

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
Кафедра французької філології

ІДЕНТИЧНІСТЬ:

ТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ

**Колективна монографія
за редакцією Ольги Бігун**

Видавець Кушнір Г. М.
Івано-Франківськ – 2021

УДК 82.091(=161.2=133.1)159.923.2
I 29

*Друкується за постановою Вченої ради Прикарпатського
національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 6 від 24 червня 2021 року)*

Рецензенти:

- Павленко О. Г.** доктор філологічних наук, професор, проректор з науково-педагогічної роботи Маріупольського державного університету;
- Харлан О. Д.** доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету;
- Чистяк Д. О.** доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри романської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Колективна монографія є підсумком досліджень,
присвячених Року французької мови в Україні.

Ідентичність: текстуальні виміри: колективна монографія /
I 29 за ред. Ольги Бігун. Івано-Франківськ: видавець Кушнір Г. М.,
2021. 295 с.

ISBN 978-617-7926-18-3

УДК 82.091(=161.2=133.1)159.923.2

Питання ідентичності в літературознавстві перебувають на початку академічних досліджень, однак мають великі перспективи, оскільки саме в літературних творах та авторських проєкціях на художній текст виявляється широкий діапазон процесів ідентифікації. У монографії запропоновано дослідження змісту таких важливих модусів ідентичності, як ідентичність транскультурна, національна, етнічна, соціальна, гендерна, психологічна, поетика й типологія ідентичностей, методика й методологія дослідження ідентичності, засоби відтворення ідентичності у перекладах, форми і способи авторської й естетичної самосвідомості тощо.

ISBN 978-617-7926-18-3

© Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника, 2021,
© Кафедра французької філології, 2021.

ЗМІСТ

Ольга Бігун. Вступне слово.....5

РОЗДІЛ 1.

ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Оксана Гальчук. «Інший» у Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка: особливості авторських репрезентацій.....10

Ольга Деркачова. Паризький простір у творчості сучасних українських письменників: спроба самоідентифікації.....27

Марія Обихвіст. Відображення ідентичності жінки в мультикультурному суспільстві в романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра».....49

Ірина Семкович. Десакралізація образу матері в романі Франсуази Саган «Bonjour tristesse».....68

Наталія Яцків. Проблема самоідентичності в багатокультурному просторі (за автобіографічним романом Марії Гагарін «Blonds étaient les blés d'Ukraine»).....82

РОЗДІЛ 2.

ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

Ольга Бігун. Ідентичність *nation vs confessio* у «Псалмах Давидових» Клемана Маро і Тараса Шевченка.....101

Ярина Бунзяк. Образ Анни Ярославни в сучасній французькій прозі (на основі романів Жаклін Доксуа та Режіни Дефорж).....117

Галина Випасняк. Карта і територія: проблема репрезентації ідентичності місця та особистості в сучасній французькій прозі (Ф. Бегбедер, М. Уельбек).....136

Світлана Криворучко. Українська тотожність як покликання. Лірика Святослава Вакарчука в сучасному українському національному безсвідомому.....154

Ліна Мелега. Національна ідентичність Роксолани в романі Алена Паріса «Le dernier rêve de Soliman».....167

Тетяна Смушак. Рецепція України в автобіографічній творчості Наталени Королевої та Ірен Немировськи.....181

РОЗДІЛ 3.

ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЛІНГВОСЕМАНТИЧНОМУ АСПЕКТІ

Андрій Білас. Відтворення множинної ідентичності французьких розмовних одиниць в українському перекладі.....201

Наталія Гонта. Лінгвістичні засоби відображення емоційного стану головного персонажа в романі Давіда Фоенкіноса «Vers la beauté».222

Галина Марценюк. Ідентичність еліптичного мовлення персонажів у функційно-комунікативному та перекладознавчому контексті.....243

Людмила Мізюк. Вербалізація фактору роду і середовища як репрезентантів соціальної ідентичності в романі Ніколя Матьє «Leurs enfants après eux».....258

Тетяна Хоптій. Проблематика французьких питальних речень як виразників персонажної ідентичності.....277

Відомості про авторів.....293

Вступне слово

Сьогодні спостерігається чималий інтерес гуманітарних наук до проблем ідентичності. Міждисциплінарне систематизування дозволило доповнити загально-філософське розуміння ідентичності унікальними аспектами. Ідентичність транскультурна, національна, етнічна, соціальна, громадянська, гендерна, психологічна, постколоніальна, постмодерна, особистісна, ідентичність у художній прозі, ліриці, в мемуаристиці й літературній критиці, поетика й типологія ідентичностей, методика й методологія дослідження ідентичності – ці та інші аспекти зазначеної теми перебувають у колі постійних зацікавлень сучасних науковців.

Колективна монографія є складовою реалізації наукової теми кафедри французької філології факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника «Лінгвокультурологічний та компаративний аспекти дослідження французької мови та літератури». Основними виконавцями є викладачі, магістранти кафедри, колеги з суміжних кафедр, а також запрошені науковці з провідних вітчизняних вишів: Київського університету імені Бориса Грінченка, Національного університету «Львівська політехніка», Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

У монографії запропоновано дослідження змісту таких важливих складових ідентичності, як «ідентифікація», «криза ідентичності», «Я/Інший», мовно-стильове, національне, релігійне, суспільне самовизначення, засоби відтворення ідентичності у перекладах, форми і способи авторської та естетичної самосвідомості тощо. Теоретико-методологічними підходами до вивчення проблем ідентичності є принципи культурологічних досліджень, літературної антропології, постколоніалізму, гендерних студій у перехресному контексті культурно-історичних, суспільно-політичних дискурсів, лінгвокогнітивних чи лінгвопрагматичних аспектів.

Відповідно до змісту порушуваних проблем, усі матеріали книги структуровані у три розділи, що у своїй сукупності прочитуються як певний науковий факт у параметрах інтерпретації різних аспектів ідентичності. Перший розділ присвячений питанням самоідентифікації в полікультурному просторі та проблемам

гендерної ідентичності. Зокрема, у компаративному закріпленні розкривається ідейно-художня специфіка образів-протагоністів «Севільського цирульника» П.-О. Бомарше і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка як типів авторської репрезентації «Іншого», який здійснює акт утвердження «Себе» або «Свого». Тут окремим аспектом **Оксана Гальчук** (Київський університет імені Бориса Грінченка) розкриває ідентичність як «інакшість» персонажів, яку так чи так осмислюють обидва письменники. Інший вектор досліджень у цьому розділі представлений проблемами самоідентифікації. Так, **Ольга Деркачова** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) на матеріалі сучасних текстів українських авторів вивчає явище ідентифікації паризького тексту в українському літературному просторі, що переважно корелює з простором свободи і мрій, де на першому місці є чуттєве сприйняття, а **Наталія Яцків** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) досліджує складний комплекс проблем самоідентифікації особистості в умовах вимушеної еміграції в автобіографічному романі Марії Гагарін «Blonds étaient les blés d'Ukraine». Ще один блок розділу сфокусований на гендерному модусі ідентичності – це культурологічний зріз самоідентифікації жінки у східній та західній цивілізаціях: **Марія Обихвіст** (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна) на матеріалі роману Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра» розкриває складну структуру ідентичності жінки в сучасному світі, її роль як інтегрального елемента мультикультурного суспільства, **Ірина Семкович** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) досліджує процеси ідентифікації жіночого образу через десакралізацію образу матері у романі Франсуази Саган «Bonjour tristesse».

