

Юлія ДРАГОЙЛОВИЧ*
Белградський університет
Белград, Сербія

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ЛЮДМИЛА ТАРАН, ІРЕНА КАРПА

Об'єктом даного дослідження є художні твори представниць старшого та молодшого поколінь української літературної сучасності – Людмили Таран та Ірени Карпи, – філологів за освітою. Прояви «філологічної природи» у художній прозі цих письменниць демонструють два способи «професійної деформації», власне, два шляхи втручання літературознавства в літературу, зокрема літературу жіночу.

Ключові слова: літературознавство, жіноча література, жіноче письмо, фемінний дискурс, інтертекстуальність, Людмила Таран, Ірена Карпа

Філологічна освіта сучасних письменників часто стає очевидним фактом, який не просто супроводжує їхню творчу особистість, а й певною мірою коригує художні інтенції. Разом з тим, питання проявів літературознавства в літературі належить до малодосліджених, адже логічною і традиційною є зворотна репрезентація – літератури в літературознавстві. Виняток – аспект металітературності, до якої часто вдаються сучасні письменники, зокрема постмодерністи.

За об'єкт даного дослідження обрано художні твори представниць старшого та молодшого поколінь української літературної сучасності – Людмили Таран (1954 р.н.) та Ірени Карпи (1980 р.н.). Обидві філологи за освітою і гідні називатися «poeta doctus»: перша закінчила відділення української мови та літератури філологічного факультету Київського державного університету імені Тараса Шевченка; друга – філологічні студії за спеціальністю «англійська та французька мови, іноземна література» в Київському національному лінгвістичному університеті. У літературно-критичному дискурсі художня творчість обох маркується як жіноча. Слідом за Софією Філоненко, приймаємо точку зору, згідно з

* julybil@ukr.net

якою «жіночість» літературного твору визначається, по-перше, жіночим авторством, по-друге, представленням образу жінки в якості протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні (Філоненко 2006: 13). «Ученість» цих двох авторок проступає у їхній літературі по-різному, але і питання самореалізації в науковій сфері наразі (факт багатогранності особистості цих жінок не дозволяє подібні формулювання вважати остаточними) в колі діяльності кожної з них представлене по-різному.

*

Поетеса, прозаїк, літературознавець, журналіст – основні предикативні слова щодо Людмили Таран¹. Дебютувала поезією, але відомою широкому загалу стала після того, як успішно реалізувалася у сфері літературознавства, літературної критики, а також журналістики, долучившись до текстописання, яке демонструвало бум феміністичних та гендерних досліджень в Україні.

У Ірени Карпи численні амплуа – письменниця, співачка, журналістка, телеведуча, фотомодель, актриса, режисер, громадський діяч і, як не дивно при попередньому переліку занять, віднедавна ще й дипломат². Хоча в цьому наборі відсутня літературознавча діяльність, філологічні акценти в її творчості небанально проступають.

¹ Освіта, як правило, задає певний напрямок професійної діяльності, власне самореалізації. Трудова книжка Людмили Таран, відповідно до розголошеної в електронній мережі інформації, містить записи про те, що вона працювала вчителькою в одній із середніх шкіл м. Києва, провідним науковим працівником Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського, керівником прес-центру Національного університету Києво-Могилянська академія, редактором відділу часопису «Українська культура», оглядачем газети «Вечірній Київ», старшим науковим працівником Українського центру культурних досліджень при Міністерстві культури України. Крім того, Людмила Таран – член Асоціації українських письменників та Національної спілки письменників України (Таран, Вікіпедія).

² Хронологію професійної (більше підходить означення «творчо-професійної») самореалізації Ірени Карпи очолює музична сфера: у студентські роки вона стає вокалісткою гурту «Фактично самі», який згодом переіменовано на «Qаgгa» (індастріал, панк-рок, хардкор, трап-хоп). Після перших провокативних літературних творів та перформансів, що їй принесли популярність, швидко здобуває статус персони публічної, з'являючись у сферах телебачення, кіно, політики: була ведучою програми «SexCetera» на ICTV, програми «Перша експедиція» на телеканалі «Інтер», випусків новин «MTV News» на каналі «MTV Україна», програми «Наші в Раші» на «Новому каналі», хронікером програми «Шустер live» на каналі «Україна»; знімалася в еротичних фотосесіях для журналів «FHM», «Penthouse» і «Playboy»; пробувала себе як актриса («Аутизм», Україна; «Компот», Росія) і режисер короткометражного кіно «Kyiv. Limited Edition»; була активісткою в часи Помаранчевої революції та Революції гідності; з жовтня 2015

Щоб мати уявлення про творчу «плідність» кожної, варто лиш звернутися до даних «Вікіпедії». Із цих багатих списків виберемо промовисті назви їхньої текстуальної продукції.

Людмила Таран – авторка збірок поезій «Глибоке листя» (1982), «Офорти» (1985), «Крокви» (1990), «Оборона душі» (1994), «Колекція коханок» (2002), «Книга перевтілень» (2004), книжок малої прози «Нижній скелет у шафі» (2006), «Любовні мандрівки» (2007), «Артеміда з ланню та інші новели» (2010), «Прозорі жінки» (2015), «Остання жінка, останній чоловік» (2016), роману «Дзеркало Єдинорога» (2009), а також книги літературно-критичних статей «Енергія пошуку» (1988), книги інтерв'ю «Гороскоп на вчора і на завтра» (1995), книги статей та інтерв'ю «Жінка і чоловік: долаючи стереотипи» (2002), наукової монографії «Жіноча роль» (2007). Крім того, вона упоряднича й авторка окремих статей до видань «Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко. Фрагменти творчості й контексти» (2002) та «Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій українській прозі та графіці кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2007) (Таран, Вікіпедія). Отже, беручи до уваги хронологію цих публікацій, можна простежити, що у Людмили Таран процес текстуального творення розвивається у напрямку «поезія – критика – проза»: спочатку вона заявляє про себе як поетеса, незабаром – як літературознавець та журналіст, потім – як прозаїк.

Хоча між двома авторками досить суттєва різниця у віці (в одне покоління), літературна творчість Ірени Карпи кількісно не поступається зазначеній вище. Вона також у юності пише поетичні твори, але не публікує їх. Натомість, після того, як її вірші не прийняли на конкурс «Гронослов», – «відмовили, мовляв, вірші слабенькі, краще пиши прозу» (Ірена Карпа 2016)³, – вона швидко продукує художні прозові тексти: збірку «Знес Паленого» (2000), повість «50 хвилин трави» (2000), романи «Полювання в Гельсінкі» (2004) «Фройд би плакав» (2004), «Перламутрове порно» (2005), «Bitches Get Everything» (2006), «Добло і зло» (2008), «Піцца “Гімалаї”» (2011), «З Роси, з Води і з Калабані» (2012), «Baby Travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою» (2014). Варто ще згадати книгу «Письменниця, співачка, мандрівниця» (2014), до якої

року вона – перший секретар з питань культури в посольстві України у Франції (Карпа, Вікіпедія). Як видно із даного фактажу, вибір діяльності Іреною Карпою вмотивований прагненням розкриття своєї багатогранної динамічної творчої особистості, яка не надається до рамок усталеності.

