

*Крупка М. А.,**кандидатка філологічних наук,**доцентка кафедри української літератури**Рівненського державного гуманітарного університету*

“ДІВЧИНА ЗІ СХОДУ”: ТИПИ ЖІНОК У РОМАНІ ІРЕНИ КАРПИ “ДОБРІ НОВИНИ З АРАЛЬСЬКОГО МОРЯ”

Анотація. Статтю присвячено темі репрезентації жіночих образів у сучасному літературному просторі. Нові типи героїнь діагностують подальше розмивання стереотипної гендерної ментальності, що є свідченням динамічності соціальних та культурних вітчизняних парадигм.

У романі “Добрі новини з Аральського моря” Ірена Карпа конструє чотири типи жіночих образів, кожен із яких має свою персональну історію, показану через сімейні зв’язки, професійний статус та любовний досвід. При тому в художніх концепціях героїнь складно простежити домінуючу ідентифікаційну складову особистості, оскільки продукується амбівалентний персонаж, що паралельно розбудовує множинний простір ідентичності.

Основним ціннісним орієнтиром для Рити є чоловік, тому наратив персонажа розкривається у любовних стосунках. Підлаштовуючись під кожного наступного партнера, жінка набуває відповідної ідентичності: попелюшка, фатальна жінка, стерва, жертва, домогосподарка, муза. Вона не здатна брати відповідальність за власне життя і, щоб самоствердитись, їй потрібен чоловік.

На контрасті з життєвою установкою Рити зображується образ Богдани, сюжетна історія якої розгортається через модус свободи, насамперед сексуальної. Героїня експлуатує власну тілесну спокусливість і використовує секс як інструмент досягнення цілей, демонструючи рольову модель повії. Ця неординарна особистість бунтує проти усталеної системи цінностей та гендерних стереотипів.

Образ Хлої увиразнено крізь призму творчості. Родинне виховання провокує розвиток комплексу меншовартості, що реалізується через поведінкову модель ескапізму. Внутрішня спустошеність породила в героїні бажання рятуватися втечею в музику. Любовна історія увиразнює нетрадиційну сексуальність Хлої, а її завершення – повернення в статус жертви.

Тип феміністки втілено в образі Маші. У творі зміщено акцент із соціальної діяльності у психологічну площину самоідентифікації особистості. Демонстративна поведінка та досконала тілесність маскують екзистенційну кризу, яку переживає героїня. Соціальний активізм бачиться способом вирішення особистих проблем.

Ключові слова: образ, тип, рольова модель, гендер, сексуальність.

Постановка проблеми. Трансформація соціально-політичної парадигми призводить до зміни ідентифікаційних моделей суспільства, в тому числі й гендерних ролей. Однією з перших ці процесів діагностувала О. Кісь. В опублікованій у 2003 році статті йдеться про відмову від закріпленого у радянському соціумі уніфікованого образу працюючої матері і формування нових типів (Берегиня і Барбі), що, попри кардинальну відмінність, однаково закорінені у патріархальній структурі [1, с. 57].

На сьогодні така типологія не втратила своєї актуальності, і лише доповнюється новими рольовими моделями, зокрема формується образ мілітарної жінки [2]. Так, О. Башкирова спостерегла у сучасній літературі “найширший спектр жіночих образів і пов’язаних із ними семантико-емоційних конотацій: від амбівалентної материнської постаті, котра може бути як “люблячою”, так і “жахливою”, до демонічної жінки, що втілює ірраціональні чоловічі страхи” [3, с. 77]. Проте ситуація змінюється, і у сучасному літпроцесі з’являються нові героїні, які діагностують подальше розмивання стереотипної гендерної ментальності, що є свідченням динамічності соціальних та культурних парадигм. Текстуальним прикладом такої тенденції може бути роман Ірени Карпи “Добрі новини з Аральського моря”, який, за словами авторки, є синтезом її особистого досвіду та історій реальних прототипів [4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема типології сучасних жіночих персонажів є актуальною. Зокрема, окрім згаданих праць О. Башкирової, О. Кісь, С. Філоненко, власні образні схеми запропонували Н. Білоус, Ю. Коваленко, Т. Тебешевська-Качак, І. Накашидзе. Так, Т. Тебешевська-Качак виокремила типи жіночих образів, що функціонують у літературному просторі: героїні, які є носіями патріархальної свідомості (“дівчина, яка самореалізацію власного “Я” бачить у вдалому заміжжі”, “мати”, “пасивна жінка”); персонажі, які водночас втілюють традиційні уявлення і відкидають їх (“жінка – аристократка духу”, “жінка – романтик”, “жінка, що живе за законами свого часу”); образи, які заперечують стереотипні моделі й реалізують ідею жіночого самоствердження (“перехідний тип (від пасивної до активної) жінки”, “нова жінка”, “феміністка”) [5, с. 123].