До другого розділу увійшли праці, об'єднані поліаспектними вимірами феномена національної ідентичності. Зокрема, **Галина Випасняк** (Національний університет «Львівська політехніка») виявляє художні інтерпретації таких маркерів національної ідентичності, як територія, мова, культура в матеріальних та духовних проявах на матеріалі творів Ф. Бегбедера та М. Уельбека. Вивченню ментальної системи координат української тотожності у творчості Святослава Вакарчука присвячена студія **Світлани Криворучко** (Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди). У роботі подано широке культурно-історичне тло процесів ідентифікації, сформованих на рівнях колективного,

історичного, політичного безсвідомого. Для розкриття концептуальній ідей, світогляду, настрою ліричного героя поезії Святослава Вакарчука застосовано посколоніальний та компаративний інструментарій. Компаративний вимір дослідження ідентичності на матеріалі перекладів «Псалмів Давидових» К. Маро і Т. Шевченка пропонує розвідка **Ольги Бігун** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника). З'ясовано, що попри генетичну природу псалмів, пов'язану з великими професіональними культурно-історичними спільнотами, у французькому та українському перекладах спільним є подолання традиції домінування *confessio* над *natio*, зумовлене суспільно-історичними процесами Франції та України. Застосовуючи дослідницькі стратегії порівняльного літературознавства, **Тетяна Смушак** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) вивчає рецепцією України в автобіографічній творчості Наталени Королевої та Ірен Немировськи. Літературні образи і засоби їх національної ідентифікації як складову текстуальних інтерпретацій та реінтерпретацій із загальновопізнаваними конструктами розглядають у своїх студіях **Ярина Бунзяк** та **Ліна Мелега** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника). У полі зору дослідниць постали образи Анни Ярославни у романах Жаклін Доксуа, Режини Дефорж та Роксолани в історичному романі Алена Паріса «Le dernier rêve de Soliman» з урахуванням широкого діапазону рецепції національного ідентичнісного «сліду» в художньому світі іншої культури.

Третій розділ монографії зосереджено на лінгвістичній складовій ідентичності. Сучасні перекладознавчі підходи до соціально маркованої комунікації застосовує у своїй розвідці **Андрій Білас** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника). Головну увагу в дослідженні зосереджено на засобах досягнення адекватності відтворення національної, етнокультурної (культурної) та соціально-узусної ідентичностей французької розмовної лексики. Означений мовознавчий вектор ідентифікації продовжує **Галина Марценюк** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), аналізуючи питання ідентичності еліптичного мовлення як розмовного компонента на матеріалі оригіналу та українського перекладу роману К. Панколь «Жовті очі крокодилів». **Тетяна Хоптій** (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника) досліджує питально-мовленнєве вираження особистісної ідентичності на матеріалі роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач»

та з'ясовує особливості питальних речень, за допомогою яких відбувається конструювання особистісної ідентичності персонажів. Особливої уваги заслуговує акцент на колективній природі ідентичності та можливості вивчення тандему особистісна/соціальна ідентичність. Саме цей напрям досліджень представлений студіями *Наталії Гонти* та *Людмили Мізюк* (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника). Зокрема, розглядаються лінгвістичні засоби відображення емоційного стану головного персонажа роману Давіда Фоенкіноса «Vers la beauté» в контексті формування професійної ідентичності та лейтмотив факторів роду та середовища як репрезентантів соціальної ідентичності в романі Ніколя Матьє «Leurs enfants après eux».

Проблематика ідентичності на сьогодні є надзвичайно актуальною для гуманітарних наук, і філологія не є виключенням. Множинність смислів, що охоплює це поняття, свідчить про пошуки його ідентифікації та цілісності у розмаїтті підходів та контекстів. Освоєння ідентичності в літературознавстві перебувають на початку академічних досліджень, однак мають великі перспективи, оскільки саме в літературних творах та авторських проєкціях на художній текст виявляється широкий діапазон процесів ідентифікації.

Видання розраховане на фахівців-філологів, викладачів, студентів, а також – на широке коло зацікавлених осіб.

Редактор-упорядник
проф. Ольга БІГУН

РОЗДІЛ 1

ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

**«ІНШИЙ» У БОМАРШЕ І Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА:
ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ**

В останні роки в об'єктиві наукових досліджень усе частіше опиняються в ролі центральних концептів культури такі поняття, як «Свій» і «Чужий» («Інший»). Із-поміж основних підходів у розумінні «Іншого» (на думку В. Подороги, це герменевтичний, екзистенціалістсько-феноменологічний, постструктуралістський [див.: 8]) у своїй студії віддаємо перевагу екзистенційно-феноменологічному, який передбачає тлумачення «Іншого» частиною «мого буття-у-світі». Тож завдяки «Іншому» уможлиблюється входження у світ власного «Я». В екзистенціалістському сприйнятті привабливою є і позиція Ж.-П. Сартра, де «... Інший необхідний, бо як посередник “між мною і мною” допомагає мені пізнати себе, осягнути всі структури свого буття» [10, 327]. У такий спосіб «буття-для-себе» в інтерпретації французького екзистенціаліста відсилає до «буття-для-іншого», коли, відкриваючи «Іншого», «Я» відкриває себе. Останнє положення є важливим для нашого дослідження, мета якого – визначити ідейно-художню специфіку образів-протагоністів «Севільського цирюльника» П.-О. Бомарше і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка як типів авторської репрезентації «Іншого», який здійснює акт утвердження «Себе» або «Свого». Окремим аспектом при цьому вважаємо проблему ідентичності, яку так чи так осмислюють обидва письменники, акцентуючи на «інакшості» своїх персонажів.

Актуальність обраної теми зумовлена інтересом до проблеми ідентичності. Вона стала частиною літературного дискурсу вже в добу Просвітництва, одним зі знакових явищ якої є творчість Бомарше. Французькі письменники не раз порушували питання, пов'язані із самовизначенням персонажів, висвітлюючи їх у надзвичайно широкому контексті соціально-політичних, філософських і релігійних проблем. Саме у французькій просвітницькій літературі отримала подальший розвиток і традиція відтворення сучасного авторам світу з погляду «стороннього», «Іншого» (Монтеск'є «Перські листи», філософські повісті Вольтера та ін.). Завдяки цьому образів-масці посилювався ефект об'єктивності, увиразнювались характеристики «свого», що врешті спрацьовувало на вирішення письменниками-просвітителями

сатирико-дидактичних завдань. Зазвичай саме протагоністи-«Інші» були *alter ego* автора – і як «рупори» ідей, і як персонажі з виразними автобіографічними рисами. Таким «Іншим» у Бомарше вважаємо Фігаро, який став візитівкою усієї творчості французького драматурга й об'єктом подальших рецепцій у світовій літературі й музиці. Свій варіант «Іншого», але не з автобіографічним, а з впізнаваним національним «маркуванням», запропонував у новій українській драматургії Г. Квітка-Основ'яненко. Таким чином, предметом дослідження в цій студії є спільні та відмінні риси Фігаро («Севільський цирюльник» Бомарше) і Осипа Скорика («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка) як свідчення певного «діалогу» письменників різних національних літератур у царині пошуків їхніми героями власної самості.

Дослідження генези та еволюції комедії у світовій літературі неможливо уявити без імені Бомарше. У тім числі й у працях, де з'ясовуються особливості історії української комедіографії. Про вплив європейських просвітницьких ідей загалом на естетико-літературні вподобання Г. Квітки-Основ'яненка вели мову С. Єфремов, М. Сумцов, Я. Вільна, О.Федута, О. Бабенко та ін. Дослідники солідаризуються зі спостереженнями, висловленими ще І. Франком щодо нової української комедії першої половини ХІХ ст., формування якої, окрім органічного зв'язку із фольклорними джерелами, відбувалося «за французькими і перенесеними з Франції російськими взірцями» [12, 107]. Проте в останні роки в українській компаративістиці творчість Г. Квітки-Основ'яненка частіше розглядається у зв'язку з рецепцією англійської літературної традиції. Так, прозові твори письменника постають у численних дослідженнях Д. Чика в контексті англійського сентименталізму, художнього досвіду роману «великої дороги», англійського преромантизму тощо. Тоді як «французький» слід у драматургії письменника досліджувала О. Ніколова у праці «Варіативні різновиди комічних псевдоморфних персонажів української драматургії І пол. ХІХ ст. у контексті європейської традиції», висновуючи про Ж. Ж. Руссо, Мольєра, Ж. Ф. Реньєра як про французький контекст російськомовного доробку Г. Квітки-Основ'яненка [6, 98]. В. Трофименко у студії «Тартюф у спідниці (“Ясновидящая” Г. Квітки-Основ'яненка та традиції західноєвропейського класицизму)» [11] вживає знакове для французької драматургії ім'я Мольєрового Тартюфа, характеризуючи головного персонажа повісті українського письменника.