³ В інтерв'ю Ірена Карпа, називаючи привабливі їй жанри, зауважує таке: «І.К. – Насправді не гребую нічим, крім віршів. Зрозуміла, що це не моє. Ю.А. (Юрій Атаманюк, журналіст, який бере інтерв'ю – прим. наша – Ю.Д.) – Але ж пишете пісні... І.К. – Вірші і слова пісень – це різні речі» (Ірена Карпа 2016).

увійшло інтерв'ю з Карпою, її колумністика і свіжа есеїстика, а також збірку «Волонтери. Мобілізація добра» (2015), де вона укладач і автор окремих творів. Ірена Карпа не є автором жодного літературознавчого тексту, крім магістерської дипломної роботи компаративного характеру на тему «Прояви архетипу Великої Матері в романах Мішеля Уельбека „Елементарні частинки“ і Юрка Іздрика „Подвійний лев“», яка не стала окремою публікацією (Карпа, Вікіпедія).

Таким чином, із наведених коротких бібліографічних довідок простежуємо деякі відмінності зацікавлень авторок щодо відповідних видів текстуальної діяльності. Обидві в роки ХХІ століття ведуть активну письменницьку діяльність, марковану «жіночою» (проте їхні твори досить відмінні в тематико-проблематичному, образно-нарративному та жанрово-стилістичному планах). У той час як Людмила Таран і професійно займається літературознавством, Ірена Карпа практику написання текстів у науковому стилі востаннє мала у студентські роки.

Питання проявів літературознавства як наслідку освіти (й освіченості) у художній прозі авторок, звісно, варто розглядати у світлі інтертекстуальності. Та крім «класичних» зв'язків (цитат, алюзій, ремінісценцій), зауважуємо, що його ефект перш за все відображається на рівні дискурсивному, коли інтертекст творів включає кореляції із сучасними теоретичними дискурсами⁴.

*

В інтерв'ю з нагоди публікації своєї першої збірки новел «Нижний скелет у шафі» Людмила Таран каже:

«Коли п'ять років тому я уклала книжку «Жінка як текст», де були вміщені мої та інших авторів статті про Соломію Павличко, Емму Андієвську й Оксану Забужко, у передмові я зізналася: насправді не знаю, що таке жінка як текст. Пізніше стала досліджувати, які особливості саме жіночого письма. <...> Мені хотілося також і зсередини відчувати, що таке жіноче письмо. Знала з праць зарубіжних дослідниць, що це – зовсім інші тексти, ніж ті, що їх пишуть чоловіки під виглядом «загальнолюдських тем і мотивів». Потім уклалася книжка новел» (Людмила Таран 2007).

⁴ Цілком погоджуємося із Юлією Кристевою, яка вважає, що «цитату слід розглядати не лише як окремий випадок цитації, предметом якої є конкретні фрази, абзаци чи пасажи, запозичені з чужих творів, але й найрізноманітніші дискурси, з яких, власне, і складається культура, і в атмосферу яких незалежно від своєї волі занурений будь-який автор» (Кристева 2004: 146).

Проза Людмили Таран, безперечно, підходить під термін жіночої літератури (акцент – на статі автора), адже «жіноча проза – насамперед соціокультурний феномен (а не жанрове визначення), що полягає в створенні жінками-письменницями текстів, котрі мають на меті передати специфічне жіноче світосприйняття і жіночі практики» (Улюра). Героїні цієї письменниці – дівчатка, дівчата, жінки середнього і літнього віку. Переважно це, за влучною приміткою Оксани Луцишиної, «жінки, які тягнуть на собі роботу-чоловіка-дітей-дім-професійну кар'єру» (Луцишина 2008). Вони, до речі, не так часто читають книги, насправді ж вони читають переважно себе, тобто намагаються пізнати, збагнути своє «Я». Та чи жіноча проза Людмили Таран демонструє і жіноче письмо (адже ці явища не взаємозумовлені автоматично)?

Загальновідомий факт, що поняття жіночого письма, введене Елен Сіксу в праці «Сміх медузи» (1972), було протиставлене логоцентричному маскулінному типу мови і покликане децентрувати систему традиційних значень. Дослідивши провідні концепції «жіночого письма», колега Людмили Таран, літературознавець Тамара Гундорова узагальнює:

«Властиво, «жіноче» письмо, як стверджує феміністична критика, передає виразну чуттєво-тілесну предметність, різноплановість і сфокусованість сприйняття, ліризм (Гелен Сіксу), опозиційність до авторитарних суб'єктно-об'єктних відношень, закріплених синтаксично. Його позначають замовчування дієслів, перевага питань над ствердженням, телеграфічний стиль і окличні фрази (Люсі Ірігерей), негативізм, відкидання завершеного, структурованого, однозначного, заперечення лінійності, занурення в семіотичну передлінгвістичну еротичну енергію (Юлія Крістева)» (Гундорова 1997: 138).

Ніла Зборовська називає такі основні параметри жіночого письма:

«1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету; 2) рефлексії особистого досвіду жінки у контексті досвіду жіночого життя; 3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості; 4) сам стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність подій тощо» (Феномен жіночої прози... 2002).

Цей концепт, досить поширений у сучасних філософських і літературознавчих рефлексіях, породив цілий ряд різноманітних теоретичних спекуляцій. Дифузія концепцій є неунікно-легітимною. Жіноче письмо – це своєрідна феміністська модифікація постструктуралістського деррідівського поняття «письма», у якій, зокрема, під впливом бартівської теорії «читабельного» і «писабельного» текстів були розвинені технології тек-

стової еротизації⁵. Відповідно, таке письмо демонструє тілесність (звук, смак, дотик тощо), фрагментарність, множинність, децентрованість, дифузність значення і синтаксичної структури. Акт жіночого письма, покликаний децентрувати систему традиційних значень, виконує функцію гетерогенності означування, що дає можливість вибору, уникнення домінації, тобто має передусім практичну мету – ефект деканонізації. Разом з тим, сучасний феміністичний дискурс визнає тезу про жіноче письмо як про утопічно «ідеальну» і водночас пародійну стратегію жіночої репрезентації (Фемінологія 2002: 165–166).

