

невероятно розгрізане на темата. Огледалната сретча на двата текста би могла да розкаже много за големия скрит въпрос в света на Г. Господинов: *докъде можем да губим?*

Изгубвайки една по една възможностите да бъдеш син, възжелаваш да станеш баща. Нещо като гешалт, покъртително вълнуващ зад механиката на разместването, при което детето, губещо образ по образ осиновителите си, придобива бащинството в себе си („Обащияване”).

Но дали пък старецът, който губи вещь по вещь целия си дом, за да запази „къщата”, не събира дома в себе си? („Старецът и морето”) Дали чрез целия абсурдистки аскетизъм на отреченията той не реконструира собствената си цялост – за да придобие властта да напише: „*продава се...*” и сам да оброчи битието си: „(1913-1996)”? (Излишно е да отбелязвам мотива *изписване*.) Към този кръг текстове за загубата бих присъединила и „Дъщеря”, „Фотография”, „Ритуалът”.

Всъщност придобивките на героите на *Луната* са видимо въобразени – извлечени от защитния ресурс на човека като интерпретиращо същество, като същество, копнеещо по смисъла – дори с цената на това, всичко да стане „история”.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Фрагменти на любовния дискурс. – София: Народна култура, 1997;
2. Господинов Г. И всичко стана луна. – София: Жанет-45, 2013;
3. Господинов Г. Четящият човек // Господинов Г. Невидимите кризи. – София: Жанет-45, 2013;
4. Пенчев Б. Отлагането на Апокалипсиса // Капитал. – 2013. – 4 октомври [ел.ресурс]. – [http://www.capital.bg/light/heshta/2013/10/04/2152689\\_otlaganeto\\_na\\_apokalipsisa/](http://www.capital.bg/light/heshta/2013/10/04/2152689_otlaganeto_na_apokalipsisa/).

#### *Драгойлович Ю.І. (Белград, Република Сербия)*

#### **Явище художньої реінкарнації персонажів у прозі Ірени Карпи**

*У запропонованій статті розглянуто явище однотипності персонажів, навколо яких центрується нарратив у творах Ірени Карпи. Окреслено контекст таких художніх реінкарнацій, у якому, власне, і розкривається сутність цього явища.*

**Ключові слова:** *Ірена Карпа, однотипні персонажі, автобіографізм, автофікціональність, постфемінізм.*

*В предлагаемой статье рассмотрено явление однотипности персонажей, вокруг которых центрируется нарратив в произведениях Ирены Карпы. Очерчен контекст таких художественных реинкарнаций, в котором, собственно, и раскрывается суть этого явления.*

**Ключевые слова:** *Ирена Карпа, однотипные персонажи, автобиографизм, автофикциональность, постфеминизм.*

*This article discusses the phenomenon of constructing characters that are essentially the same and is centered around the works of Irena Karpa. The context of such literary reincarnation is indicated and it reveals the essence of this phenomenon.*

**Key words:** *Irena Karpa, the characters of the same type, autobiographical text, autofiction, post-feminism.*

Ірена Карпа, яку відносять до когорти письменників-«двотисячників», з одного боку, до певної міри наслідує жіноче письмо авторок-попередниць, зокрема Оксани Забужко, і «пише тілом», а з іншого, – як своєю літературою, так і власним прикладом багатогранної креативної особистості намагається у руйнуванні гендерних стереотипів знайти і перейти межі крайньої емансипації. У передмові до її книги «Фройд би плакав» критик Андрій Бондар характеризує Ірену Карпу як «Божевільно-Безжально-Вразливу Дівчинку Без Даху» і там же пише: «Не думайте, що вона просто жінка. Це андрогінний монстр, який не знає, яку дурницю йому витворити кожної наступної миті» [7, 5]. Звичайно, Бондар тут говорить про фігуру імпліцитного (абстрактного) автора як теоретичний конструкт, інтенцію реципієнта\*. У вибудові такої авторської фігури, крім поезики, важливе місце належить оповідним інстанціям наратора й перосонажа.

