» [27, с. 20].

2.5.2 Мовленнєві характеристики персонажів

Особливе місце в наративних стратегіях займає система мовленнєвих жестів, зокрема звертань. У словах персонажів виявляється як особиста позиція, так і соціальні уявлення про гендер. Наприклад, Фольгерт іронічно звертається до Ізвен: «люба сестро» — що демонструє водночас зверхність і ієрархічність стосунків.

У системі звертань до представників різних народів також закладена гендерна і соціальна диференціація: «йонге» до Мони, «ма отру» до Янна, «мі фрой» — до птахи шляхетного роду Брегец, «ма ітрон» — до вельможної пташки. Ці звертання є маркерами соціального рангу, статі та рівня автономії. Вони формують мікросистему мовленнєвого гендерного етикету, що відтворює структуру підпорядкування, як описано в працях Дебори Камерон про лінгвістичну поведінку в патріархальних культурах: «Жінок вчать мовити в спосіб, що підкреслює ввічливість, турботу про інших та емоційну чуйність — ці характеристики більше пов'язані з патріархальними нормами фемінності, ніж із біологічними особливостями» [28, с. 77].

2.5.3 Метафори та символи гендерної ідентичності

У творі численні мовні конструкції та метафори репрезентують культурні уявлення про жінку як про інше. Наприклад: «Чого ти рюмсаєш, як сільська дівка на весіллі» [6, с. 77] — традиційний вислів, що маркує жіночість як емоційну нестійкість.

«... нібито Джавестон двох дівок селянських зіпсував... тобто... він цей... перепрошую...» [6, с.128] — непряма згадка про зґвалтування, що подається евфемістично, ніби не варта прямого називання. «О, моя принцесо, це надзвичайно прикро» — реакція на слабкість, що ніби ототожнюється з жіночістю [6, с. 132].

Особливо репрезентативним є ставлення до Ізвен, яка прагне бути учасницею бойових дій: «Там не буде танців, гарних суконь і подушок... Мені не подобається, що тепер доведеться оберігати не обози з трофеєм, а молодшу сестру» [6, с. 209]; «Розповідатимеш, що тебе вчила битися жінка» [6, с. 265]; «Тепер усі її чоловіки мусили стежити за кольором її обличчя та самопочуттям, а не думати про прийдешній бій» [6, с. 303].

Ці цитати виявляють, що чоловіки не сприймають її серйозно як воїна, бачачи в ній передусім тіло, емоції, юність. Це відповідає концепції Мері Дуглас про тіло як метафору соціального порядку — жіноче тіло розглядається як нестабільне, вразливе, небезпечне в просторах, де домінує чоловіча логіка дисципліни: «Тіло функціонує як символ соціального порядку. Те, що виходить за межі або не піддається контролю, позначається як загроза — і часто це пов'язується з жіночим тілом» [31, с. 142]. Крім того, гендерна ідентичність жінки часто редукується до її соціального статусу: «Юна вдовиця» [6, с. 330] — характеристика, що визначає особу через її чоловіка.

Навіть тілесні особливості розглядаються з позиції непотрібності: «Дімузель Мона, найімовірніше, більше ніколи не літатиме... Воно, звісно, для пташки не так і важливо, але я мусив попередити» [8, с. 80]. Цей коментар

репрезентує інституційне ставлення до тілесності жінки як до несуттєвої, другорядної — погляд, що об'єктивує і маргіналізує.

Таким чином, наративна структура трилогії функціонує не лише як спосіб побудови історії, а як механізм репрезентації гендеру: через точку зору, лінгвістичні маркери, метафори й сюжетні акценти. Всі ці стратегії підкреслюють неоднозначність гендерної ідентичності й критикують її традиційні культурні коди.