«Писати себе, з себе, про себе» – таку формулу приписує Людмили Таран Оксана Луцишина, тим самим означаючи її прозу як автобіографічну. Попри очевидність, на нашу думку, автобіографічності у текстах авторки видаються дещо завуальованими за рахунок того, що вони менше представлені як художня обробка зовнішніх фактів її біографії, а більше як своєрідна авторефлексія, в центрі якої, «внутрішня людина», всі перипетії її складного невидимого світу, лабіринт її шукань» (Таран 2007: 14), – за словами самої письменниці, саме такий тип автобіографічності потенціюється у сучасній жіночій літературі.

Кожна із прозових збірок авторки містить новели⁶, досить різні за тематикою, сюжетним наповненням, композиційними та наративними особливостями, зокрема способом фокалізації. Позичимо висловлювання Олександри Мкртчян: «Вони різні настільки, наскільки може існувати різних жінок та подробиць їх світосприйняття» (Мкртчян 2010). У кожній збалансовано тексти реалістичного плану і фантастичні оповідки, у яких вимальовуються метафори суб'єктивізованого жіночого світовідчуття. Серед багатого художнього опусу Людмили Таран, зазначеного вище, збірка «Прозорі жінки», на нашу думку, є найбільш репрезентативною щодо предмета даного дослідження. Відкриває її новела «Love story», у якій розгортається семантико-інтерпретаційна гра між назвою і самим текстом: від роману героїні начебто з коханцем до роману її зі Львовом, від роману зі Львовом до роману з коханцем у Львові, від роману з коханцем до писання роману про ці романи, тобто до фіксації роману власного життя. У кінці тексту розкриваються мотиви такого писання-себе і водночас невідкритості, завуальованості.

⁵ Загалом методологічну платформу досліджень феміністичної літературної критики (феміністичного постструктуралізму) складають праці М. Фуко, Ж. Дерріди і Ж. Лакана.

⁶ Варто згадати, що деякі новели Людмили Таран стають «кочовими», тобто зустрічаються не в одній збірці. Так, наприклад, новели «Колекція коханців» і «Love story» опубліковані у збірках «Нижній скелет у шафі» й «Прозорі жінки».

«Читати, писати, дивитися кінофільм або виставу – це не тільки співпереживання. Це ніби спокуса підглядати: за чужим життям, за життям власним. Це вуайєризм і ексгібіціонізм, авжеж. Ішли корови із діброви... Навіщо ти пишеш? Це – спосіб твоєї свободи, це – втеча від світу й намагання збагнути його і саму себе. Ти заплутуєш сліди, аби ніхто не ухопив тебе за руку, не віддухопелив: мовляв, а хто тобі дав право писати про мене? Та й усе було зовсім не так, не так!» (Таран 2015: 27)–

цей фрагмент, на нашу думку, можна вважати металітературною приміткою щодо усієї творчості Людмили Таран.

Цікаво, що письменниця задля завуальовування автобіографічного часто використовує фантастичний дискурс. Так, наприклад, у новелі «Колекція коханців» протагоністкою є деяка Людмила, авторка поетичної збірки «Колекція коханок» – для обізнаного із творчістю письменниці читача це сигнал, щоб налаштуватися на відкритість автобіографічного писання. Натомість «горизонт читацьких сподівань» руйнується, коли у творі з'являється опис альбому з живими маленькими оголеними чоловічками, що належить господині помешкання, до якого завітала Людмила. Читач швидко опиняється «в деякому альтернативному, досить сюрреалістичному просторі, світі-як-сні, де матеріалізуються страхи та бажання» (Луцишина 2008). Тільки щоб трохи підготувати до такого ходу, елегантно подається альянс з атрибуцією: між жінками заходить розмова про мелюзин – маленьких напівжінок-напівриб із кельтської міфології, згадується, що вони трапляються у творчості Бруно Шульца, а про їхній український фольклорний аналог можна почитати в «Книзі бестій» Юрія Винничука. Відповідно, з позицій літературознавства, альбом із колекцією мінімізованих приклеєних коханців – це результат художнього травестіювання.

Попри затуманену «прозорість»⁷ фактажної автобіографічності і приховування її слідів, Людмила Таран досить сміливо й відкрито виписує досвід жіночого тіла, зокрема і суто жіноче буття-в-тілі (менстру-

⁷ У Людмили Таран цікаво обігрується поняття прозорості. У новелі «Прозорі жінки», заголовок якої став назвою цілої збірки, наративне жіноче «Я» збентежене тим, що в готельному номері скляна стеля-підлога, крізь яку видно, що робить інша жінка (письменниця-конкурентка). Як виявляється, прозорість скла, яка показує зовнішню оголеність жінки, безсила, щоб збагнути її почуття, думки і наміри. Для однієї жінки інша жінка (та й навіть до певної міри вона сама) не є прозорою – зрозумілою, ясною, збагненною. Тож метафора прозорості жінки має тут іронічний характер. Поширюючи цю метафору на протагоністок інших новел, поміщених у збірці (чому автоматично сприяє паратекстуально заявлена назва книги «Прозорі жінки»), приходимо до того ж висновку. Як правило, Людмила Таран намагається побудувати наратив так, щоб дії та потік думок героїнь не були передбачуваними, проте так званої патріархальної логоцентричної оповідної манери їй не вдається повністю уникнути.

ація, вагітність, сексуальна насолода, вікові зміни). У жіночому письмі потенціюється передача «тілесної» інформації – відчуттів запаху, смаку, кольору тощо (Жеребкіна 2000: 155–156). У прозі авторки, звичайно, присутня описова лексика на позначення різних характеристик сенсорної системи, але, на перший погляд, вона не виділяється, зокрема й кількісно, в інформаційному наборі її текстів. Утім, звісно, такі аспекти потребують детальнішого аналізу задля остаточних тверджень.

«Авторові вдається дуже непогано імітувати справжній потік мислення із перескакуванням з одного предмета на інший, зацикленість на чомусь, самонавіювання, недоречні спогади», – вважає Ірина Славінська, до якої приєднуємось, тільки з корекцією щодо недоречності спогадів. Фрагменти-спогади у текстах Людмили Таран, на нашу думку, навмисне часто з'являються в «недоречних» місцях, не корелюючи із загальним розвитком подій, які б можна було вишикувати у якусь фабулу. Але ж між текстуальними фрагментами вловлюються кореляції настроєвого, емоційного характеру. Так би мовити, «нелогічно» з точки зору чоловічої логіки, або ж «логічно» – з точки зору жіночої. Тож такі «недоречності» цілком вписуються у стратегію жіночого письма, відповідно до якого у формальній структурі тексту, як правило, замість часової нарративної послідовності подій реалізується емоційна послідовність, а наявність вставних елементів та деталізацій порушує звичну – логоцентричну – структуру субординації. Для прикладу – фрагмент із новели «Замок тамплієрів»:

«І тут-таки – чогось про Пегаса зринула думка. І хто придумав, що крилатий кінь, усім відомий символ натхнення, з'явився після шурів-мурів Медузи Горгони (бр-р-р-р!!!) з Посейдоном? Та Пегас не просто взяв і народився. Він «переформатувався» – із крові тієї брудної Медузи, коли її убив Персей.