Проте окремої праці про творчий діалог Г. Квітки-Основ'яненка і Бомарше немає. Тож разом із підвищеним інтересом до проблеми ідентичності, недостатня увага до компаративного аналізу текстів двох драматургів зумовлюють актуальність теми авторських репрезентацій «Іншого» у французькій та українській комедіях. До того ж творчість Г. Квітки-Основ'яненка останнім часом активно перепрочитується. Зокрема до вже хрестоматійних парафрастичних визначень його як «батька нової української прози», представника українського сентименталізму, письменника, якому Т. Шевченко адресував своє «Батьку ти мій, друже!», долучаються дефініції на перетині досліджень у річищі антиколоніальної критики, проблем ідентичності та ін. Завдяки їм отримує розширення й доповнення теза щодо творчості автора, який, за визначенням М. Рябчука, «підривав асиміляційну імперську стратегію, показуючи вітальність місцевої ідентичності, цілеспрямовано розширюючи коло читачів української літератури – тих самих читачів, без яких успіх, а може, й поява Шевченка були б неможливими» [9, 868]. Вважаємо, що, розпочавши ознайомлення читацької аудиторії з українським побутом і звичаями в сентименталістській повісті «Маруся» і «збалансувавши» в такий спосіб репрезентацію ідеї українськості з бурлескно-травестійним варіантом І. Котляревського в «Енеїді», Г. Квітка-Основ'яненко продовжив пошуки нових способів і форм, у тім числі й у драматургічних жанрах, для оприявлення власної позиції щодо ідентичності культурної та почасти національної. Ці ж питання принагідно порушуватимемо і в своєму дослідженні, зважаючи й на те, що остання праця з цієї проблематики Ю. Величковської «Антиколоніальні проблеми соціально-побутових комедій Григорія Квітки-Основ'яненка» присвячена «вмісту антиколоніальних проблем» [3] у російськомовних комедіях письменника. Із-поміж соціально-побутових п'єс українською авторка студії обрала «Шельменка-денщика», тоді як «Сватання на Гончарівці» залишилось поза її увагою. Нагальність вивчення проблеми художньої репрезентації ідентичності, потреба висвітлення її на різнонаціональному літературному матеріалі, а отже, із застосуванням історико-літературного і компаративного методів наукового дослідження, визначають актуальність теми.

Фігаро Бомарше, як відомо, не тільки його «найякісніший», але і найактивніше розроблений персонаж: він протагоніст трилогії («Севільський цирульник»(1775), «Одруження Фігаро»(1784), «Злочинна мати»(1792)), у якій можна відстежити і еволюцію самого

героя, і еволюцію поглядів та ідей автора щодо політичного облаштування сучасного йому суспільства та тих морально-правових основ, на яких має ґрунтуватись життя спільноти. Саме комедії Бомарше дослідники (С. Обломієвський) вважають одним із найвизначніших явищ французької драматургії другої половини XVIII ст., що здійснили справжній «переворот» [7, 148]. Комедія «Сватання на Гончарівці» також посідає особливе, «поворотне», місце у творчості Г. Квітки-Основ'яненка: із її появою 1836 року (доповнена і розширена версія вийшла по смерті автора, у 1862 році) драматургічний доробок із сатиричних п'єс дворянської і чиновницької тематики російською мовою доповнюються твором, у якому не тільки переосмислено досвід барокових інтермедій та драматургії І. Котляревського, а й уперше в українській літературі на тлі традиційної казково-водевільної історії про «здобуття нареченої» (за В. Проппом) порушено питання кріпаччини і продемонстровані два протилежні погляди на нього. У результаті класичний мелодраматичний сюжет сповнюється нових сенсів, у тім числі й пов'язаних із питаннями ідентичності.

Попри національно-історичну специфіку формування і реалізації творчих інтенцій Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка, вважаємо, що їхній інтерес до питань, пов'язаних із самоозначенням і самовизначенням, уґрунтований на спільній мотивації. По-перше, творчості обох письменників притаманна така загальна для всієї літератури XVIII ст., а потім і підхоплена літературою перших десятиліть XIX ст. тенденція, як спрямованість на розширення інформаційного простору читача, його пізнавальну діяльність, що інтерпретувалось і як просвітницька ідея звільнення від «незнання» і будь-яких забобонів, і як типові для романтизму концепти «місцевий колорит», «інший» світ, звернення до витоків тощо.

По-друге, до цього спонукали власні ідейно-художні програми митців: дієвість художньої репрезентації революційних (у сенсі і політичному, і революції духу) мотивів у творчості Бомарше виразно характеризує відома «монарша рецензія» його комедії «Одруження Фігаро», побачити яку, вважав король, глядач зможе лише після падіння Бастилії. Із такого ж типологічного ряду інша рецепція – цитата з «Одруження...» «Де немає свободи критики, там жодна похвала не може бути приємною», яка стала маніфестом французької газети «Le Figaro» – європейського осередка оновлення мистецтва в добу порубіжжя XIX – XX ст. Активна громадянська позиція Бомарше, його участь у суспільно-політичних рухах Франції і

Америку визначили продовження цієї діяльності, але вже мовою художніх образів у власних творах. Обставини життя і творчості Г. Квітки-Основ'яненка так само зумовлювали актуальність проблеми самовизначення в різних площинах. Адже письменник творив в умовах бездержавності і відповідно – «заблокованості» української культури, де не лише її якісний рівень, а і сам факт існування офіційна (тобто великоруська) ідеологія ставила під сумнів у далеко нецивілізовані способи. Г. Квітка-Основ'яненко належав до покоління митців, які, досліджуючи національний характер українців на основі фольклору, етнографії, літератури, історії, стверджували в такий спосіб їхню самобутність і відмінність від росіян. І стали, за характеристикою А. Шамрая, першими провісниками українського національно-культурного відродження.

По-третє, і для Бомарше, а пізніше і для Г. Квітки-Основ'яненка можливість порушити питання «своєї» і «чужої» ідентичності употужнювалась потенціалом пріоритетних для їхньої творчості жанрів. Акумулявавши досвід попередніх історико-літературних епох щодо функціонування драми і театру загалом, Просвітництво закріпило за драматургією статус кафедри і трибуни авторських маніфестацій. Особливо резонансними в цьому сенсі були комедійно-сатиричні жанри, про що не раз наголошували самі ж драматурги в передмовах та апологіях до власних творів. Так, у «Стриманому листі про провал критики “Севільського цирюльника”» Бомарше іронізував: «Зображувати людей середнього стану у стражданні та у нещасті? Ще чого! Їх слід тільки висміювати! Кумедні піддані та нещасні королі — ось єдино існуючий та єдино можливий театр» [2]. І Бомарше, і Квітка усвідомлювали дієвість комедії і її «підтекстового» чи «затекстового» потенціалу, тож обирали для своїх п'єс традиційну фабулу «здобуття нареченої». У сучасних дефініціях вона відповідала б популярній фабулі масової літератури, але і тоді гарантовано проклала шлях до глядацьких сердець і визначала сюжет соціально-побутової комедії як умовне текстове полотно для порушення цілого комплексу актуальних питань, у тім числі й питання ідентичності. У тому ж таки «Стриманому листі...» Бомарше метафорично висновує, що «драматичні твори <...> наче діти: вони були зачаті у мить насолоди, виношені та народжені у муках і рідко живуть достатньо часу, щоб встигнути віддячити своїм батькам за їх турботу, – від них більше горя, аніж радості» [2]. У такий спосіб, вважаю, драматург вказує на особливості реалізації ним мольєрівської формули «Розважаючи

повчати», яка резонує в більш трагічному суспільно-політичному й культурно-історичному контекстах.