Висновки до розділу 2

Фентезійна література постає як багаторівневий жанр, що поєднує у собі міфологічні, казкові, епічні й символічні елементи, створюючи простір для моделювання альтернативних світів і нових соціокультурних парадигм. Вона не тільки відкриває шлях до уявного, а й дозволяє переосмислити реальність через архетипні образи, символіку та опозиції на кшталт «добро-зло», «реальне-ірреальне», «індивід-суспільство». Саме завдяки своїй здатності до міждисциплінарного синтезу та гнучкої структури, фентезі стає потужним інструментом філософського, психологічного і культурного аналізу.

Окремої уваги заслуговує жіноче фентезі, яке упродовж останніх десятиліть утвердилося як окрема течія, що змінює не лише перспективу жанру, а й трансформує його ціннісні орієнтири. Авторки-жінки дедалі частіше виступають не лише як творчині нових світів, а як суб'єкти, здатні артикулювати досвід травми, тілесності, материнства, боротьби та самореалізації. Жіночі персонажі в сучасному фентезі виходять за межі стереотипів і пасивних ролей: вони здобувають голос, агентність, вплив і глибину. У цьому сенсі жіноче фентезі є не лише піджанром, а й ідеологічною

платформою для феміністичного висловлювання та критичного переосмислення ролі жінки в культурі.

Сучасне фентезі, особливо жіноче, — це не просто «література втечі», а складна художня форма, що дає змогу говорити про суспільство, гендер, владу і свободу у символічному вимірі. Саме ця здатність до трансформації й множинності значень робить жанр надзвичайно актуальним для гуманітарного знання сьогодення.

Практичний аналіз трилогії Ірини Грабовської «Зірки і кістки» демонструє, що українське жіноче фентезі не лише переосмислює жанрові канони, а й активно формує нову оптику репрезентації гендеру. Дослідження гендерних аспектів у сучасному українському жіночому фентезі засвідчило, що цей літературний напрям активно формує нову культурну парадигму — таку, в якій жіноча суб'єктність не є аномалією або винятком, а стає ключовою сюжетотворчою і смисловою одиницею. Аналіз трилогії Ірини Грабовської «Зірки і кістки» виявив, що сучасне українське фентезі здатне не лише наслідувати світові зразки, а й трансформувати їх відповідно до національного, культурного й гендерного контекстів.

Образи жіночих персонажів виходять за межі архетипних шаблонів: вони не просто героїні, а повноцінні суб'єкти дії, що чинять опір, приймають рішення, зазнають тілесного досвіду і трансформуються. Героїні Мона, Ізвен, Мейрі, Арезу та інші — не репрезентують узагальнені образи, а функціонують як багаторівневі суб'єкти, що взаємодіють з владою, тілесністю, сексуальністю, релігійністю й соціальними нормами. Їхні стратегії самореалізації охоплюють як прямий опір патріархальним структурам, так і м'яке переформулювання традиційних ролей. При цьому феміністичні концепти (Джудіт Батлер, Лус Ірігарей, Сьюзен Браунміллер) допомагають виявити глибинні механізми репрезентації — через дискурс, наратив, мову, символіку.

Тілесність у творі — це не лише фізична категорія, а політичний простір влади, сорому, контролю і свободи. Авторка говорить про менструацію, вагітність, сексуальність, зґвалтування, гомосексуальність — теми, які часто ігноруються або табуються в традиційному фентезі. Через це роман вступає в діалог з феміністичними теоріями Лус Ірігарей, Джудіт Батлер, Сьюзен Браунміллер та ін. Особливо важливим є те, що тіло в романі більше не функціонує виключно як об'єкт. Воно говорить, діє, чинить опір, бажає — стає не лише засобом, а й простором суб'єктності. Аналіз довів, що такі теми, як менструація, зґвалтування, тілесний сором, гомоеротизм, жіноча дружба та сексуальна автономія — уже стали повноправною частиною фентезі.