Ось воно, натхнення, з чієї крові вродилося...

І, видно, тому що зринуло слово «кров», то вплигло в голову й інше. Знайома, яка працювала в лабораторії судекспертизи, розповіла: навіть коли кілька разів змити пральним порошком кров із будь-якої поверхні, однак під ультрафіолетовим освітленням сліди тієї крові засвітяться. І що ж у ній таке променисте? Золото? До речі, в жіночій крові більше золота, ніж у чоловічій.

Так-так, кров на ключі від забороненого залу Синьої Бороди... Вона нічим не стиралася. Кажуть, на сталі кров не згортається. Через те на шаблях був жолобок, аби вона просто стікала. На землю...

Кров людська – не водиця... <...>

Ну зовсім – «не в тему».

Вона ж нарешті їде до Середнього!

Пощастило: у неї навіть «сидяче» місце. Хоч Мар'яна не боїться у транспорті стояти: все-таки везуть, та й ноги молоді, не перетруджені...» (Таран 2015: 155–156).

До речі, цікавим є «чоловічий» погляд критика Кирила Бережного на цю збірку. Він умовно поділив 36 її новел на три групи – «потік жіночих думок», «коротиші» і «саме історії». Слова критика: «Перша найбільша (на жаль). В ній на читача виливається потік жіночих думок. Авторка хоче щоб ми зрозуміли, як працює така дивовижна річ, як жіночий розум, зрозуміти та прийняти ці емоції та почуття» (Бережнов 2015)⁸. Вартими уваги критик визнає тільки «саме історії», тобто подієвий наратив.

Такий наратив, що розвивається за класичними законами логосу, досить часто зустрічається у художній творчості Людмили Таран, незважаючи на те, що розглянуті нами вище характеристики її текстів вписуються в теоретичні параметри жіночого письма. Беручи до уваги художні особливості прози авторки, її бібліографію, а також згадане раніше зізнання з нагоди виходу першої прозової збірки, складається враження, що вона у своїх літературних пошуках рухається від теорії до практики. До того ж, Людмила Таран своєю «практичною» художньою творчістю ілюструє положення, викладені в її літературознавчій праці «Жіноча роль», зокрема про існування в сучасній українській літературі «проміжних» варіантів жіночої текстуальної практики, тобто прикладів «своєрідної конвергенції між традиційними чоловічими цінностями та новими пошукованими цінностями жінок, що відтворюється в їхніх текстах», адже: «Існує ще значна дистанція між жінкою автором і *текстом* *й писання-себе*. Нові наративні стратегії жіночого письма тільки-но починають напрацьовуватися» (Таран 2007: 8)⁹.

⁸ Кирило Бережнов вважає, що можна «скласти алгоритм побудови цих історій: жінка спостерігає за якимось явищем чи фетишем <...>; це спостереження провокує якісь спогади; у кінці ці спогади ведуть до висновку, чи розповідь обривається» (Бережнов 2015). Така спрощена, примітивна схема, звичайно ж, ніяк не надається до характеристики творів Людмили Таран. Разом з тим, варто згадати, що і Кирило Бережнов, і Ірина Славінська, і інші критики, котрі на адресу цих творів висловлюють скептичну оцінку, визнають за авторкою вміння писати «гарною мовою».

⁹ Таку «проміжність» Людмила Таран зауважує, проводячи паралелі між американським та українським досвідами жіночої літератури: «Елейн Шовалтер у книзі «Їхня власна література» (*A Literature of Their Own*) визначила три основні етапи розвитку літератури жінок на прикладі американської: *The Feminine* (1840–1880) – жіноча фаза, яка характеризується імітацією чоловічої традиції; *The Feminist* (1880–1920) – фаза сексуальної і текстуальної анархії, протест проти панівних стандартів; *The Female* (20-ті роки ХХ – і дотепер) – власне жіноча фаза: стадія самоусвідомлення. <...> Власне, видається, в сучасній українській літературі нині присутні водночас усі три фази – коли говорити про тексти, творені жінками-авторами. Існують також певні «проміжні», компромісні варіанти...» (Таран 2007: 8).

Торкаючись питання цитування (як письменник-літературознавець використовує «професійні» знання літератури своїх попередників), можна констатувати, що Людмила Таран досить рідко вдається до цього виду інтертекстуальності, при цьому, як правило, надаючи перевагу цитаті без атрибуції, але маркованій лапками. Найчастіше це класика української літератури: Тарас Шевченко, Максим Рильський, Богдан-Ігор Антонич тощо. Всі цитати цілком вписані у контекст. Наприклад, відомі слова Максима Рильського із поезії «Мова» у складі іронічного зауваження: «Капрофілія. Не знаєте, що це таке? «Не бійтесь заглядати у словник...», – напучував класик» (Таран 2015: 249).

У художніх текстах Людмили Таран можна натрапити на декілька фрагментів, що мають ефект літературознавчого аналізу. Такі роздуми, як правило, приписуються жінкам професій «книжного типу» – бібліотекарці, письменниці, історички тощо. Героїня новели «Дика кішка у самому центрі Києва» – бібліотекарка, насолоджуючись деякими цитатами із «Степового вовка» Германа Гессе, насправді демонструє деякий літературознавчий погляд, дещо розріджений коментарями-враженнями:

«Мені подобається, як побудовано цей твір: за принципом «матрьошки», книжки в книжці. Читаєш і крок за кроком увіходиш у кола взаємопов'язаних реальностей, так зримо змальованих Германом Гессе. Ось у кого я б закохалася! Ось за ким доглядала б – аби він тільки писав! Мені таке близьке все, про що він пише: «подвійне дно» людської природи (це саме любить обігрувати і Томас Манн, якого також люблю), її двоїстості. Потяг до святості й розпусти, смерті й безсмертя, щедрості й скнарості, щирості і підступності. Ні, насправді, як ідеться у Трактаті про Степового Вовка, все набагато складніше – із зачаєним відчуттям провини, поривом до олюднення, непростим ставанням людиною: зі співчуттям і зневагою, пихою і смиренням, пристрастями й аскетизмом, мудрістю й злочинною обмеженістю, потягом до смерті й безсмертя» (Таран 2015: 104).