У ланцюзі таких творів Ірени Карпи, як «50 хвилин трави» – «Фройд би плакав» – «Перламутрове порно» – «Bitches Get Everything» – «Добро і зло», героїні, навколо яких центрується наратив, відзначаються певною однотипністю: їх наділено схожою зовнішністю, а також спільними поглядами на світ і рисами характеру, які мотивують непередбачуваність їхньої поведінки, а відтак, і розвитку подій. Вдаючись до аналізу однотипних персонажів у наведених вище текстах Ірени Карпи, означимо і контекст таких художніх реінкарнацій.

Перший варіант «Божевільно-Безжально-Вразливої Дівчинки Без Даху» презентовано у повісті «50 хвилин трави», вміщеній у першій книзі Ірени Карпи «Знес Паленого» (2000). Досить-таки симптоматично, що письменниця цей перший жіночий образ наділяє ім'ям Євка (саме в такій пестливій версії, що асоціативно вказує на її молодість, незрілість). Текст повісті має розмиті наративні контури: голос первинного наратора, який оповідає про Євку, – слабо виявлений, безособовий, оскільки виступає поза дієгезисом, в якому розгортаються події та ситуації. Вже на перших

---

\* Залучаючи наратологічну термінологію, схилиємося до використання аналітичного апарату теорії оповіді, запропонованого німецьким славістом Вольфом Шмідом [15].

сторінках оповідач повідомляє про наявність Євчиного щоденника: «В тім нотатнику було доста різноманітного лайна. В основному, оповідки чи роздуми про колишніх коханців, кілька (переважно прикрих) пригод із Даньою, просто депреснякові пювки на папір» [3, 8]. Відтак основне місце у тексті займають Євчині «думко-стани» в їх мінливості (зокрема і під впливом «трави»), частина яких подана у формі листів до коханого Дані та до себе. Причому читачу легко загубитися в лапках, які відділяють голос наратора від записів героїні, за рахунок спільної стилістики. Лише на останніх сторінках простежується сюжетний розвиток: Євка з Данилом то розходились, то сходились, бо не вміли бути разом, а поєдналися вже після своїх віддалених у просторі смертей (його – в Україні, її – в Африці), бо створені один для одного. Зі штрихів, розкиданих по тексту, вимальовується цікавий портрет героїні: «Євка мала 19 років, руде фарбоване волосся»; «странная какая-та девачька»; «вона ненавиділа жінок і дітей, бо сама була жінкою і дитиною водночас»; «була посередньою журналісткою»; «колись займалась концептуальним живописом... та вже й не певна була, що вона щось малювала». Пов'язуючи ці штрихи з позахудожньою дійсністю, вбачаємо, що Євку наділено рисами зовнішності авторки. Крім того, у повісті знаходимо й інші автобіографічні сліди, зокрема обігрування дати народження (8 грудня 1980 р.): «Моррісону було байдуже, хоч він і народився з Євкою в один день. Шкода, що не того ж року. А от Джона Леннона вбили якраз того ж року. І того ж дня» [3, 33]. Ідентифікація автобіографічності твору відбувається також і за рахунок прийому оголення письма: «Євка отак була одного разу вирішила писати геть усе, що зринає в вечірніх мізках. Просто так, наче фотографувалось життя»; «папір прекрасно виконував роль провідника всіх напівреалій. На папір можна було зливати листа до коханця чи просто клеїти відгризені нігті. Можна як розкішна жінка, можна як прищавий підліток»; «ХХДДЖ - Характерний Хід Для Даного Жанру. Євку це втомлювало. Вона не бачила зв'язків між частинами, вона й не намагалась їх підібрати – незв'язане тіло видавалось більш пластичним. Як і незв'язаний текст. Береш собі і переставляєш частини, як тобі заманеться. Нічого нового, зате не втомлюєшся із запам'ятовуванням» [3, 42-43, 51]. Крім того, цей та інші тексти містять цитати – переважно рядки з іноземних пісень, – а також різні фрази англійською та французькою, що знову-таки корелює з відомими даними про Ірену Карпу, яка має диплом з іноземної філології (англійської та французької) і була солісткою й авторкою текстів гурту «Фактично самі».