Наративні стратегії — точка зору, мова персонажів, лексика звертань, метафоричні конструкції — функціонують як механізми побудови й підваження гендерних ролей. Символіка, лінгвістика і наратив у творі взаємодіють так, щоб не лише зобразити жіночу суб'єктність, а й критично поставити під сумнів патріархальні уявлення про норми, слабкість, владу, сексуальність.

Таким чином, досліджуваний твір — не просто літературна подія, а яскравий приклад формування альтернативного культурного поля, в якому гендерна рівність стає естетичною нормою, а жіночий голос — не викликом, а основою наративу. Це підтверджує необхідність подальших досліджень у цій царині, зокрема порівняння з іншими українськими або світовими текстами, що працюють у жанрі фентезі або магічного реалізму з феміністичними інтенціями.

Тому трилогія «Зірки і кістки» Ірини Грабовської є яскравим прикладом того, як сучасне українське жіноче фентезі може поєднувати жанрову естетику з глибоким гендерним аналізом. Це не лише естетичні твори, а й культурна інтервенція в дискурс про рівність, ідентичність і право на власний голос.

ВИСНОВКИ

У результаті написаної дипломної роботи нами було всебічно проаналізовано теоретико-методологічні підходи до вивчення гендерної проблематики у гуманітарному знанні, окреслено ключові поняття і напрями феміністичної критики, а також здійснено прикладний аналіз художнього матеріалу — фентезійної трилогії Ірини Грабовської «Зірки і кістки». Узагальнюючи отримані результати, можемо констатувати низку важливих висновків.

По-перше, було з'ясовано, що гендер як аналітична категорія вже давно вийшов за межі феміністичної теорії і сьогодні використовується як складовий компонент інтерпретаційних стратегій у літературознавстві, культурології, соціології, філософії. Гендер не є біологічно обумовленим фактом, а радше соціокультурною конструкцією, що визначається історичним контекстом, нормами, цінностями й очікуваннями суспільства. Теоретичні положення Джудіт Батлер, Сімони де Бовуар, Юлії Крістевої, Сандри Гілберт, Сюзан Губар, Елейн Шовалтер стали методологічною основою для сучасних гендерних студій, які охоплюють не лише питання жіночого досвіду, а й проблематику репрезентації ідентичності загалом.

По-друге, було встановлено, що феміністична критика — як історично перша форма гендерного підходу — орієнтується на деконструкцію патріархального літературного канону, виявлення механізмів маргіналізації жінки в текстах, а також на повернення до літературного простору забутих чи ігнорованих імен письменниць. Гінокритика, у свою чергу, акцентує увагу на жіночому письмі, психодинаміці жіночої творчості, особливостях мови, стилю та образного мислення. У сучасному літературознавстві дедалі виразнішою стає необхідність синтезу цих підходів з новітніми теоріями тіла, перформативності, афекту тощо.

По-третє, було проаналізовано розмежування понять «біологічна стать» і «гендер». Стать розглядається як сукупність фізіологічних ознак, тоді як гендер постає як соціальна конструкція, результат дії історичних, культурних та ідеологічних чинників. Це дозволяє літературознавцям зосередити увагу не на біологічному визначенні персонажів, а на формах і способах їх соціального функціонування, образах поведінки, влади, тілесності та суб'єктності.

Під час аналізу трилогії Ірини Грабовської «Зірки і кістки», а саме трьох книг: «Зірки і кістки», «Замок із кришталю», «Земля крилатих» було підтверджено ефективність гендерного аналізу як інструменту дослідження художнього тексту. Жіночі персонажі у творі позбавлені типових рис «пасивної героїні» — навпаки, вони активно діють, приймають рішення, здатні на трансформацію та внутрішній розвиток. Особливу увагу приділено тілесності, сексуальності та емоційності як повноцінним джерелам сили. Героїні Грабовської часто демонструють нетипову для жанру суб'єктність, керують дією або стають джерелом ключових сюжетних змін, що змінює традиційний наратив про чоловічу героїку у фентезійній літературі.