Оригінальну структуру має текст «Віра Павлівна Сангушко», поділений на дві частини. У другій дізнаємося, що перша – це насправді новела про Віру Павлівну зі шляхетного роду Сангушків, яку одна письменниця принесла своїй подрузі-історички на прочитання в очікуванні оцінки і порад, які не забарилась:

« – Владо, воно ще відлежить – тоді стане видніше. Але... – Ніна Катернога підшукувала слова, – я розумію цей прийом: ти хотіла зіткнути різні епохи. Показати вторгнення надприродного як щось звичайне. Привид не привид... таке собі втілене в жіночу особу послання з часів минулих... Хай буде. Але ж ти це вторгнення подала не просто як сюжетний парадокс. Ти хотіла зіткнути дві епохи. Може, треба більше акценту на тому,

що спольщена аристократія чи таки польська за походженням – а там усе було пересновано, не в тім річ – мала себе за культуртрегерів» (Таран 2015: 215).

Отже, в одному тексті маємо набір: і твір, і критичний погляд на нього, а насамкінець – ще одне критичне зауваження щодо фактів з першої частини, воно вже з розряду фантастичних елементів. Це зауваження від героїні Віри Павлівни, яка дзвонить по телефону, щоб висловити своє обурення: «...Та я не лаборантка! Не лаборантка я! Не порпаюся в лайні. В мене зовсім інша професія! Престижна, добре оплачувана. Так і скажіть вашій Владі. Теж мені письменниця...» (Таран 2015: 216).

Як бачимо, літературознавчі та літературно-критичні пасажі у творах Людмили Таран виписані досить обережно, без зайвого акцентування.

*

Ірену Карпу відносять до когорти письменників-«двотисячників», зокрема до тієї її частини, що продукує літературу, охрещену молодіжною, часто з уточненням у лапках – «незрілою», «недорослою» (Харчук 2008: 207–209, 217–220). Разом з тим, це не заважає її художній творчості симптоматично представляти й жіночу літературу. Ірена Карпа, з одного боку, до певної міри наслідує жіноче письмо авторок-попередниць, зокрема відомої 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. Вона представляє дещо інакшу жіночу літературу, ніж Людмила Таран. У чому ж полягає «жіночість» її текстів?

По-перше, практично неunikне виявлення автобіографем у літературній творчості цієї письменниці¹⁰. Вона не лише не цурається таких автобіографічних акцентів, а й ставить їх на службу епатажу. «Я ж просто пишу про те, що шкребе», – каже в одному інтерв'ю для «Українського журналу» (Ірена Карпа 2008: 50). У тому ж номері цього видання це підтверджують і слова Сергія Жадана: «Карпину творчість не можна засуджувати за порнографію чи педофілію. Оскільки ні того, ні іншого в її творчості немає. Там взагалі немає нічого, крім самої Карпи» (Жадан

¹⁰ 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.

2008: 53). На творення ефекту автобіографізму працює індивідуалізована оповідь дієгетичного наратора – «щоденниковий стиль», видозмінений комп'ютерними технологіями.

Якщо Людмила Таран у своїх новелах намагається представити якомога більше жіночих характерів, створюючи таким чином деяку колекцію образів жінок, то Ірена Карпа, навпаки, фактично у різних своїх творах виписує одного й того ж персонажа. Кожен новий текст останньої авторки, яка власну особу бере за прототип, прочитується як певне продовження попередньої оповіді, лише із зміною своєрідного «нікнейма» оповідачів-персонажів: Євка – Іпега Капна – Марла Фріксен – Катакана Клей – Тріша Торнберг – і т.д., і т.п. Фактично помічаємо явище художньої реінкарнації персонажів у прозі Ірени Карпи (див. Драгойлович 2013).

Її героїні однотипні: завжди контролюють ситуацію, епатажні, антигламурні, сексуально розкуті (інколи бісексуальні) і часто мають романи з кількома партнерами водночас. Своєрідний «душевний стриптиз», характерний для «щоденникового» нарративу 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. Впадає у вічі безкомпромісність критичного різкого оцінювання різних суспільних явищ, цинічне неприйняття авторитетів. Авторка часто вдається до навмисного заниження почуттів, які можуть, нібито, «скомпрометувати» героїню, показати слабкість її характеру, тому на першому плані – епатажна відвертість, негативізм. Тут вступає в дію знаковий для сучасної молодіжної літератури фактор – «стьоб»¹¹. «Стьоб» як похідне від «стібатися над чимось», тобто цинічно й злісно щось висміювати, так і від «вистьобуватися», при чому підкреслюється авторська егопозиція, насамперед, самоствердження (Поліщук 2008: 149).

Ганна Черненко у такому нігілістичному «стьобі» прози Ірени Карпи у поєднанні з іншими текстуальними чинниками вбачає гендерну квазі-інверсію: героїня (конкретно – Марла Фріксен із роману «Фройд би плакав»), зберігаючи жіночне начало, обростає маскулініними рисами (Черненко 2008: 78–79). Разом з тим, ярлик «феміністка» у Ірени Карпи

¹¹ 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 (Голобородько 2010; Рябченко 2011: 11; Поліщук 2008: 149).

під прицілом критики¹², а її героїні, якими б сильними і неординарними не були, свідомі «колективного підсвідомого жіноцтва»¹³. Відверта й розкута мова про своє 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 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 чоловіконенависницькій 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» (Ревакович). У 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-мандрівниця». Тут описується жіночий досвід у рамках постфеміністичної риторики, в якій закріплюється імідж уже вивільненої жінки, вивільненої, зокрема, і від феміністичних поривань позбутися комплексу маргінальності.

Зважаючи на автобіографічний і, власне, автофікціональний¹⁴ характер прози цієї письменниці, у контексті нашої теми цікаво розглянути

¹² 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 попусвали бідних західних чоловіків.

¹³ Тріша Торнберг розмірковує так: «Колективне підсвідоме жіноцтва – то страшена 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» (Карпа, ВGE).

¹⁴ Важливими функціональними аспектами «писання-себе», яке простежуємо у текстах Ірени Карпи, є не тільки самопрезентація, а й самоосмислення і самовираження.