Виявлення автобіографем у літературній творчості цієї письменниці практично неunikне. У сучасну добу розвинених інформаційних технологій

важко ігнорувати участь контексту сприйняття художнього твору. Відповідно, доступність інформації про реального, емпіричного письменника (яка включає, зокрема, біографічні дані й такий компонент, як літературна репутація, і є частиною загальнокультурного дискурсу) призводить до постійного розширення рецепції конкретного твору за рахунок «документальних» конотацій. Питання автобіографізму виринає при аналізі прози багатьох сучасних письменників\*, оскільки вони самі акцентують на цьому увагу в численних автокоментарях та інтерв'ю. Ірена Карпа не лише не цурається таких акцентів, а й ставить їх на службу епатажу.

Як і повість «50 хвилин трави», всі наступні твори більшої форми написані письменницею в різних містах і країнах, що вона сама класично фіксує в кінці кожного тексту. Сама лише географія роману «Фройд би плакав» (2004) збуджує увагу та обіцяє динаміку: Париж – Франкфурт – Джокджакарта – Джакарта – Бангкок-Джакарта – Джокджакарта – Київ – Яремча і т.д. Такою є і траєкторія пересування головної героїні – Марлі Фріксен, знову ж таки сексуально розкутої дівчини з «помаранчево-брунатним волоссям на голові», яка має день народження в грудні, пише статті, помальовує та експериментує зі своїми та чужими почуттями на полігоні чоловічо-жіночих стосунків. Хоча первинний наратив належить не Марлі, а недієгетичному імпліцитному оповідачу, для тексту характерна внутрішня фокалізація (оповідь ведеться з точки зору персонажа). Такою ж фокалізацією відзначаються усі романи Ірени Карпи. Завдяки цьому й

---

\* Наративні практики «писання-про-себе» надзвичайно популярні в сучасній українській літературі, зокрема серед генерації «двотисячників». Критиками помічено, що часто літературна продукція українських молодих авторів подібна до вирваних сторінок із щоденника або скопійованого тексту із Живого Журналу. Читачі ж на літературних форумах, подекуди сприймаючи автобіографічність як «вип'ячування его», називають її наступним після лайливої лексики ганджем сучасної української літератури і вважають це явищем минушим, підлітковим. Разом з тим, в українській пострадянській посттоталітарній дійсності воно видається природним і виправданим. «Сучасний світ у певному сенсі переживає кризу гуманності. Народжується болісне відчуття суб'єктивності власного «я». Так, до речі, було після Другої світової війни. Повернення маленької людини до своїх маленьких відчуттів відкрило нову епоху. І українські автори, які намагаються говорити про себе, іноді не хочуть чути нікого, крім себе самого. Вони спрямовані на саморекламу, самооголення, але в цьому також є елемент гри, пози. Таким чином вони компенсують брак суб'єктивності, біографічності в літературі до цього», – каже в інтерв'ю Тамара Гундурова [2].

автобіографемам, якими письменниця послуговується, від твору до твору маємо можливість спостерігати своєрідну реінкарнацію її героїнь.