Для нашого дослідження важливою є також культурософська стратегія типологізації постмодерних типів особистості соціолога З. Баумана [6].

Проза Ірени Карпи неодноразово ставала об’єктом уваги О. Ворожбит, Т. Дігай, А. Кривошишиної, Ю. Кушнерюк, О. Поліщук, Г. Улюри, Р. Харчук, Г. Черненко, проте твір “Добрі новини з Аральського моря” поки що проаналізовано частково. Зокрема О. Деркачова дослідила роман у контексті інших творів української літератури, “в яких автори переосмислюють як власний французький досвід, так і вміло поєднують художню вигадку з реальним містом, вигаданих персонажів з реальною топографією” [7]. У статті Р. Тхорук книгу проаналізовано з погляду суспільно-політичної проблематики, зокрема дослідниця виокремлює емігрантську тему як домінуючу [8, с. 96].

Формулювання мети статті. Виявленням і характеристикою типів жіночих образів у художньому світі Ірени Карпи визначається мета нашої статті, що реалізується через такі

завдання: вивести типологію образів жінок і розкрити особливості репрезентації характерів у межах одного тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Книга Ірени Карпи моделює чотири типи сучасних героїнь, що об'єднані спільними топосами народження та перебування. У французькому варіанті письменниці назвала роман “*Filles de l'est*” – “Дівчата зі Сходу”. “Такою фразою на Заході називають всіх зі Східної Європи – українок, польок, словачок, чешок. Ця назва трохи пейоративна, принизлива. Коли говорять “дівчата зі Сходу”, вони відразу уявляють, що це буде “елітескортсервіс”, якась хатня робітниця чи наречена через інтернет, – пояснила письменниця. – У моїй книжці – історії чотирьох емігранток зі Східної Європи, які абсолютно не відповідають цьому стереотипу” [9]. Отже йдеться про свідому установку авторки руйнувати узвичаєні культурні рецепції.

Постать Рити у художньому просторі розробляється через принцип мімікрії. У Парижі вона зовнішньо імітує французьку: худорлява стильна пані, вдягнута у все чорне, із короткою зачіскою.

За класифікацією З.Баумана, Рита найближча до ідентичності фланера, який займає позицію стороннього спостерігача, відтак “залежність розчиняється в свободі, а свобода прагне залежності” [6, с. 143]. Відповідний тип позбавлений чіткої життєвої орієнтації: “*Рита піймала себе на тому, що взагалі не до кінця розуміє, чого хоче від свого життя*” [10, с. 446]. Самоідентифікація героїні через професійну реалізацію завершується безрезультатно: робота не приносила жодних дивідендів, окрім матеріальних. Для характеристики Рити професія неважлива, оскільки у тексті не розкриваються жодні деталі її праці.

Діти також не визначають ідентичність жінки: не названо їхніх імен, не подано портретів, не окреслено характери. Ідентифікація героїні як матері є вторинною, оскільки безпосередньо вихованням дівчаток займаються няні, а Рита заради чоловіка допускає насилля над дітьми.

У образотворчій структурі твору Рита показана як коханка. Вона – ідеальна жінка для того чоловіка, з яким є поруч у конкретний момент, а оскільки вона одночасно перебуває у декількох стосунках, то, відповідно, повсякчас переживає шизофренічний стан.

Шлюбний партнер ідентифікується винятково як “*біологічний батько дітей*” [10, с. 105]. Ставлення до чоловіка як до функції уразливе особистісну незрілість дружини.