роман «Полювання в Гельсінкі (Андрогінний інтерактив)», що увійшов до книги «50 хвилин трави» (2004). У цьому творі також представлений фрагментарний нарратив щоденникового типу: тут фрагменти класично означені відповідними датами, перша з яких 15.05. 2002., остання зазначена – 12.12. 2002., потім – записи без датування, як це трапляється у щоденниках, але з оригінальними заголовками типу «Приїхало екранне сонце. Скільки там днів від і ще багато до». На завершення подається електронна адреса авторки: «Пепс пес для невдоволених кінцівкою й прихильних т.зв. інтерактиву: karpairena@yahoo.com»¹⁵. Разом з тим, весь цей текст можна сприймати як недиференційовану фіксацію деякого інтерактиву, де в нарративному багатоголосі контури персонажів навмисне розмиті, і досить важко визначити навіть їх кількість, адже хтось/декілька із них представляє себе двостатево, власне, андрогіном. По завершенні читання, власне, і в його процесі стає очевидним метатекстуальний характер підзаголовка «Андрогінний інтерактив». Така ретроспекція важлива для розуміння як семантичної структури заголовкової конструкції, так і своєрідної гри тексту. Так, у романі зазначено, що центральний персонаж, що ідентифікується тут як Іпега Капна, «ніби ставав з блискавичною швидкістю почергово жінкою-чоловіком-деревом-грибницею» (Карпа, ПГ). Авторка вдається до оголення техніки письма, зазначаючи у примітках: «Страшнуватو так, коли заплутуєшся з усіма позначеннями «ТИ». Особливо, коли потім вже кажеш про цю особу в третій особі. Особі про особу. Люди добрі, це вже навіть не голоси в голові, не. Шиза то цікавіше. «Ти» і «Він». Чи там «Вона» (Карпа, ПГ).

Іпега Капна – філолог, яка вступила до магістратури. Датування у її щоденнику корелюють із фактами біографії Ірени Карпи, яка закінчила магістратуру 2003 року. Тож у цьому тексті багато (порівняно з іншими її творами) філологічних акцентів, точніше літературознавчих, зокрема метатекстуальних. Чого тільки вартий уривок:

«Така собі квазі-ілюстрація до концепції смерті автора. Дуже й дуже цікава концепція, особливо як бадяжиш щось на кшталт щоденника. Ну ну. Бідолашко ти мій, текст не-універсальний. Люблю тебе, як гандикапнуту дитину. Текст без берегів, гм... Ех, Дерріда-де?-рід!-А-а... (Ну, типу, ясно все). Текст втрачає береги, людина втрачає форму. Стає воїном без

У ланцюгу її творів убачається «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 «Ірена Карпа».

¹⁵ Пропозиція авторсько-читацької комунікації в кінці тексту насправді не робить саме цей друкований текст інтерактивним, тобто видозміненим у ході читання, а лише залишає відкритою можливість дописування твору епістолярними фрагментами, що відбуватиметься у просторі Інтернету.

форми. Сподіваюся, я таки стану магом. Ні, не волхвом, не люблю неточні переклади, бо сама до них тяжію. Егоцентрики не годні бути кльовими перекладачами. Я помиляюся? Можливо... Віва паралогія. Одне тут ясно: і мені, і тексту (залежно від мене? Вийобуючись тим, що він уже не мій, як тільки лиш мною натиснуто Ctrl + S?) кров з носа мус протискатися (розвиватися, універсалізуватися) до правильної печери разом. Правильно-правильно, всьо це Карлос Кастанеда. Цитування як форма інтертекстуальності. Ба навіть контекстуальності» (Карпа, ПГ).

Розгортається цілий шлейф концептів, маркованих відомими іменами, зокрема мислителів-постструктуралістів: «смерть автора» (Ролан Барт), «текст без берегів» (Жак Дерріда), інтертекстуальність (Юлія Крістева); а також езотеричні метафори «шлях воїна» і «печера» (Карлос Кастанеда). Карпині колеги-філологи неодмінно упізнають і оціняють таку гру слів.

У цьому тексті зустрічаються і глузливі висловлювання щодо жіночої літератури і жіночого письма як специфічного: 1) «Я пишу «жіночу прозу». Можна ще її в італіки вганяти, гівняна суть від того не закосичиться» (Карпа, ПГ); 2) «В мене (у *іероїні роману* – прим. наша, Ю.Д.) ж бо «дуже характерне жіноче мислення», сказала Зборовська» (Карпа, ПГ); 3) «Диви-диви, який жіночий синтаксис попер!» (Карпа, ПГ). Цю купку доповнюють і висловлювання на кшталт: 4) «Я не можу мати статі, і тому тексти, що відрізняються визначеною статевістю, викликають сором» (Карпа, ПГ); 5) «Жіноча проза. Попахує передменструальним синдромом. Знову напливи ненависті до власної статі» (Карпа, ПГ); 6) «Я не можу бути сукою чи стервою. Я істота андрогінна. Тобто, означена божественністю. Зрештою, як і всі ми» (Карпа, ПГ).

Роман «Полювання у Гельсінкі (Андрогінний інтерактив)» – це фрагменти фрагментів, що дивним чином зрослися у текст. Це любовний N-кутник, у якому важко (а то й просто неможливо) визначити точну кількість учасників, чії логічні і не дуже «думко-стани» представлені. Показова цитата: «Йдемо до хостелю нічними Гельсінками. Так ніби все життя тут ходила. Землі полювання. На кого. На себе подивися. Збивка. Синкопа. Пряма бочка це тупо. Ну та вже» (Карпа, ПГ). Тому назву «Полювання у Гельсінкі» можна сприймати як метафору читацького полювання на ідентичність персонажів і на смислові структури, завдяки яким текст тримається купи. Відтак цей текст – внесок Ірени Карпи в український літературний постмодернізм, а разом з тим і цікавий зразок жіночого письма, у якому іронізується концепт жіночого письма. З одного боку, фактично усі «модні» літературознавчі концепти у Ірени Карпи під прицілом іронії і представлені у карикатурному світлі, а з іншого, – така іронічність та карикатурність є складовими постмодерністської «гри із знаками», яку досвідчений («професійний») читач має насолоду тут спостерігати.

Незважаючи на те, що Іпега Капна, голос якої основний у поліфонії цього оригінального щоденника, навчається в магістратурі, філологічний дискурс тут фіксується не більше, ніж зацікавлення музикою, кіно, філософією, журналістикою, модельним бізнесом. Трапляються згадки, що магістерська робота (без жодного натяку на тему, предмет, об'єкт дослідження) якось не пишеться. Демонструється деякий «пофігізм» до цього роду діяльності (магістерські студії – це ніби «між іншим»), а також недовіра до тих, хто пише *іро* літературу, а тим паче її оцінює.

Якщо, наприклад, критика дорікає цій письменниці за надмірне і недоречне вживання (або ж просто вживання) лайливої лексики, то й Ірені Карпі є що закинути критиці:

«Зараз Сашко гортає суперпостмодерну книженцію мого вельмишановного пуперпостмодерного викладача літературознавства.

Ти почитай там-о рецензію на неї... раджу я. Він читає:

«Пропонована читачам книжка репрезентує необароковий киевоцентричний дискурс українського постмодернізму...

А «постмодернізму» одне слово?

Так. Крапка. «...Провокативні верлібри, демонструючи владу мови над особистістю, закодовують та амбівалентно актуалізують трансперсональні архетипічні образи європейсько-християнської традиції».

Піздець.