І роман «Перламутрове порно (Супермаркет самотності)» (2005) – тому підтвердження. У попередньому тексті Ірена Карпа пише: «Марла Фріксен – це бренд, а не дівчинка з печінкою і лімфатичними вузлами!» [7, 204]. В епіграфі ж до «Перламутрового порно» саме Марлі Фріксен приписуються слова: «Який понт придумувати героїв, якщо навколо стільки ублюдків?»\* [6, 13]. Це видання «озброєне» передмовою, написаною Юрієм Андруховичем, який своє перше враження висловлює так: «Почну із застереження: «Усі герої та персонажі цього роману невигадані, а будь-яка схожість описуваних у ньому подій з подіями реальними не випадкова й навмисна» [6, 5]. На творення ефекту автобіографізму працює індивідуалізована оповідь дієгетичного наратора – «щоденниковий стиль», видозмінений комп'ютерними технологіями. Твір є сукупністю вражень, відчуттів, міркувань, ситуацій, тобто виростає з усього, що «потрапило під руку»\*\*. Тут очевидний вплив специфічного Інтернет-письма – своєрідного комп'ютерного тексту-набору, відкритого для продовжень і дописувань, нанизування думок та імпресій тощо. Крім того, варто зазначити, що своєрідний «душевний стриптиз», характерний для «щоденникового» наративу в прозі Ірени Карпи, відбувається паралельно з «оголенням низу»: помітне акцентування на сексі, часто порнографічне, підвищена увага до тіла, всі процеси якого, як правило, подаються з надмірною натуралістичністю і з використанням обценної лексики.

Наратив «Перламутрового порно» приписується Катакані Клей із відповідним самоописом: «сяке-таке волосся різної довжини невизначеного кольору з доміантою рудо-червоного, вбогий зріст 160 см, ребра, цицьки, дупа, ручки-ніжки» [6, 110]. Вона – журналістка, часто подорожує та іронізує над чоловічими й жіночими стереотипами й табу, а в кінці оповіді з незрозумілих причин (скоріше як знак своєрідного бунту) розганяє автомобіль у напрямку прірви. Той самий бренд – реінкарнована Марла Фріксен, яка є реінкарнованою Євкою. Цікаво, що такі реінкарнації можна

---

\* Причому цих слів немає у книзі «Фройд би плакав».

\*\* Юрій Андрухович захоплюється енергетикою незрілості як перманентною якістю цього роману: «Настільки мені подобається це первинно наївне (і наївно наївне) «Як живу, так і пишу». Наївне? Супер! Це страшенно близько до чукотського народного «Што віжу, о том пою». Це гарно, тому що означає принаймні знак рівності між життям і писанням. Тобто між писанням, коханням, диханням та іншими фізіологічними потребами» [6, 5].

простежити і через специфічні художні деталі або факти. Наприклад, у першому творі («50 хвилин трави») героїня купує «Хозарський словник» Павича, у другому («Фройд би плакав») – згадує, що полюбає «читати Павича в кайфовому перекладі», а в наступному («Перламутрове порно») – виражає себе як реципієнт творів сербського письменника через інтертекстуальність, власне, виявлення неатрибуйованої алюзії: «Цікаво, чи дні нормальних людей таки різняться статеві. Ну там, понеділок – то мужик з похмілля, середа – кар'єристка, п'ятниця – курва, а неділя – жінка бальзаківського віку...» [3, 21; 7, 42; 6, 72]. Як відомо, різностатевість днів тижня – мотив, який Мілорад Павич обігрує в багатьох своїх творах.