Любовну історію з наступним чоловіком, що, на відміну від офіційного, має владу й гроші, і до якого Рита переїжджає, покинувши улюблену працю в університеті (“*набридло бути розумницею за ті гроші, які вона отримувала за викладацьку роботу*” [10, с. 290]), героїня у підсумку називає “стокгольмським синдромом”. Ірена Карпа моделює цей персонаж крізь призму дихотомії, відтак героїня змінює декілька ролей, пристосовуючись до потреб чергового коханця. Спочатку “*вона почувалася гидкою попелюшкою, що припхалась на бал, забувши перевдягнути сукню*” [10, с. 86]; згодом перетворилася на вишукану світську красуню, яка підкреслювала статус компаньйона; намагаючись досягнути ідеалу в ролі домогосподарки, стала схожою на “*мадам Боварі*” [10, с. 286]; потім демонструє поведінку жертви: принижується та маніпулює; зрештою повертається до рольової моделі утриманки.

У паралельних любовних стосунках з французом Рита виступає в звичній ролі руйнівниці сім'ї, провокуючи агре-

сію його дітей та неприйняття родини, яка трактує подружжину як обмежену “*бабу зі Сходу*” [10, с. 115]. Натомість для Філіпа коханка стає музою і стимулом до творчої реалізації. З огляду на це, мірилом життєвих досягнень Рити уже традиційно постулюється чоловік.

Цей персонаж втілює топос жертви, оскільки визначальною характерологічною рисою героїні є залежність від чоловіка.

Крізь призму сексуальності формується образ Богдани, героїня “*списана з реальної студентки престижного вишу в Парижі*” [9]. Через фізичний контакт дівчина реалізує свої прагнення і забезпечує потреби. Секс є для неї всім – роботою, бунтом, розвагою, досвідом, тому саме тілесність складає основу самоідентифікації. Цілком обгрунтованим виглядає акцентування ідеальної зовнішності героїні: “*Маленька, зграбна, кучерява... з рожевими цоками, хитрим поглядом карих очей – така собі Шакіра з 15-го району*” [10, с. 191].

У цьому образі найвиразніше відлунують патріархальні українські стереотипи, всупереч яким героїня і вибудовує власну життєву позицію. “Богдана не просто зламала систему. Вона буквально виконала настанови Григорія Савича Сковороди про сродну працю”, – зауважує Т. Трофименко [11]. У творі змінюється оптика бачення гендерних схем, які вважалися непорушними для покоління батьків. Поведінкова модель Богдани – бунт проти правил, які нав'язують жінці топос страдниць. “*Вірні й віддані жінки-трудівниці, які чудово давали раду і тій роботі, що “робота”, і тій, що хатне господарство. /.../. Плюс дбати про чоловіка. Діти – само собою*” [10, с. 50]. За класифікацією З. Баумана ця героїня належить до типу туриста, який повсякчас шукає нових пригод та вражень і при тому має міцну прив'язаність до рідного дому, “яку б я маску не вдягнув, моє “істинне лице” незаплямоване і зберігається в надійному, захищеному від бруду місці...” [6, с. 146]. Так, у романі увиразнюється родинна вмотивованість вдачі героїні: з дитячих установок у характер інтегровано хазяйновитість, працьовитість та милосердя. У образі Богдани актуалізовано концепти національного менталітету, що, за спостереженням С. Філоненко, властиві персонажам жанру чикліт: “*відкритість слов'янської душі, вміння товаришувати з іншими і насолоджуватися життям*” [12, с. 333]. Подвійність характерології героїні виявляється через поєднання рис повії та господині.

Стиль свого життя Богдана декларує як “*побутове кочівництво*” [10, с. 196]. Вона активно шукає себе, прагнучи набутти найрізноманітнішого досвіду: “*однією з її мрій було стати сценаристкою (після того, як стала співачкою, моделлю, акторкою й чемпіонкою гри в гольф)*” [10, с. 283], та змінюючи декілька іпостасей: студентка, порноакторка, хостес, повія.