Підраховую кількість українських слів в усій цій лобуді: три. «Влада», «мова», «образи». Диви, а яким-таки сенсом просякнуті всі три лексичні одиниці! І вже вони не просто одиниці, а трійця вже вони замалим не свята, ПМГ. (Абревіація простонародного українського «Прости мені, Господи». Наряду із «Хай Бог милує», «Бог його зна» і «Ой, Бо...» є найпопулярнішим порушенням Першої заповіді)» (Карпа, ПГ).

Крізь висміювання літературно-критичного дискурсу, захарашеного іншомовними запозиченнями, проглядається і дещо іронічне ставлення до «модного» постмодернізму, до якого, як виявляється, письменниця і сама причетна.

Зокрема, і поняття інтертекстуальності тут героїні не до вподоби: «Так видається, ніби тепер зовсім нема потреби у власних словах, – та й якими вони можуть бути власними? Вже всі, хто можна, про це казали в своїх теоріях мімезису та інтертекстуальності. Не, чуваки, я пас, щось у нас із вами не сложилось» (Карпа, ПГ).

Якою б дискусійною не видавалась художня якість текстів Ірені Карпи, інтертекстуальності їм не бракує, і вона заслуговує на увагу як окрема тема. Тут натрапляємо на різні типи міжтекстових зв'язків. Так, у романі «Полювання у Гельсінкі» маємо приклади алузій

– з атрибуцією:

«Сльози на очах. Особливо при згадках про хвилю 90-х років, з усіма їхніми крайслерами, вивихами й альтернативами. Так Неборак писав, я лише його квазіцитую. Тим, хто не в курсі справи, вищенаведені однорідні додатки здаватимуться звичайними іменниками в множині» (Карпа, ПГ). – Відомо, що Віктор Неборак був сценаристом бубабістської поезоопери «Крайслер Імперіал» (1992) і концептуалістом фестивалів «Вивих» (Львів, 1992) та «Альтернатива» (Львів, 1994);

– без атрибуції:

«... принцеса Атех – і та, мабуть, сказала б більше єдиним своїм словом «Ку» (Карпа, ПГ). – натяк на персонажа відомого еталону пост-модернізму «Хозарського словника» Мілорада Павича.

«... можна починати нову книжку: ЯК МИ ВТРАТИЛИ ЄВРОПУ. Або просто: «Як ми проїбали Європу». Або «Провтик чи пошуки утраченого часу». Ага, інтертекстуальність. Тести для всіх. На вагітність голови» (Карпа, ПГ). – натяк на роман-епопею «У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста.

Серед інтертекстуальних елементів цитатного характеру – два висловлювання Мішеля Уельбека, контекстуально вписані у щоденникові асоціації: «Я нічого не зробив у цьому житті... Я не вмію ростити свиней...» каже Уельбеківський герой. Депресняки середини життя. Повільне повернення органічної речовини в неорганічну. Розпад» (Карпа, ПГ); «Писати, принаймні, хоч якесь тобі заняття, це все ж-таки ліпше, аніж вени собі поврізати...» щось десь отак у Уельбека. <...> І ось тепер до мене дійшло, що писанина – це те ж розкоркування кровохідних шляхів» (Карпа, ПГ). Знаючи факт Карпиної біографії, про який у нашій статті згадувалося раніше, – магістерське компаративне дослідження романів Мішеля Уельбека¹⁶ та Юрія Іздрика, – натрапляємо в романі й на згадку про останнього: описано враження від зустрічі з ним. Утім, жодного натяку на літературно-критичний чи просто оцінюючий погляд на твори цих двох авторів тут немає.

Загалом Ірена Карпа полюбляє розсипати по своїх текстах різні культурні маркери, зокрема антропоніми та ідеоніми, тобто імена відомих і не дуже постатей та назви їхніх творінь у сфері музики, літератури, філософії, кіно. До речі, у романі «Полювання в Гельсінкі» літературних імен зовсім небагато: крім зазначених, згадуються Маркіз де Сад, Джеймс Джойс, Генрі Міллер, Мілан Кундера, Юрій Андрухович, Юрій Нікітінський, Володимир Яворський, але жодне з них не стоїть у контексті захоплення, навіть навпаки – цей ранній текст Ірени Карпи особливо

¹⁶ Цікавий збіг сфер діяльності, у яких реалізувалися Ірена Карпа і Мішель Уельбек. Останній – французький прозаїк, поет, співак, сценарист, кінорежисер.

відзначається нонконформістськими настроями і різким відкиданням авторитетів. Зацитуємо пару фрагментів:

«Це все не опублікується, не бійся, пішли всі публікатори в публічний дім. Сидять там на колінах із друкарками, карамельками годують їх тими самими, за рецептом де Сада. Садистська чоловіча психологія, нетрі герменевтики, елементарні частинки, системний блок у купі з Четвертим енергоблоком, пошматований «Четвер» і вискочене всевидюще око Іздріка, Ізольда Трістанівна, трикольори французького стягу, сто років самотності, самість, стать, ть (схоже на праску)¹⁷. <...> Можеш все, бо ж ніяка тьотя вампірична тебе не аналізуватиме, не прикладатиме до тебе менструальної критики, не питатиме про методологію твоїх наукових робіт. Тут ти можеш признатися, що ніяких, у дупу, наукових робіт ти не пишеш, і що всі письменники на світі (крім Мілана Кундери) суперкльові чуваки, а всі на світі критики (крім Артима, хоча він же ж не критик) повне гівно, яке ніколи в світі не поливалося віскі «Talisker» з острова Скай. Можеш розважати себе думкою, що коли ти станеш грубим і відомим, якесь зголодніле видавництво загарбає твої гівняні чернетки, щоб, опублікувавши їх, підгребти бабла собі і своїм дітям, як то зроблено із рахітичними віршами Андруховича» (Карпа, ПГ).

«А як вас звати?»

Хм... Яворський я, Володимир, як там ви кажете, батькович... - відповідає він здивовано-незадоволено. Ой, бляха, а я ж таки читала його типу фентезі книжечку¹⁸... Мо, сказати? Та вже... Ну таке, кльово вийшло про нікому невідомого автора. Вибачте, шановний пане, за ненавмисну непошану мою й необізнаність у галузі фізіогноміки акул пера. Бє, який штампяра затертий. А проте й акули ризикують бути стерними зі сторінок хрестоматій. Треба берегти їх (чи берегтися їх?)» (Карпа, ПГ).

Утім, зазначені імена-маркери є свідченням досить широких інтелектуальних обріїв Ірени Карпи, причому їх розширення певною мірою спричинене саме її філологічною освітою.

*

Дослідження проявів «філологічної натури» у художній прозі Людмили Таран та Ірени Карпи, приналежних до різних літературних поколінь, але актуальних у сучасному українському літературному процесі, показує два способи «професійної деформації», власне, два шляхи втручання літературознавства в літературу, зокрема літературу жіночу.