Поява у творчості Бомарше і Г. Квітки-Основ'яненка такого типу комічного персонажа, який оприявлюється в образах Фігаро і Осипа Скорика, закономірна. Можна говорити про типологічно схожі чинники його постання. О. Ніколова, говорячи про актуалізації комічного персонажа в українській літературі першої половини ХІХ ст., називає екстралітературним чинником тогочасні життєві прояви «невідповідності істинного й удаваного <...> у суспільстві, що слугували стимулом для створення подібних художніх образів» [6, 94]. Власне те, що виливалось у просвітницьке завдання поєднати сатиру і дидактику в просторі художнього твору, у центрі якого – сучасність. До літературних факторів зараховуємо досвід національної традиції календарної обрядовості з характерними для неї рольовими інверсіями (сміховими архетипами) як спільне джерело театральної апробації цього матеріалу різними етносами та загальнолюдський психологічний чинник – «архетипний бінарзм мислення, утілений в карнавальних формах, комічних невідповідностях» [6, 95]. Як джерело формування авторського варіанту сміхової культури для Г. Квітки-Основ'яненка важливо відзначити і традицію вертепно-інтермедійної драматургії та надбання західноєвропейської просвітницької драми, які в той час, зазвичай, сприймались насамперед за посередництва польської літератури. А також діалог у синхронії – розвиток бурлескно-травестійної стихії І. Котляревського. Натомість для Бомарше актуальною в ролі контексту буде вкорінена в традицію античної комедії, а далі особливо запитана в іспанській пікаресці та французькій міській драматургії парадигма персонажа-шахрая.

Типологічна спорідненість протагоніста у творах французького і українського драматургів зумовлена також спільним жанровим різновидом і особливістю сюжетної схеми «Севільського цирульника» і «Сватання на Гончарівці». Як зазначалося вище, обидва письменники обрали виграшну з погляду популярності серед масової аудиторії історію закоханих, на заваді щастя яких виникає перепона (І. Франко вказував, що така історія «нагадує наївний тон давніх інтермедій» [13, 316]). Здолати таку перепону і допомагає комічний персонаж, означений у цьому дослідженні «Іншим».

Характеризуючи «інакшість» протагоністів комедій французького та українського драматургів, акцентуємо насамперед на імені, національних і соціальних маркерах ідентичності персонажів.

Уже в назвах творів автори вказують на простір, у якому розгортатимуться події: у Бомарше – це іспанська Севілья, у Г. Квітки-Основ'яненка – село Гончарівка. Попри конкретику назви, вважаю, в обох випадках маємо тенденцію до символізації топосу, створення такої собі умовної території. Адже Севілья – уже на той час апробована в західноєвропейській літературі територія (як, скажімо, у «Зірці Севільї» Лопе де Веги), де в мавритансько-готичних архітектурних декораціях відбуваються яскраві фієсти, криваві кориди, звучить музика фламенко, шукають натхнення художники, а перед любителями пригод відкриті всі шляхи для подорожей. Іншими словами – все те, що уособлювало іспанськість. Імовірно, зосереджуючись на любовному сюжеті, Бомарше давав змогу своєму героєві спробувати себе в ролі сучасного Амура (сам Фігаро так визначає свою ролі у долі графа Альмавіви: *«своєю майстерністю, мов чарами, маю приспати пильність, пробудити любов, знищити ревності, пустити в діло інтригу й усунути всі перешкоди»* [2]) в особливому місці, де, за визначенням, вирують пристрасті. Можна припустити, що в такий спосіб автор також пропонував альтернативу Дон Жуанові – іншому легендарному севільцю в іспанській драматургії («Севільський бешкетник, або Кам'яний гість» Тірсо де Моліни), який уже тоді мав французьке літературне громадянство завдяки мольєрівському «Дон Жуану». На відміну від цього персонажа, Фігаро не розбиватиме серця, а їх поєднуватиме, керуючись чіткими моральними принципами, але при цьому задля досягнення мети буде вільний у виборі засобів. Алюзією цього є ім'я Фігаро, яке, за однією з версій, є уподібненим до французької вимови «пікаро» – шахраєм, ушлавленим в такому жанрі іспанської літератури Відродження, як пікареска.

Про схильність до швидкого вирішення проблем і в різні способи вказує і прізвище протагоніста комедії Г. Квітки-Основ'яненка – Скорик. Простором його діяльності стає Гончарівка. Саме типовість назви цієї слободи під Харковом (а таких Гончарівок було чимало) уможлиблює перспективу символізації цього простору до «Україна» загалом. Хоча ключова подія твору – сватання всупереч волі матері нареченої (у Бомарше – всупереч волі опікуна Розіни, який бачить в ролі потенційного нареченого себе), драматург активно творить українськість зображеного. Це відбувається двома способами: перший спосіб – безпосередній, коли дійство маркується як українське. Окрім назви Гончарівка, про це сигналізують реалії української дійсності й побуту (ярмарок, корчма, кріпак, рекрутчина), традиційні

патріархальні взаємини «батьки – діти», ліричні пісні, які виконують персонажі, прислів'я і приказки. Як і в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» (1832), українське увиразнюється детальними, етнографічно точними описами народних звичаїв і ритуалів аксіологічного значення, зокрема ритуалу сватання, заручин із їхніми обов'язковими атрибутами, як-от: сцена зі сватами, «колупання печі» нареченою, обмін рушниками, гарбуз-відмова («*Take моє щастя: мені досталася хустка, а урагу мому – гарбуз*» [5]) тощо. Тобто все те, що виступає ідентифікаторами зображеного простору як «свого». Другий спосіб художньої реалізації (і не менш ефективний) – через зіставлення «свого» і «чужого» («іншого»). Озвучувати такий «імагологічний етюд» драматург також доручає Скорику, який, як і Фігаро, є «Іншим».

Хоча Фігаро не намагався акцентувати на «севільських» чи «іспанських» особливостях буття, його власне життя – окремий пригодницький сюжет і частина його «інакшості». Вона стає тією призмою, крізь яку персонаж не лише оцінює навколишній світ, а озвучує йому свій суворий вердикт. «Інакшість» Фігаро – це і таємниця його народження (лише в другій частині трилогії читач дізнається, що він позашлюбний син лікаря Бартоло і його коханки Марселіни), і його особливий досвід мандрів, зміни професій і занять, серед яких і літературна творчість. Саме на цьому захопленні свого персонажа акцентує автор, коли глядач вперше знайомиться з Фігаро: він наспівує пісеньку, імпровізує і водночас коментує сучасну традицію комічних опер, заявляючи, що *«Я хочу закінчити чимось прекрасним, пишином, блискучим, що справляло б враження думки»* [2]. У репліках Фігаро невидимому опонентові («*Коли до цього буде ще акомпанемент, тоді ми побачимо, панове, чи я знаю, що говорю...»* [2]) і в гіркому узагальненні *«Я побачив у Мадриді, що літературний світ – це світ вовків, завжди налаштованих один проти одного, і що, заслуживши зневагу через своє смішне озвіріння, усі ці комахи, москіти, комарі, критики, заздрісники, газетярі, книгарі, цензори і всі, хто в'їдається в шкуру нещасних літераторів, врешті-решт, розносять їх на клапті і висмоктують з них усі соки»* [2] можна вловити відголоски тієї дискусії, у яку був втягнутий сам Бомарше. Фігаро говорить про свій особливий життєвий досвід, мандри і зміну занять: він був помічником аптекаря на андалуському кінному заводі, працював у мадридському театрі, а потім, *«блукав як філософ по двох Кастиліях, Ла-Манші, Естрамадурі, Сьєрра-Морені, Андалузії. В одному місті мене приймали добре, в іншому ув'язнювали,*