Ірена Карпа в черговому інтерв'ю не приховувала роздратування, коли її спитали, чи «Перламутрове порно» про неї: «Мене так дістали ці питання про біографічність, що у нову книгу я накидала і містику, і купу брехні. Хоча, з іншого боку, кожна книжка завжди пишеться про письменника, якщо не у буквальному розумінні, то про його емоції. Бо інакше це буде нечесна книжка, фентезі. Я послуговуюся життєвим досвідом, бо саме так я вправі «штовхати» якісь свої ідеї» [5]. Під новою книгою Ірена Карпа мала на увазі роман «Bitches Get Everything» (2006), досить агресивна назва якого вже вказує на те, що певною мірою це все ж таки текст «далі буде» по відношенню до попереднього. Героїня-наратор Тріша Торнберг – режисерка, яка на початку оповіді повідомляє про презентацію свого скандального фільму «Перламутрове порно». Відомо, що Ірена Карпа в цей час спробувала себе і в ролі режисера короткометражного кіно «Kuiv. Limited Edition». Тож незважаючи на «містику і купу брехні», авторка не відмовляється від автобіографем. Натомість у наступній книзі – «Добро і зло» (2008) – первинний дієгетичний наратор представлений як Карпа (найбільш очевидний сигнал автобіографічності). У першій частині «Привиди моєї школи» художньо презентовані шкільні підліткові спогади авторки, у другій – «Планета тьолок» – її досвід телеведучої з включенням історій про життя сучасних «принцес», точніше виживання дівчат у постраданському просторі. Отже, кожен новий текст Ірени Карпи, яка власну особу бере за прототип, прочитується як певне продовження попередньої оповіді, лише із зміною своєрідного «нікнейма» оповідачів-персонажів. Її героїні однотипні: завжди контролюють ситуацію, епатажні, антигламурні, сексуально розкуті (інколи бісексуальні) і мають романи з

кількома партнерами водночас, – власне, це персонажі «з підвищеним еротизмом, літаючою нудьгою і культовим статусом»<sup>\*</sup>.

Персональний дискурс творів Ірени Карпи, дає змогу простежити ще декілька характеристик цих жіночих образів. Тут впадає у вічі безкомпромісність критичних, часто різких оцінок, неприйняття, цілковите заперечення, іноді й цинічне відкидання того, що не є «своїм». Авторка часто вдається до навмисного заниження почуттів, які можуть, нібито, «скомпрометувати» героїню, засвідчити слабкість її характеру, тому на першому плані – епатажна відвертість, негативізм. Тут вступає в дію знаковий для сучасної молодіжної літератури фактор – «стьоб»<sup>\*\*</sup>. «Стьоб» як похідне від «стібатися над чимось», тобто цинічно й злісно щось висміювати, так і від «вистьобуватися», при чому підкреслюється активізація авторської еґо-позиції: замкнутість тексту на авторському «я», декларування суб'єктивної думки за допомогою «стьобу», часто безапеляційність, безкомпромісність оцінки, але, насамперед, самоствердження [9, 149].

Ганна Черненко у такому нігілістичному «стьобі» прози Ірени Карпи у поєднанні з іншими текстуальними чинниками вбачає гендерну квазі-інверсію: героїня (конкретно – Марла Фріксен), зберігаючи жіночне начало, обростає маскулітними рисами [14, 78-79]. У цьому ж ключі прочитується зазначена вище характеристика Андрія Бондаря щодо андрогінності, яку позиціонує авторка у своїй творчості. Разом з тим, ярлик «феміністка» у Ірени Карпи під прицілом критики<sup>\*\*\*</sup>, а її героїні, якими б сильними і неординарними не були, свідомі «колективного підсвідомого жіноцтва»<sup>\*\*\*\*</sup>. Для жіночої прози, як зазначають більшість дослідників фемінного нарративу, характерна досить відверта й розкута мова про своє

---

<sup>\*</sup> Так Євка характеризує одного зі своїх коханців («50 хвилин трави»), але саме таке визначення дуже влучне як щодо самої Євки, так і до її наступних художніх реінкарнацій.

<sup>\*\*</sup> Це слово у сучасній критиці останнім часом стало модною назвою на позначення своєрідного прийому вираження ціннісних орієнтирів автора і великою мірою заперечення ціннісних стереотипів та авторитетів минулого. «Стьобовими» називають тексти таких авторів, як Любка Дереш, Сергій Жадан, Олександр Ірванець, Володимир Цибулько, Світлана Поваляєва, Ірена Карпа тощо [12, 11; 9, 149; 10].

<sup>\*\*\*</sup> Марла Фріксен, наприклад, ображається на приятеля, котрий називає її феміністкою, і додає, що він їй іще за це заплатить. А Тріша Торнберг жаліється на те, що ідіотки-феміністки зі своєю емансипацією попусували бідних західних чоловіків.