Більшість загальноприйнятих правил героїня ігнорує: “*Богдані було байдуже, де працювати, аби лише не нудно. І байдуже, з ким спати, аби лише платив і не заважав їй жити у вільний від сексу час*” [10, с. 101–102]. У всіх стосунках виявляє ознаки домінування. Історія любові з першого погляду до неадекватного чоловіка у підсумку стає етапом її дорослішання. Стосунки з аристократом Тореодором ілюструють самодостатність героїні, що відмовляється грати роль Попелюшки і прагне якнайшвидше повернутися до звичного способу життя: жодних почуттів, лише секс за гроші. Любовні відносини з Хлоєю вибудовують нові реалії і для Богдани. Відчувши прив'язаність партнерки, вона спочатку діє за узвичаєною схемою: йде, розгромивши дім і зрадивши подругу, проте з часом переосмислює

ситуацію і планує з коханою спільне майбутнє. Постає Богдана змодельована у контексті еротичного нарративу, відповідно до узвичаєної рецепції дівчини зі Сходу.

На відміну від решти героїнь, Хлоя чітко усвідомлює своє призначення – бути музикантом. Саме творчість стала засобом самоідентифікації: простір сцени автоматично перетворював асексуальну істоту в харизматичну співачку – лідерку цілого покоління. Для Хлої мистецтво – паралельна (комфортніша) реальність: *“тоді в ній щось клацало й наче мінялася фаза, відкриваючи її нутрощі публіці, від чого та загінотизовано шаленіла”* [10, с. 241], куди втікала від огидного повсякдення. Зрештою, зрада сакрального запускає механізм помсти: їй хотілося зникнути, перед тим покаравши кривдників. Ірена Карпа зауважила, що Хлоя *“зробила те, що глибоко в душі (чи мілко в коментах у соцмережах) кожен із нас час від часу хотів зробити: порішити агресора, віднайти справедливість”* [4].

Париж як місце втечі також пов’язується з музикою. Зустріч на війні з Малюком, який упізнав у ній талановиту музикантку і запросив у Францію, задає Хлої новий вектор руху, і виявляється єдиним місцем, де її, можливо, чекають. З. Бауман окреслює відповідний тип героя як волоцюгу, що не має пункту призначення. *“Лише на перехресті волоцюга вирішує куди повернути, а привал вибирає за назвою дорожніх вказівників”* [6, с. 151]. Такий герой є чужим повсюди.

Особливе місце у сюжетній лінії Хлої посідає любовна історія, у якій вона здобула новий досвід бути близькою з іншою людиною. Художні концепції партнерок побудовані на принципі контрасту. Якщо Богдана – втілення жіночості, то Хлоя постає з розмитою гендерною ідентичністю і у стосунках перебирає чоловічу модель поведінки: *“Власне, як хлопець. Трохи закритий у собі, але сильний і впертий. Децю різкуватий і ревнивий”* [10, с. 284]. Зрада коханої стала для співачки черговою травмою і примножила переживання комплексу неповноцінності.

Родинний простір Хлої презентує образ мами-вчительки, яка повсякчас демонструвала категоричне несхвалення поведінки своєї дитини. Психологічне насилья приводить до зміни психіки і зумовлює низьку самооцінку дівчинки. І власне акт агресії проти викрадачів пісні стає водночас демонстрацією протесту проти гноблення, вивільненням роками накопичених дитячих образ. Відтак твір апелює до проблеми значення досвіду дитинства у житті дорослої людини. Материнська суворість та відчуженість провокують Хлою шукати власний простір – простір музики і слова, *“вона була неперевершеною ловчинєю снів – чи то пак мелодій”* [10, с. 176], тому її слово мало трансцендентну енергетику і магічний вплив на оточуючих. Дуже промовистим є той факт, що на війні співачка використовує мистецтво як зброю: заспокоює поранених колісковими. *“Саме за це Хлою в тій медчастині найбільше любили й цінували”* [10, с. 91]. Запис у французькій студії засвідчив талант Хлої, *“насправді вона співачка, а не якийсь шматок гівна на побігеньках”* [10, с. 472]. *“Пісня з англійським приспівом, франкомовним текстом і акцентом дівчини зі Сходу”* [10, с. 569] стала дуже популярною. Глибокий внутрішній світ музикантки оприявнився в пісні і вразив слухачів. Грандіозний успіх став інструментом самоідентифікації та мотивацією подальших вчинків героїні: вона вирішує повернутися в Україну.