¹⁷ Цю частину наведеного уривку можна назвати одним із найяскравіших у творчості авторки прикладів центону.

¹⁸ Напевно, що мається на увазі його книга «Напівсонні листи з Діамантової імперії та Королівства Північної Землі».

У літературних пошуках Людмили Таран, які відносимо до «проміжних» варіантів жіночої текстуальної практики («проміжних» – відповідно до її літературознавчої типології), простежуємо деякий рух від теорії до практики, тобто слідування теоретичним контурам концепції жіночого письма, проте з певною обережністю до «писання-себе», а також подекуди і тяжіння авторки до літературно-критичного аналізу деяких інтертекстуальних елементів у своїх художніх текстах.

У випадку Ірени Карпи, тексти якої виразно автобіографічні, автофікціональні, відверто жіночі в дусі постфеміністичної риторики і очевидно постмодерністські, з багатим репертуаром інтертекстуальних зв'язків, натрапляємо на іронізацію над літературно-теоретичними концептами (зокрема такими, як жіноче письмо, інтертекстуальність, постмодернізм), своєрідну гру з ними і в них, а також на глузливе ставлення до літературознавців і літературознавства як роду занять.

Представлені тут результати аналізу можуть послугувати для більш детального дослідження даної теми на прикладі усієї художньої творчості авторок, із залученням як літературно-критичного дискурсу, так і медійного.

ЛІТЕРАТУРА

- Бережнов К. «Прозорі жінки. Порожні історії?» *ВВС Україна*. 28.11.2015. <http://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151119_book_2015_reader_review_taran> 3.06.2017.
- Голобородько Я. «Ірена Карпа – флореаль стьоб-реальності». *ZN.UA*. 12.11.2010. <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/irena_karpa__floreal_stob-realnosti.html> 3.06.2017.
- Гундорова Т. *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Львів: Літопис, 1997, 299.
- Драгойлович Ю.І. «Явище художньої реінкарнації у прозі Ірени Карпи». *Коміаративні дослідження слов'янських мов і літератур*: Пам'яті Леоніда Булаховського: Збірник наукових праць, № 23, Київ, 2013, 200–209.
- Ірена Карпа: «Коли тобі 20 років, то здається, що все написане – геніальне» – інтерв'ю, розмовляв Юрій Атаманюк, Львів. *Час і погії*, 2.11.2016. <<http://www.chasipodii.net/mp/article/3425/>> 11.06.2017.
- Ірена Карпа: «На моєму весіллі гратиме «Перкалаба» – інтерв'ю, розмовляв eFandy, Київ – Харків. *Український журнал*, № 2, 2008, 48–52.
- Жадан С. «Qara: inЖИР in Rock». *Український журнал*, № 2, 2008, 53.
- Жеребкіна І. „Прочти мое желание...”: *Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм*. Москва: Идея-Пресс, 2000, 256.
- Карпа Ірена Ігорівна. *Вікіпедія*.

- <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BF%D0%B0_%D0%86%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%86%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0> 11.06. 2017.
- Карпа І. Полювання в Гельсінкі (Андрогінний роман). <<http://javalibre.com.ua/java-book/book/1258>> 1.10.2016.
- Карпа І. Bitches Get Everythin. <<http://javalibre.com.ua/java-book/book/1408111>> 1.10.2016.
- Кристева Ю. *Избранные труды. Разрушение мифологии*. Москва: РОССПЭН, 2004, 656.
- Луцишина О. «Отчаянные домохозяйки, или Что такое «общечеловеческое»? ZN.UA. 1.02.2008. <https://zn.ua/CULTURE/otchayannye_domohozyayki,_ili_chno_takoe_obschechelovecheskoe.html> 4.06.2017.
- Людмила Таран: «Хотілося зсередини відчутти, що таке жіноче письмо» – інтерв'ю, розмовляла Ірина Грабовська. ZN.UA. 21.09.2007. <https://dt.ua/SOCIETY/lyudmila_taran_hotilosya_zseredini_vidchuti,_scho_take_zhinoche_pismo.html> 4.06.2017.
- Мкртчян О. «Татова донька» Людмила Таран: збірка «Нижний скелет у шафі». Сумно. *Sumno.com*. 19.05.2010. <<http://sumno.com/literature-review/batkova-dochka-za-zbirkoju-novel-lyudmyly-taran-ni/>> 4.06.2017.
- Поліщук О. *Автор і персонаж в українській новітній прозі*. Київ: ПЦ «Фоліант», 2008, 176.
- Ревакович М. Сильні жінки переживають фемінізм. <<http://krytyka.com.ua/articles/sylni-zhinky-perezhyvayut-feminizm>> 2.06.2017.
- Рябченко М. *Нарайивні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наїшалка Сняданко, Марина Соколян)*: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 01. Київ, 2011, 19.
- Таран Людмила Василівна. *Вікіпедія*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD_%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0> 2.06.2017.
- Таран Л. *Жіноча роль*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007, 128.
- Таран Л. *Прозорі жінки*. Чернівці: Букрек, 2015, 316.
- Улюра Г.А. Деякі міркування щодо базових понять гендерних студій з літературознавства. <<http://www.linguistics.kiev.ua/seminar/>> 2.06.2017.
- Фемінолоґія: Словарь терминів*. Общ. ред. Пищулина О.Н. Харьков: Издательство ХНУ, 2002, 302.
- «Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори». *Літературна Україна*. 6.06. 2002, 6.
- Філоненко С.О. *Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття*. Київ – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006, 156.
- Харчук Р.Б. *Сучасна українська проза: Постмодерний період*. Київ: ВЦ «Академія», 2008, 248.

Черненко Г. «Гендерна інверсія в сучасному українському постколоніальному романі (Сергій Жадан «Депеш Мод» та Ірена Карпа «Фройд би плакав»)». Слово і Час, № 12, 2008, 75–80.

Yuliya Dragojlovic

SCIENTIFIC-LITERARY DISCOURSE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN
WOMEN'S LITERATURE: LUDMILA TARAN, IRENA KARPA

Summary

Object of this study is the prose of Ludmila Taran and Irena Karpa who represent older and younger generation (respectively) in contemporary Ukrainian literature, in the section defined as women's literature. Philological education of these authors leaves traces in their literary opus. Looking at several of their texts as examples, two models of "professional deformation" can be distinguished, i.e. two types of infiltration of scientific-literary discourse into the contemporary women's prose: 1) following of theoretical framework of women's writing, attempt of literary-critical analysis of intertextual elements (Taran); 2) ironisation of literary-theoretical concepts, and toying with them (Karpa).

Key words: literary science, women's literature, women's writing, intertextuality, Ludmila Taran, Irena Karpa