<sup>\*\*\*\*</sup> Тріша Торнберг розмірковує так: «Колективне підсвідоме жіноцтва – то страшенна сила. Фактично – СС. У кожній хоч як емансипованій і зайнятій кар'єрою телеведучій, топ-ме-неджерці рекламної агенції, політичній аналітичці чи мажоритарній акціонерці трубопрокатного заводу живе бодай малий тельбух домашності, маленькі хатні приємності хоч-не-хоч, а шпортаються об нас і підбивають на дію» [8, 42].

тіло і сексуальний досвід, милування та захоплення собою, про події щоденного життя жінки. Все це знаходимо й у Ірени Карпи. Її проза жіноча, оскільки автентично показує жінку зсередини: все у творах ніби побачено крізь призму тіла, тією чи іншою мірою дотичне до нього, пропущено через відчуття. Але це не жіноча проза того гатунку, який продемонструвало попереднє покоління жінок-авторів, на чолі якого часто умовно ставлять Оксану Забужко, чий епатажний роман «Польові дослідження з українського сексу» став знаковим в окресленні феміністичного дискурсу сучасної української літератури. Відповідно, у випадку фемінного дискурсу творів Ірени Карпи варто говорити про варіацію з префіксом «пост-». Постфемінізм – молода течія без чітких програмних установок (на відміну від фемінізму), яка виходить із права жінки самій робити вибір між кар'єрою чи сім'єю або ж комбінованим варіантом, а також із небажання підпорядковувати власне життя пуританській та чоловіконевависницькій ідеології феміністок. Разом з тим, як зазначає Марія Ревакович, «постфемінізм не є рівнозначний антифемінізму», скоріше це «соціокультурний простір, у якому жінки (особливо молодшого покоління) сприймають гендерну рівність або як річ уже досягнуту, або як щось, що їм законно належить, і уникають активізму, характерного для руху за права жінок, що його пропагував фемінізм другої хвилі: тепер, здається їм, уже просто немає такої потреби» [11]. Безумовно, жіночі персонажі Ірени Карпи (відповідно, і її літературний доробок загалом) вписуються у постфеміністичну риторику.

Зважаючи на пов'язаність явища однотипності жіночих образів і наявності автобіографем у творчості Ірени Карпи, не можна не торкнутися питання автофікціональності – особливого модусу літератури, де «писання-про-себе» переростає в «писання-себе». Критики зазначають, що ця специфічна форма фікціоналізації власного життя як своєрідний «comeback автобіографії в літературну площину» актуалізувалася саме в постмодернізмі, в якому відбулося стирання кордонів між дійсністю і фікцією, як аналогічно – між елітарним та масовим [13, 47].

Дифузія різних дискурсивних практик – одна з характерних ознак інформаційної доби: на сучасний художній дискурс неодмінно (і великою мірою, як ніколи досі) накладаються позахудожні конотації, адже його взаємодія з літературно-критичним, публіцистичним, рекламним та іншими дискурсами неunikна в інформаційному суспільстві. Багато хто з письменників, використовуючи таку ситуацію, намагається коригувати рецепцію своїх творів, спрямовувати її в потрібному напрямі. У контексті попкультури споживацьке сприйняття літератури як продукту книжкової