Авторська проекція образу Маші базується на критерії активізму. Героїня – членкиня феміністичної організації “Femen”.

С. Філоненко зауважує, що тип феміністки у сучасному літературному просторі часто зображується негативно [2], однак Ірена Карпа підходить до осмислення цього явища по-новому, зміщуючи акцент із соціальної у психологічну площину.

Буденний світ розглядається героїнею крізь маркер тимчасовості: *“Вона завжди вважала себе яскравою індивідуальністю, яка от-от розкриється на повну. Треба тільки дочекатися сприятливого часу, і як понесеться”* [10, с. 75]. Дезорієнтованість персонажа презентовано через мотив зміни професій: хореограф, юрист, культуролог, секретарка. У цьому контексті трактується і доручення до “Femen” – це стартова площадка для *“засвічення лиця”* [10, с. 49] з метою подальшого працевлаштування: телеведуча, співачка, акторка, політик. Дисгармонія між реальним життям та мріями веде до втрати життєвих орієнтирів.

За класифікацією З. Баумана Маша має сутність гравця – особистості, яка прагне виграти у світі, де не існує жодних законів. Герой лише чекає нагоди правильно використати шанс, *“маючи на руках фартову карту, можна забезпечити собі прогнозований вигреш правильною грою”* [6, с. 147]. Зрештою час для Маші ніби зупинився – вона живе у ситуації очікування, при тому любовні стосунки сприймає як гру, традиційні уявлення про роль і місце жінки та чоловіка в родині та соціумі також піддає ревізії. Відповідно її любовні історії виходять поза межі узвичаєного. У ролі утриманки, як *“довгоногий і довгокосий атрибут”* [10, с. 74], стає іграшкою божественного дідуся-француза. Паралельно закохується в одруженого поліцейського, проте розчаровується в статусі коханки.

Смисловим маркером образу Маші є типова зовнішність “дівчини зі Сходу”: *“Великі сіро-зелені очі, прямиий ніс, довге біляве волосся нижче плечей, акуратний рот, високі вилиці. За ними її безпомилково й визначали як fille de l’Est, ще до того, як Маша відкривала рота і проявлявся її акцент”* [10, с. 141]. Проте вона використовує тілесність не як еротичний засіб, а як інструмент політичної боротьби у складі групи “Фемени”: *“Феміністична політична мобілізація цієї тілесності для протесту мала сильний, вибухоподібний ефект /.../ активізм (часто з нульовим бюджетом, особливо на початку діяльності) був підричним і викличним”* [13]. Ідея соціальної активності значною мірою визначає життєвий вектор руху героїні. *“Маша любила бути послом знедоленого народу – це в неї було професійне”* [10, с. 387]. Громадська діячка живе у Франції нелегально, її судять за мітинг проти Путіна, проте Маша планує нову політичну акцію. Активізм є формою конструювання її ідентичності: *“Я автор, я творець і борець”* [10, с. 17]. Вона прагне здобути особистісне визнання, водночас прагне донести позицію постмайданного покоління *“втрачених активістів”* [10, с. 452]. Я. Шевчук у книзі “Номо ехсарранс: Герой сучасної польської та української “молодої” прози” визначає ескапізм як домінуючу характеристику сучасного літературного героя [14, с. 212]. Одним із видів втечі є залучення в ідеологію, що визначає життєву стратегію Маші і реалізується як здатність до насильницьких способів відстоювання своїх переконань.

Висновки. У романі “Добрі новини з Аральського моря” Ірени Карпи жодна з чотирьох історій героїнь не вкладається в рамки узвичаєного життя жінки, хоча й структурується на основі традиційних маркерів сімейних зв’язків, професійного статусу та любовного досвіду. Оперування новими образами діагностує динамічні соціополітичні процеси, що внесли сут-

теві корективи у культурні моделі сьогодення, відтак усталені гендерні ролі розмиваються і руйнуються поведінкові стереотипи. При тому в художніх концепціях героїнь складно простежити домінуючу ідентифікаційну складову особистості, оскільки продукується амбівалентний персонаж, що паралельно розбудовує множинний простір ідентичності: стерва і попелушка, злочинець і жертва, повія і господиня, політик і утриманка і т. п.