але ніщо не впливало на мене. Тут мене хвалили, там ганьбили; коли мені було добре, я допомагав іншим, коли погано, я це зносив терпеливо; я глузував з дурнів і ганьбив лихих; але увесь час сміявся з власних злиднів і голив усіх, кого треба було...» [2]. Переживши несправедливість начальства, інтриги заздрісників, Фігаро виробив свою, як називає граф Альмавіва, «веселу філософію»: *«Я поспішаю сміятись, тому що боюсь, щоб не довелося заплакати» [2].* Звідси – його критичний погляд на сучасне суспільне життя разом із глибокими спостереженнями над його недосконалістю і рішучість змінювати його на краще. Усе це вигідно вирізняє Фігаро серед персонажів парадигми «помічників закоханого» – від раба новоаттїчної комедії і ренесансного городянина-пройдисвіта, – бо тепер він не лише в певному сенсі двійник автора, а і представник того класу, який готовий встановлювати свої правила суспільної гри.

Натомість Осип Скорик не виголошує революційних гасел, критично оцінюючи сучасний світ, а радше навпаки – має досить поміркований погляд на чи не найбільше суспільне зло тогочасної України – кріпаччину. За сюжетом комедії Г. Квітки-Основ'яненка, саме приналежність Олексія до кріпацького стану є, на думку Одарки – матері Уляни – непереборною перешкодою для закоханих. Навіть розуміючи, наскільки недолугий сільський багатій Стецько Кандзюба, Одарка дає згоду на шлюб доньки з нелюбом. Для неї незрозумілим і нерозумним є прагнення доньки стати дружиною кріпака: *«Як-таки се можна, щоб тобі з волі та у неволю!» [5].* Це простонародне тлумачення локківської за своєю суттю сентенції про свободу як усвідомлену необхідність звучить вагомим аргументом: краще дурнуватий, але вільний Стецько, ніж красень-кріпак. Поява в такій, здавалося б, безвихідній для закоханих ситуації Осипа Скорика, уможливить щасливу (знову ж таки, за законом жанру) розв'язку: вдале сватання, де рушники отримає Олексій, а гарбуза – Стецько. Очікуваний для оперети фінал відображає концептуальну налаштованість Г. Квітки-Основ'яненка. Як зазначає Я. Вільна, «світоглядіві письменника відповідало прагнення творити – навіть на засадах наявного в довколишньому житті антагонізму – таку візію життя, згідно якої зникала б напруга, породжена соціальним протиріччям, тобто, творити – посередництвом мистецтва літератури – позитивну модель світу» [4, 74]. Погоджуючись із цією думкою, уточнюємо, що це модель «свого», «українського світу». Тож якщо Фігаро в Бомарше прагне не тільки і не стільки допомогти графові Альмавіві у його почуттях до Розіни, а маніфестувати своє бачення

світу «взагалі», то не наділений автобіографічними рисами і більш ніж лояльний у своїх суспільних переконаннях Скорик Г. Квітки-Основ'яненка в усіх розповідях про «інших» має на меті репрезентувати насамперед себе і «свій світ». Складності образу надає той факт, що його «інакшість» має специфічний характер: Скорик – москаль.

Саме багаторічна служба в московському війську перетворює Осипа Скорика – колишнього мешканця Гончарівки і рідного дядька кріпака Олексія – на «іншого» в очах односельців. Скорик ословлює це як свій особливий спосіб осягнення світу «поза рідною Гончарівкою», але радше як мандрівний, а не мілітарний (військовий і воєнний) досвід. Імовірно, це зумовлено жанром твору і спрямованістю на полегшену версію інтерпретації драматичної в усіх сенсах теми солдатчини. Проте саме приналежність персонажа до такої суспільної групи, як солдат (москаль), уможлиблює додаткове навантаження образу Скорика. З одного боку, соціальними мотивами: для нього кріпацький стан, у який перейде Уляна за умови шлюбу з його небожем, не трагедія (на відміну від думки матері дівчини), адже і він сам багато років в такому ж «кріпацтві» – у чужому для українця імперському війську. Із другого боку, архетипними мотивами: москаль Скорик, завдяки здобутій у результаті специфічного пізнання «Інших» хитромудрості і свободі (чи радше сваволі) у виборі засобів, перетворюється на лукавого радника-крутія з виразними рисами Трикстера.

Символічно, що вже в першій своїй з'яві перед глядачем Скорик проставляє виразні акценти на «своєму» гостинному і доброзичливому просторі і не наділеному цими рисами «чужому» («іншому»): *«Што за приятной оцей Харков! Єй, істинно! і за границею таково не видал! Таки што хозяйн, то і доброй чалавек. Той тебя просит абедать, другой на кунпанію; та всьо с потчиванньом та з ласковим словом. Вот усю Туреччину, Францію і Рассею прахаділи, а нетутє такого приятного города!»* [5]. Водночас саме свій «закордонний» досвід («Єсть лі така старана, где б я не пабувал?») разом зі знанням «законів», Скорик вважає власною перевагою та підставою бути впевненим у вдалому фіналі майбутнього сватання.

Цікаво зіставити розгортання мотиву зміни статусу в обох творах. Так, у Бомарше граф Альмавіва «рухається вниз» соціальною драбиною, одружуючись із дівчиною з буржуазної родини, яку, щоправда, і не збирався спочатку зробити своєю дружиною. Для

автора п'єси це привід, з одного боку, показати вразливість аристократії і її неспроможність чинити опір потужному наступу буржуа, з другого – наголосити на дивовижних здібностях Фігаро створювати нову «реальність». Зауважимо, що її кульмінацією буде відмова графа від феодального права «першої ночі» і його поразка як верховного судді провінції у протистоянні з виразним політичним підтекстом у другій частині трилогії, в «Одруженні Фігаро», де вже він виступатиме в ролі антигероя, із яким вестиме боротьбу за власне щастя Фігаро. У «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка так само є мотив зміни соціального статусу, адже, допомагаючи Уляні вийти заміж за свого небоже Олексія, Скорик запускає «рух вниз» соціальною драбиною для вільної дівчини. Щоправда, виправданий так би мовити і з гендерно-матримонального погляду, коли за шлюбними звичаями жінка приймає «світ» чоловіка, і прийнятний із погляду самого москаля, який вірить у «добрих» панів-кріпосників.