індустрії, а отже, як товару, виявляється у парі епетажних текстів і розкручуванні імен-брендів. Відзначаючи зміщення уваги критики з твору на автора, Ніна Герасименко акцентує такі явища: «Тут маємо на увазі не винесення на перший план культурних стратегій, політичних уподобань, цілісності автора як естетичної фігури, що має вартісний козир «меседж», – ні. Ідеться швидше про оперування віком, зовнішністю, приватним життям письменників. Тобто всім, що становить коло інтересів «жовтої» преси, але з певних причин стає сьогодні категоріями нормального сприйняття сучасної української літератури» [1, 43]. Літературний піар, до якого вдаються видавництва, часто відштовхується від явища самореклами – здатності епетажних творів привертати до себе надмірну увагу. Для невідомого автора-початківця це спосіб швидко здобути популярність. Звідси в «молодій» літературі надмір тілесної відвертості, ненормативної лексики, жорстке відкидання авторитетів, цинічно-нігілістична позиція, яка найчастіше не має під собою ніяких підстав, не обумовлена якоюсь конкретною мистецькою метою, хіба що прагненням самоствердитися. Оскільки в цьому контексті самоствердження великою мірою пов'язане із самопрезентацією, логічно, що за таких обставин питання автобіографічності актуалізує роздуми про автофікціональність.

Готовий літературний твір робить промоцію не лише його героєві, а й самому авторові, що і помічаємо на прикладі творчості Ірени Карпи. Її причетність до медійного простору і знання його правил ізсереди, тобто з позиції журналіста, спрацьовує на підтвердження тези щодо вибудовування нею стратегії автофікціональної презентації через нарацію, марковану автобіографізмом. Ірена Карпа не просто не завуальює автобіографічність у своїх творах, а навпаки – відверто про це заявляє у ЗМІ, проте, звичайно, залишає певний відсоток неозначених зв'язків між фактуальним та фікціональним – як простір для гри з увагою читача. Вдаючись до прийому автобіографізму, авторка переважно вводить у дієгезис наратора дієгетичного типу, що є учасником подій історії, про яку розповідає. Завдяки такій внутрішній фокалізації у розглянутих наративах яскраво виражена активна позиція однотипної героїні-наратора. Я-нарація цих текстів, а також розростання мас-медійних дискурсів, які дедалі частіше і більше відкривають завісу біографічного, забезпечують проєкцію образу героїні на інстанцію імпліцитної авторки, тобто абстрактного її

---

\* Найчастіше практикуються такі заходи, як турне авторів по Україні, презентації їхніх нових книжок у кав'ярнях, які подекуди супроводжуються виступами музичних гуртів, а також доволі епетажною рекламою тощо [9, 161-165].

конструкта в уяві реципієнта. Останньому передається відчуття, що у маркованому автобіографізмом тексті він має змогу зазирнути у чуже життя, простежити думки, почуття, події, взаємини іншої особистості. Відтак, образи незалежних, розкутих і цинічних молодих жінок-персонажів, яким приписано відповідні авторські біографіми, накладаються на читацькі інтенції щодо образу цієї авторки. З іншого боку, саме такий образ культивується в літературному піарі. Таким чином, художній та мас-медійний дискурси взаємодіють, оскільки на обидва поширюється автофікціональність, до якої вдається Ірена Карпа.

Важливими функціональними аспектами такого «писання-себе» є не тільки самопрезентація, а й самоосмислення і самовираження. У ланцюгу розглянутих творів убаचाється «подорослішання» образів (що асоціюється із процесом становлення авторської особистості), але однотипність їх зберігається, – і ці факти також вказують на явище автофікціональності, яке сприяє формуванню відповідного авторського іміджу, а в результаті й літературного бренду. В текстах Ірени Карпи культивується образ жінки-бунтівниці, що не шанує ніяких правил, норм та стереотипів, зокрема гендерних, і демонструє багатогранне амплуа – «письменниця-співачка-актриса-режисерка-журналістка-телеведуча».