У такій перспективі персонажі постають як проєкції травматичного досвіду, і цей ракурс може бути ключовим у подальших дослідженнях творчості Ірени Карпи.

Література:

- Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки. *І.* 2003. № 27. С. 37–58.
- Філоненко С. Образ жінки в сучасній культурі: як побороти стереотипи. URL: <http://www.old.discrimi.net/obraz-zhinki-v-suchasnij-kul-turi-yak-poboroti-steretipii/>
- Башкирова О. Художня репрезентація жіночості в сучасній українській романістиці. *Слово і Час.* 2020. № 6 (714). С. 72–86.
- Трегуб Г. Ірена Карпа, письменниця: “Ми завжди пишемо про себе, якщо хочемо, щоби це торкнуло інших”. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/05/25/irena-karpa-11/>
- Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80–90-х рр. XX століття : Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 192 с.
- Бауман З. От паломника к туристу. *Социологический журнал.* 1995. № 4. С. 133–154.
- Деркачова О. Майже Париж, майже по-українськи/ URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2019/07/30/181527.html>
- Тхорук Р. Тероризм, війна та еміграція в романі Ірени Карпи “Добрі новини з Аральського моря”. *Україна у Світових війнах та локальних конфліктах XX – на початку XXI ст. : зб. матеріалів.* Харків : ХНУРЕ, 2019. С. 95–98.
- Зеник Х. Ірена Карпа: “Важливо, щоб читачі відкривали для себе хорошу літературу”. URL: <https://nasze-slowo.pl/irena-karpa-vazhливо-shhob-chitachi-vidkrivali-dlya-sebe-horoshu-literaturu>
- Карпа І. Добрі новини з Аральського моря. Київ : Книголав, 2019. 592 с.
- Трофименко Т. (Не)стерва. (Не)Ярославна. (Не)Жанна. Як у сучасній українській літературі жінки пишуть про жінок. URL: https://texty.org.ua/articles/98421/Nesterva_NeJaroslavna_Nezhertva_Jak_u_suchasnij_ukrajinskij-98421/
- Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
- Маєрчик М., Плахотнік О. Радикальні “Фемен” і новий жіночий активізм. URL: <https://m.krytyka.com/ua/articles/radykalni-femen-i-novyy-zhinochyy-aktyvizm>
- Шевчук Я. Homo exsarrans: Герой сучасної польської та української “молодої” прози. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. 350 с.

Krupka M. “Girl from the East”: types of women in Irena Karpa’s novel “Good News from the Aral Sea”

Summary. The article is dedicated to the theme of representation of female images in the modern literary space. New types of heroines diagnose further erosion of the stereotypical gender mentality, which is the evidence of the dynamism of social and cultural national paradigms.

In “The Good News of the Aral Sea”, Irena Karpa constructs four types of female characters, each with its own story, shown through family ties, professional status, and love experiences.

The main value for Rita is a man, so the concept of the heroine is revealed in love affairs. By mimicking each of the following partners, the woman acquires an appropriate identity: Cinderella, a fatal woman, a bitch, a victim, a housewife, a muse. She is unable to take responsibility for her own life and needs a husband to assert herself.

In contrast to Rita’s life attitude, Bohdana is portrayed, whose storyline unfolds through a mode of freedom, primarily sexual. The heroine exploits her bodily temptation and uses sex as a tool to achieve goals, demonstrating the role model of a prostitute. This extraordinary person rebels against the established system of values and gender stereotypes.

Chloe’s image is expressed through the prism of creativity. Family upbringing provokes the development of a complex of inferiority, which is realized through the behavioral model of escapism. The inner devastation gave rise to the heroine’s desire to escape to music. The love story emphasizes Chloe’s unconventional sexuality, and its ending is a return to the status of a victim.

The type of feminist is embodied in the image of Masha. The text shifts the emphasis from social activity to the psychological plane of self-identification. Demonstrative behavior and perfect physicality mask the existential crisis that the heroine is experiencing. Social activism is seen as a way to solve personal problems.

Key words: image, type, role model, gender, sexuality.