Про подорожі Скорика читач дізнається з його власних розповідей: *«Будет чаво наслушать пра чужсїї землі. Усяк, хто ні разказує, усяк брешет, усьо не так; я до всево приглядался. Там, брат, усьо не так, как у нас. Прийдьош у Францію, так там усьо француз нагало; а у Німеції — другой народ, немец до єдиного, а уж нашаво і не спрашуй; у Туреччину прийди, так куда ні абернись, усьо турки, усьо турки; аж сумно! А во всякой землі гаворят не по-нашому. А как? вот видиш, я тебе і ето разталкую. Вот у нас, примером сказать, хлеб: вот і я, і ти, і усяк знает, што то хлеб, а у них так іначе завьоться. Алі вот і вода; ну, малая дитина у нас назавьот воду водою, у них — так і не вмєют так назвать. Умново в них нічаво не спрашуй, усьо па-своєму і савсем не так, как у нас»* [5]. Судження москаля тут цілком у координатах комедійного жанру: персонаж наполягає на своєму ексклюзивному праві об'єктивності щодо «Інших», наголошуючи на їхній не схожості з тим, що вважає за зрозуміле і звичне, при цьому не наводить переконливих аргументів. Навіть текст ритуальних формул обряду сватання, зокрема, коли мова йде про свата-«мандрівника» в пошуках нареченої для «князя», москаль Скорик доповнює власними пасажами, які, щоправда, нагадують рапорт військовослужбовця (*«Генерал нас призвал, такий речі і сказал: ти, Осип Скорик, па всему свету пабувал, усьо Туреччину ізхадил і в Рассею захадил, ти з ним пайди і в Німецію зайди, іщїте таково дива, шукайте, і как найдьош, ему аддавайте. Вот ми как пашли, тридцать государств прашли, а таково дива не пашли»* [5]), але така «невідповідність» тільки посилює комічний ефект. У цілому,

частота покликань Скорика на своє «знання» про світ й умовність тих знань перетворюють виголошене «був у Туреччині, Франції, Росії і Німеччині» на парафраз збірного образу «іншого» «царства за тридев'ять земель». Варто зауважити, що поява в цьому ряді «Росії» та ще й із вуст солдата імперського війська є тенденційною, бо сигналізує, що для нього це так само чужина.

Цікаво, що в комедії Бомарше також імпліцитно оприявлюється тема Франції, але, зрозуміло, в іншому контексті і з іншою метою. Симптоматично, що можливість озвучити «французьку тему» автор надає персонажеві-антагоністові Фігаро – лікарю Бартоло. І відповідно його критичні стріли у бік Франції – це судження обмеженого ретрограда, а отже, такий собі «комплімент навпаки». Так, перераховуючи «всілякі дурниці століття», Бартоло, називає саме ті ідеї і винаходи доби Просвітництва, більшість із яких мають французьке походження: *«свободу думки, силу притягання, електрику, віротертимість, щеплення від віспи, хіну, енциклопедію і міщанські драми»* [2]. Одним словом, здобутки і у філософії, і в природничих науках, і в медицині. Не оминув автор у цьому списку і славнозвісну працю «енциклопедистів», і художні знахідки драматургії. А коли Розіна погрожує Бартоло, що втече з дому і попросить прихистку в першого зустрічного, то він впевнено заявляє, що *«ми тут не у Франції, де жінка завжди права»* [2]. Таким чином, у «зворотній» характеристиці Франції зчитується її бажаний образ як прогресивного суспільства, із високим розвитком науки, культури і новим типом взаємин між чоловіками і жінками.

Хоча персонаж комедії Г. Квітки-Основ'яненка постійно вживає як розлогу формулу на позначення «чужини» топоніми Туреччини, Франції, Німеччини, Росії, саме про образ Франції і французького можна окремо. Зокрема в тих моментах, що виявляють розуміння Скориком мовного фактору у визначенні національної ідентичності. Так, коханій Олексія Уляні він пояснює: *«Повези тебе у Францію, так би там тебе назвали мамзель; а у Туреччині — марушка, а у Росії – девушка-зазнобушка! Я усе їх язики знаю»* [5]). Зазначимо, що і самому Г. Квітці-Основ'яненку було властиве тонке відчуття мови загалом, як і усвідомлення ролі мовного фактора в ролі ідентифікатора національної специфіки. Так, у листі до видавця П. Плетньова письменник наголошував на різниці української і російської мови: *«те, що однією могутнє, гучне, гладеньке, другою не справить ніякого враження, холодне та сухе»* [цит. за: 15, 214]. У «Сватанні на Гончарівці» Скорик приписує «чужому» слову

надприродні демонічні властивості: намагаючись змусити Одарку відмовитись від мрії бачити своїм зятем багатія Стецька Кандзюбу, москаль погрожує: «Зараз кабилою станеш, вот только скажу французское слово» [5] або «...скажу французскойо слово, так праженьом хоч какую насилку» [5]. У цій сцені «чарів» Скорика маємо характерну для «комедії ситуацій» сюжетні схему, спрямовану на «створення комічних непорозумінь внаслідок ситуативно-рольових неузгодженостей, розладу між істинним та видимо-рецептивним як сатиричного, так і гумористичного забарвлення» [6, 96].

У Бомарше Фігаро пропонує Альмавіві переодягнутись у захмелілого кавалериста Ліндора, тобто ініціює карнавальну зміну «на час». Цікаво, що саме маска солдата в прямому і переносному сенсі має відкрити перед закоханим графом двері дому Бартоло, де той ховає від сторонніх очей Розіну. Ця ж маска, але вже як сутність персонажа, дає можливість Скорику симулювати «інфернальний статус», свою «причетність» до потойбіччя, проводячи обряд «вигнання причини» з Одарки, щоб та погодилась віддати доньку не за багатія, а за кріпака. Імовірно, тут має місце і авторська іронія щодо того, що лише «чарами» можна змусити людину забути про трагедію кріпаччини. А в цілому тут отримує підтвердження спостережена О. Ніколовою тенденція, яку дослідниця вкорінює у національну фольклорно-театральну традицію комедійних творів різних жанрів, «де роль хитрого обманщика часто дістається солдату (москалю) або цигану, діяльність яких у народній свідомості співвідноситься з крутіємством та кмітливістю» [6, 98]. Формування таких стереотипів, на думку науковиці, є результатом соціально детермінованої образної конкретизації архетипу Трикстера.

Водночас не можна не помітити, що синонімом особливого, сакрального за своїм впливом слова у Скорика є «французьке». Можливо, тут відголоски тих тенденцій, які були характерні і прозі письменника, на що у своєму дослідженні «Галлофобія як історичний контекст: імаго французів у пізній прозі Г. Квітки-Основ'яненка» вказує Д. Чик. Науковець наголошує, що відображені стереотипні образи французів як нездар, що заробляють на прожиття вчителюванням на чужині, є «зображенням колективної свідомості жителів Російської імперії та тих її проявів, які сформувалися під впливом Вітчизняної війни 1812 року» [14]. У тексті «Сватання на Гончарівці» унаочнено, що цю тенденцію можна спостерегти і в драматичному творі Г. Квітки-Основ'яненка, де превалує побутова тематика. Не дивно, що у сцені пригощання сватів Скорик переносить

ці стереотипи і в гастрономічну площину: *«Пожалуйте, пане свате, ви вперьод викушайте. Может, намішали французької бурди, што і на стену надерьомся. Да і у Туреччині завсігда приговорюють: у каво у руках, у таво і в устах»* [5]. Хоча в іншій ситуації навпаки – закликає робити, як і в «Інших»: *«Вот едак і у Франції: сперва покушают страву, а там і яловичину покришуть»* [5].

Урешті, маркером «інакшості» москаля Скорика, складником характеристики людини «між» своїм і чужим культурним простором, є і його щедро пересипаний мовними покручами суржик. Тож «чуже» («інше») слово, употужнене «чужими» артефактами (щоправда, під час псевдovorожіння, Скорик кладе до миски з водою «французьку коровайну весільну шишку» і «з турецької церкви свічечку», байдуже, що такі навряд чи могли б бути в принципі; тут національні означники є умовними епітетами «дивовижного»), набуває в бурлескній інтерпретації москаля магічних властивостей, дієвого засобу для вирішення проблеми. Побачене за межами рідної Гончарівки Скорик вважає передумовою для набуття власних специфічних знань: *«так я і знаю алі кров замовить, алі от гадюки загаварить, скотину ісправить, когда ведьма, доївши, іспортить, і прочего дечаво знаю. Хадивши как я по Фрації і по Туреччині, чавото чалавек не навчиться?»*. Але комічність ситуації в тому, що ці знання «характерника» він отримав від добродія з ... Яготина, що звучить приблизно, як назва Бердичева поряд із Ріо-де-Жанейро у списку світових центрів культури в Остапа Бендера.