Отже, всі центральні жіночі персонажі у розглянутих текстах – видозмінені автопортрети Ірени Карпи. Письменниця описує жіночий досвід у рамках постфеміністичної риторики, в якій закріплюється імідж уже вивільненої жінки (вивільненої, зокрема, і від феміністичних поривань позбутися комплексу маргінальності). За рахунок акцентування автобіографічного, а також реінкарнацій однотипних героїнь-оповідачів у кожному наступному тексті ця авторка послідовно вибудовує автофікціональний образ, який підтримується і в мас-медійному просторі, що зрештою призводить до створення літературного бренду. Якою б дискусійною не видавалась художня якість прози Ірени Карпи, на цьому прикладі можна зауважити певні закономірності та тенденції сьогочасного літературного процесу.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Герасименко Н. Наші підлітки – жертви Стівена Кінга / Ніна Герасименко // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 43-49; 2. Гундорова Т. «Українські автори спрямовані на саморекламу і самооголення», інтерв'ю для інтернет-видання «ZIK» [Електронний ресурс] / Тамара Гундорова. – Режим доступу: <http://zik.ua/ua/news/2005/10/21/22315>; 3. Карпа І. 50 хвилин трави (Коли помре твоя краса) / Ірена Карпа. – Харків : Фоліо, 2004. – 240 с.; 4. Карпа І. Довбло і зло / Ірена Карпа. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2008. – 320 с.;

5. *Карпа І.* «З сучасних українських письменників наші діти знають ... Тараса Шевченка та Пауло Коельо»: інтерв'ю для інтернет-видання Ukrfoto, 07.02. 2007. [Електронний ресурс] / Ірена Карпа. – Режим доступу: [http://ukrfoto.net/people\\_193.html](http://ukrfoto.net/people_193.html) ; 6. *Карпа І.* Перламутрове Порно (Супермаркет самотності) / Ірена Карпа / [передмова – Ю. Андрухович, «Перламутрові модельки світосприйняття»]. – К. : Дуліби, 2005. – 216 с.; 7. *Карпа І.* Фройд би плакав / Ірена Карпа / [передмова А. Бондаря]. – Харків : Фоліо, 2004. – 238 с.; 8. *Карпа І.* Bitches Get Everything / Ірена Карпа. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2007. – 240 с.; 9. *Поліщук О.* Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.; 10. *Поліщук О.* Стъоб в українській сьогочасній літературі» / Олена Поліщук // Слово і Час. – 2009. – № 11. – С. 68-74.; 11. *Ревакович М.* Сильні жінки переживають фемінізм [Електронний ресурс] / Марія Ревакович. – Режим доступу: <http://krytyka.com/ua/articles/sylni-zhinky-perezhyvayut-feminizm> ; 12. *Рябченко М.* Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любо Дереш, Таня Мальярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Рябченко Марина Миколаївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 19 с.; 13. *Скляр Н.В.* Синтез фактуальності й фікціональності та автофікція в площині автобіографічного тексту / Н.В. Скляр // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 3 (214), Ч. І. – С. 44-50; 14. *Черненко Г.* Гендерна інверсія в сучасному українському постколоніальному романі (Сергій Жадан «Депеш Мод» та Ірена Карпа «Фройд би плакав») / Ганна Черненко // Слово і Час. – 2008. – № 12. – С. 75-80; 15. *Шмид В.* Нарратологія / Вольф Шмид. – М. : Язика славянской культуры, 2003. – 312 с.

### *Іванова-Гіргінова М.С. (Софія, Республіка Болгарія)*

#### **„DJ» – жонглиране с мита в съвременната българската драма и театър**

*У статті розглядається постмодерністське трактування міфу про Дон Жуана у двох арт- продуктах болгарської культури - в н'єсі Георгія Господінова «DJ» (2010 рік) та театральній виставі режисера Олександра Морфова "Дон Жуан" (2007 рік). Морфов і Господинов двома різними способами інтерпретують міф про севільського спокусника Дон Жуана і показують естетичне, філософське і навіть ідеологічне його тлумачення протягом століть, розкладають його сутність до зникнення позначеного, залишають тільки позначення, знаки. У статті аналізуються кілька ключових особливостей н'єси Господінова (вторинність художнього тексту, мовна гра, посттоталітарна антиутопія), які роблять її зразком постмодерністського напрямку в сучасній болгарській драматургії.*

**Ключові слова:** міф, Дон Жуан, постмодернізм, н'єса, театр, знак, інтертекст, антиутопія