У дослідженні підкреслено, що героїні у трилогії «Зірки і кістки» не просто наближаються до образу героя в класичному сенсі — вони вибудовують нову парадигму дії, де особиста мотивація, внутрішній пошук, домінування або фізична міць — все це під силу кожній жіночій персонажці твору. Їхні дії часто порушують типові очікування, пов'язані зі статтю, що створює складну мережу значень і ролей, актуалізованих саме через гендерну призму. Авторка активно працює з архетипами, деконструє традиційні уявлення про героїзм, виводячи жіночі постаті з тіні другорядності та перетворює їх на правительок, королев, спадкоємиць, рушійок змін, чарівниць та просто сильних тілом та духом персонажок.

У практичному розділі роботи доведено, що твори жанру фентезі можуть бути ефективним простором для впровадження альтернативних уявлень про

гендер. Грабовська використовує природу фентезійного світу, щоби поставити під сумнів сталі гендерні ролі та запропонувати нові способи взаємодії персонажів.

Особливої уваги заслуговує взаємозв'язок між гендерною ідентичністю і соціальною роллю в сюжетній динаміці творів. У трилогії «Зірки і кістки» жінки не є відображенням чоловіків чи супутницями в їхньому житті — вони самі визначають вектор руху, і саме їхні дії змінюють структуру оповіді. Це дозволяє класифікувати трилогію як приклад сучасної літератури, яка не просто репрезентує, а й трансформує уявлення про жіночість, владу, тілесність, травму та опір.

Фентезі як жанр демонструє надзвичайну відкритість до моделювання альтернативних реальностей. Це дозволяє авторам і авторкам експериментувати з гендерними ролями, розширювати уявлення про тілесність, силу, лідерство, сім'ю та спільноту. Саме в умовній, фантастичній реальності фентезі стає можливим художнє втілення неконвенційних, багатоголосих образів, які розширюють горизонти культурного сприйняття гендеру.

Таким чином, дипломна робота не лише висвітлила фундаментальні положення гендерної теорії, але й продемонструвала її практичну релевантність у літературознавстві. Проведений аналіз засвідчив необхідність подальшого вивчення гендерних стратегій у художніх текстах, зокрема в межах популярних жанрів — фентезі, наукової фантастики, постапокаліптики, — де вибудовується нова оптика на тіло, стать, владу, чуттєвість. Залучення гендерного компонента до інтерпретаційного інструментарію літературознавства сприяє не лише глибшому прочитанню тексту, але й усвідомленню механізмів соціального впливу культури на формування уявлень про людину, ідентичність і спільноту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеева В. Гендерна літературна теорія і критика. Основи теорії гендеру : навч. посіб. Київ : К.І.С., 2004. С. 426–445.
2. Бажан О. М. Кореляція феміністичної та гендерної критики як різновидів новітнього літературознавства. Шевченкознавчі студії : зб. наук. праць. Київ : Київський ВПЦ університет, 2012. № 16. С. 152–163.
3. Бовуар С. де. Друга стаття : пер. з фр. У 2 т. Київ : Основи, 1994. 390 с.
4. Велика українська енциклопедія. Гендер / Т. О. Марценюк. URL: <https://vue.gov.ua/Гендер> (дата звернення: 3.06.2025).
5. Вулф В. Власний простір. Київ : Альтернативи, 1999. 96 с.
6. Грабовська І. Зірки і кістки. Харків : Віват, 2023. 262 с.
7. Грабовська І. Замок з кришталю. Харків : Віват, 2025. 744 с.
8. Грабовська І. Земля крилатих. Харків : Віват, 2024. 440 с.
9. Гундорова Т. Саме з феміністичної теорії почався поворот в українському суспільстві та гуманітаристиці // *Повага : сайт кампанії проти сексизму*. URL: <https://longread.povaha.org.ua/tamara-gundorova-same-z-feministychnoyi-teoriyi-pochavsya-povorot-v-ukrayinskomu-suspilstvi-ta-gumanitarystytsi/> (дата звернення: 3.06.2025).
10. Дороніна Т. Метафорична репрезентація соціокультурологічної категорії «гендер» у сучасному літературознавстві. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2008. №. 44. С. 23–29.
11. Дороніна Т. О. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій. Гендерний розвиток у суспільстві : конспекти лекцій. Київ : ПЦ «Фоліант», 2004. С. 314–318.
12. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посіб. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
13. Зборовська Н. В. Український культурний канон: феміністична інтерпретація. Кур'єр Кривбасу. 2000. №7. С. 117–124.

14. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 622 с.
15. Кушнірова Т. Інтерпретація категорії “жанр” у сучасному літературознавстві. Рідний край. 2009. №1. С. 108–111.
16. Маєрчик М. С. Гендер і стать : від бінарності до багатоманіття. Гендер для медій : підруч. з гендер. теорії для журналістики. Київ : Критика, 2013. С. 11–27.
17. Основи теорії гендеру : навч. посіб. Київ : К.І.С., 2004. 536 с.
18. Співак Г. Чи може підпорядковане промовляти? Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької. 2-е вид. Львів : Літопис, 2001. С. 714–718.
19. Стельмах Х. Теорії жіночого письма та феміністична критика. Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 2012. № 19. С. 357–365.
20. Таран Л. Жіноча роль. Сучасність. 2005. № 7–8. С. 128–139.
21. Трокай А. Фантастика і фентезі в сучасній українській літературі. Бібліотечна планета. 2010. №2. С. 28–30.
22. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 516–527.
23. Austin J. How to Do Things with Words: Second Edition (The William James Lectures) / J. Austin. – Cambridge : Harvard University Press, 1975. 192 p.
24. Bordo, S. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. Berkeley, CA : University of California Press, 1993. 400 p.
25. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 221 p.
26. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal. 1988. №40. P. 519–531.
27. Butler J. Undoing Gender. New York : Routledge, 2004. 283 p.

- 28.Cameron D. The Myth of Mars and Venus: Do Men and Women Really Speak Different Languages? Oxford : Oxford University Press, 2007. 196 p.
- 29.Connell R. W. Masculinities. Berkeley : University of California Press, 1995. 295 p.
- 30.Coward R. Female Desire: Women's Sexuality Today. London : Paladin, 1984. 224 p.
- 31.Douglas M. Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. London : Routledge, 2002. 272 p.
- 32.Gilligan C. In a Different Voice. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1982. 216 p.
- 33.Irigaray L. This Sex Which is Not One. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985. 222 p.
- 34.Kristeva J. Power of Horror: An Essay on Abjection / Trans. Leon S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1982. 219 p.
- 35.Le Guin, U. K. The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction. New York : HarperCollins, 1979. 288 p.
- 36.Little E. Understanding (Post)feminist Girlhood through Young Adult Fantasy Literature. London : Routledge, 2023. 188 p.
- 37.Oakley A. Sex, Gender and Society. London : Temple Smith, 1972. 220 p.
- 38.Phillips L. Female Heroes in Young Adult Fantasy Fiction. London : Routledge, 2023. 320 p.
- 39.Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln : University of Nebraska Press, 1987. 99 p.
- 40.Rosler M. Semiotics of the Kitchen. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1975. URL:
<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/semiotics-kitchen> (дата звернення: 3.06.2025)
- 41.Sherman C. Untitled Film Still #48. Tate. Reprinted 1998. URL:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-48-p11518> (дата звернення: 3.06.2025)

42. Stableford B. *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham : Scarecrow Press, 2009. 386 p.
43. Stoller R. J. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. New York : Science House, 1968. 383 p.
44. Trites, R. S. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. University of Iowa Press, 2000 c. 208
45. Western V. "Strong Female Characters"? An Analysis of Six Female Fantasy Characters from Novel to Film. Honors Projects. 2020. 145 p.