Осип Скорик покликається на свої знання про «Інших» і в судженнях про масштабні, а в контексті історії України, визначальні суспільні явища. Так, зіставляючи побачене в походах, москаль робить несподіваний висновок про кріпацький стан. І його позиція протилежна тій, яку поділяють і мати Уляни, і решта вільних мешканці Гончарівки. На його думку, кріпацтво не таке і страшне, якщо пани «добрі». І навіть власну солдатчину москаль Скорик пояснює інтригами прикажчика, а не свавіллям пана: *«Крепак? Та што ж за біда? Вана не хадила по свету, так нічаво і не знаєт. А вот как я хадил на паходам, так видал, што і у Франції, і у Туреччині, і у Рассеї за пameщиками крепакам житьйо доброе. Вот і Алексієв барин доброй, честная душа! А што меня у салдати атдалі, так ета по наговоркам прикажчика. Так што ж? Наслужил богу і государю, пахадил на паходам, навидался свету і у Франції, і у Німечине, і у Рассеї, і у Туреччине; та і стал чалавеком, та і горюшки мне мало-ста»* [5]. Зрозуміло, що у комедії французького драматурга Фігаро не

розмірковує над питаннями кріпосництва, але його розуміння свободи і недосконалості ієрархічного суспільства незрівнянно вищі, ніж у Скорика. Так, розмірковуючи про чесноти слуг і панів, він висновує: *«Щодо чеснот, яких вимагають від слуги, то чи ясновельможний знає багато панів, гідних бути лакеями?»* [2]. Проте така позиція Фігаро, вважаю, має й об'єктивне підґрунтя авторського задуму: як персонаж людини творчої (а отже, за визначенням цінує свободу), не обтяженої драматичним досвідом несвободи (як солдатчина москаля Скорика) він мав стати «дорослим» (чи то «раціонально-просвітницьким») варіантом комічного «помічника», для якого визначальним є не ситуація, а свідомі переконання. Тоді як у Г. Квітки-Основ'яненка маємо алію казкового мотиву «доброго царя» і типове для російської ментальності переконання, що в усьому винні «бояри», але не правитель. Казковою в певному сенсі є і щаслива для закоханих персонажів розв'язка твору. Хоча тут доречніше говорити про розв'язку соціального конфлікту навколо питання кріпацтва в просвітительському-сентименталістському дусі, де природні почуття закоханих за потужної підтримки хитруна-москаля перемагають розум непоступливої матері, сентиментальне превалює над прагматичним. Таке хитання наратора-Скорика між схваленням і відшукуванням переваг у «своєму», коли йдеться про побутові й міжособистісні стосунки, і навпаки – апелювання до поверхового сприйняття «інших» в узагальненнях щодо суспільно-політичних явищ, з другого боку, щоб підкреслити прогресивний, на його думку, характер їхніх державних устроїв, зрозуміле. Адже за усієї важливості продемонстрованого Г. Квіткою-Основ'яненком заглиблення у власну культурну (національну) ідентичність шляхом відтворення українських реалій і українськості як особливого самовідчуття – це радше свідоме українофільство на тлі імперських декорацій, а не ідея послідовного націоналізму. Проте, зазначаємо, що на шляху до його формування і репрезентації насамперед у творчості Т. Шевченка, заявлене письменником зіграло роль благодатного ґрунту.

Отже, протагоністи «Севільського цирульника» Бомарше і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка є авторськими варіантами «Іншого», який постає архетипним Трикстером – лукавим двійником мудрого Старого. Їхня «інакшість» перетворюється на «знаряддя» досягнення мети; підґрунтя для репрезентації власного «Я»; ословлення позиції щодо сучасного їм світу.

У «Севільському цирюльнику» Фігаро починає свій тріумфальний шлях до одного з найвиразніших персонажів Бомарше і французької просвітницької драматургії в цілому. Його допомога закоханим не так «ситуативна», як свідоме переконання захищати скривджених.

Спрямовані на вирішення любовно-побутового конфлікту зусилля москаля Осипа Скорика в комедії Г. Квітки-Основ'яненка супроводжуються розлогими представленнями персонажа про «інший» (чужий) світ. Так у контексті розвитку комічної традиції котляревщини відбувається ознайомлення читача зі світом «поза Україною». Ігрова форма подання 1) увиразнює образ «свого» як рідного, зрозумілого, «правильного»; 2) маскує антимаєоросійський наратив твору, який, згідно з жанром і маскою персонажа-крутія позначений комічним коментарем, гіперболізацією, використанням алогізмів, макаронічної мови тощо.

У «Севільському цирюльнику» Бомарше діалогізував із текстом власного життя, наділивши протагоніста виразними автобіографічними рисами, та зі своєю творчістю в цілому, озвучивши «перший акт» трилогії про Фігаро. До міжтекстового діалогу вдається і Г. Квітка-Основ'яненко: у комічних лаштунках п'єси відтворює українськість персонажів, продовжуючи розпочате в повісті «Маруся». Але пропонує «обернений» до її сюжету щасливий фінал, встановлюючи «баланс» у художньому сконструйованому світі на полюсах «нещастя – щастя», «смерть – життя». Тож і українському, і французькому драматургам вдалося ускладнити традиційний тип комічного героя, увиразнивши його «інакшість» та доручивши озвучити роздуми про «інших».

1. Бабенко О. Самоцвіти степів полинових. Із спостережень над творчістю видатних земляків. Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2012. 226 с.
2. Бомарше П.-О. Севільський цирюльник, або Марна обережність URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8421>
3. Величковська Ю. Антиколоніальні проблеми соціально-побутових комедій Григорія Квітки-Основ'яненка. Південний архів. 2020. №84. С. 8–13.
4. Вільна Я. Історико-літературний контекст творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Київ: Логос, 2010. 202 с.
5. Квітка-Основ'яненко Г. Сватання на Гончарівці. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1020&page=11>

6. Ніколова О. Варіативні різновиди комічних псевдоморфних персонажів української драматургії I пол. XIX ст. у контексті європейської традиції. Вісник Запорізького національного університету. 2015. №2. С. 91–102.
7. Обломиевский Д. Бомарше. История всемирной литературы: В 9-ти т. Т. 5. Москва: Наука, 1988. С. 147–149.
8. Подорога В. Выражение и смысл. Москва : Ad Marginem, 1995. 428 с.
9. Рябчук М. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Слово і час. 2006. №15. С. 863-872.
10. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Київ: Основи, 2001. 854 с.
11. Трофименко В. Український Тартюф у спідниці («Ясновидящая» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та традиції західноєвропейського класицизму). Слово і час. 2000. № 6. С. 54–57.
12. Франко І. Про театр і драматургію. Київ: Наукова думка, 1957. 239 с.
13. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Т. 29. С. 293–337.
14. Чик Д. Галлофобія як історичний контекст: imago французів у пізній прозі Г. Квітки-Основ'яненка. Актуальні питання гуманітарних наук. Т. 2. № 32. 2020. С. 134–139.
15. Шкандрій М. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби. Київ: Факт, 2004. 496 с.

**ПАРИЗЬКИЙ ПРОСТІР У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИЙ ПИСЬМЕННИКІВ:
СПРОБА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Останнім часом в українському літературному просторі з'явилося чимало паризьких текстів, в яких автори переосмислюють як власний французький досвід, так і вміло поєднують художню вигадку з реальним містом, вигаданих персояків з реальною топографією.

Наприклад, у 2017 році у серії «Відкрий світ» Видавничої групи КМ-БУКС з'являються книги Олени Ящук-Коде «Париж і Лондон – столиці мого життя», збірка оповідань «Париж такий, як є, і іншого нема» (Євгенія Кононенко, Теодозія Зарівна, Людмила Таран, Леся Воронина, Тетяна Доценко, Олена Ящук-Коде), роман Міли Іванцової «Моя бабуся спала з Саган» (2017 рік). А двома роками раніше, у 2015 побачив світ роман Богдана (Боба) Образа «Київ – Париж (У пошуках застиглого часу)» у видавництві «Нора-Друк». У 2018 році з'явився роман Ірини Власенко «Чужі скарби» у видавництві «Vivat». У 2019 році у «Видавництві Анетти Антоненко» виходить збірка оповідань «Празька химера», в якій маємо й «паризьке» оповідання «Паризькі химери». У цьому ж таки році з'являється роман Ірини Карпи «Добрі новини з Аральського Моря» (видавництво «Книголав»).

М. Карповець зазначав, що поява міста – це особлива подія для людства, «оскільки в ньому по-новому конструюються простір і час, тілесність та ідентичність городянина» [1, 5]. «Місто – це середовище проживання людей і особливий спосіб життя людини, який відрізняється від рустикального динамізмом, цивілізаційним поступом. Структурними елементами міського середовища є не окрема територія, простір і людина, а їхня синкретична єдність у системі топосу міста» [1, 249]. Місто вивчають у філософському контексті (Ф. Бродель, Х. Ортега-і-Гассет, М. Карповець, О. Шпенглер), соціологічному (М. Вебер, Г. Зіммель, Р. Парк), культурологічному (М. Анциферов, В. Глазичев, І. Гревс, Д. Замятін, М. Оже, Ю. Туан-Фу), психологічному (З. Фройд, К. Юнг), літературознавчому (В. Агеєва, Д. Боклах, І. Вихор, Д. Лихачов, Ю. Лотман, С. Павличко, В. Топоров, В. Фоменко, А. Чантурія, О. Харлан).

До проблеми міста, його усвідомлення звертаються історична антропологія, культурна, соціальна, урбаністична. Одним із перших

питання про життя людини міської, життя у мегаполісі поставив Георг Зіммель («Великі міста і психічне життя», 1903), говорячи про вплив мегаполісу на внутрішній світ людини, про нестабільність людської поведінки у великих містах. Згодом Макс Вебер («Місто», 1922) сформулював теорію міста, запропонувавши власну класифікацію типів міст. Спільність між містами Вебер вбачав у їхній замкненості та автономності, у культурно-історичній єдності, а також він зазначав, що місто – наслідок історичного розвитку суспільства [3]. Вальтер Беньямін наголошує на присутності в місті фланера та фланерування – блукання містом, у процесі якого розумієш його сутність [1, 17]. «Фланерство передбачало таку форму споглядання міського життя, в якому відстороненість і зануреність в ритми міста були невід’ємними. Найчастіше дослідник надавав фланерам особливого естетичного чуття, для якого місто – джерело безкінечної візуальної насолоди» [1, 18]. Мішель Фуко історію міста пов’язував з історією муштри людини, адже місто – це не лише гарні будівлі та комфорт, це також в’язниці та психіатричні лікарні, місто – це контроль людини, адже місто можна зачинити, заборонити із нього виїзд [4]. Карл Густав Юнг говорив про те, що місто – це не тільки можливість реалізації, місто – це місце, де людина втрачає психічні та душевні сили. Юрій Лотман писав про місто як складну семіотичну систему [5], Володимир Топоров зазначав, що за образом міста прихований певний міфопоетичний смисл. Наталія Медніс звертала увагу на проблему типології «міських» текстів [6]. Олександр Кирилюк визначив універсально-культурні аспекти семіотики міста [7]. Про місто як текст у семіотичному аспекті говорить і Андрій Чантурія [8]. До проблеми міста у фольклорних та літературних українських казках зверталася Ірина Бойцун [9].

Виведення Парижа як місця, до якого тікають, хочуть пізнати, як місця змін чи віднаходження, ідентифікації себе не є явищем винятково української літератури. Наприклад, у 2017 році виходить збірка оповідання англійської письменниці Джорджо Мойєс «Paris for One and Other Stories», де Париж стає точкою неповернення для Нелл: *«Париж. Вона опускає вікно, вбираючи в себе звуки гамірних вулиць, аромати парфумів, кави й сигаретного диму. Усе саме так, як вона собі уявляла. Будинки високі, з витягнутими вікнами й крихітними балкончиками – жодних типових офісних будівель. Майже на кожному розі кафе з круглими столиками й стільцями прямисінько на тротуарі. І що ближче до центру, то елегантніший вигляд мають жінки, і люди, зустрівши знайомих, обмінюються поцілунками. (...)»* «Я

стану справжньою парижанкою», - думає вона...» [10, 11]. Інше місто – ідеальний варіант для втечі, змін, спроби приміряти іншу маску.

Перш ніж говоритимемо про паризький текст в українському літературному просторі, хотіли би звернути увагу на роман французького автора Макса Мілана «Лунатка на дахах Парижа». Його головна героїня – українська дівчина-студентка, що приїхала навчатися до Сорбонни. Відтак автор немов намагається поглянути на французьку столицю її очима, а на Україну очима французів. Наведемо кілька цитат:

- *Шикарно – Сандра. Звідкіля ти?*
- *З України.*
- *Ага, я ж бо щойно подумав, що ти росіянка.*
- *Не росіянка. Я українка.*
- *Ого! Хіба це не те саме? [33, 35];*

«Вона, – плуталося в голові Клоє, – зовсім дурна, походить з дуже простого середовища та країни, яку навіть не назвеш країною...» [33, 40]; «Можливо, варто все покинути, виїхати з Франції, краю, де так непросто перебувати. Але задля чого? Там бо ж – війна» [33, 98]; Кевин з легенькою усмішкою на устах мовив: «Правда те, що розповідають? Про українців?» Сандра не відповіла. Він випалив: «Усі там фашизовані». Сандра у відчаї. Кевин, дуже задоволений таким випадком, продовжив: «Під час війни вони брателься з фріцями. А тепер організували неонацистські поліцейські загони. Ти також вважаєш, що треба нас тут усіх повбивати?» [33, 35].

Але українське питання як таке у творі не піднімається. Описано епізодично її навчання, неприємності, пов'язані з кастингом до танцювальної трупи та перебуванням на вечірці, зображено псевдодружбу та кохання. Сандра мріє танцювати, і її мрія здійснюється химерним чином: вона танцює вночі на дахах прекрасного міста, і ось уже ті, хто її побачили безсонними ночами, думають: що ж це за диво таке. На якомусь етапі Сандрине походження, її прив'язаність до рідної землі перестають цікавити автора, він зосереджується на містично-любовно-пригодницькій історії. Але з тих невеличких уривків, де зринає Україна, бачимо традиційні стереотипи: неідентифікування українців як нації та нерозуміння або хибне розуміння політичної ситуації у нашій державі. Але повернімося до українців у Парижі, описаних українськими авторами.

У більшості випадків український контекст – це сприйняття однієї з європейських столиць людиною радянською або пострадянською,

порівняння того, що було в кіно, піснях та книгах, і того, що є насправді. Це неймовірне прагнення опинитися в іншому просторі, привабливо змальованою класичною літературою та піснями, у просторі, який манить, зваблює, лякає і хвилює одночасно: *«Але Париж – це не екскурсія, це повернення до себе, до територій, де ти бував в уяві, він вріс у тебе раніше, а вростати у свідомість і в уяву – не менш сильний і надійний процес, аніж існувати в реальності. І тепер було важливо, наскільки картинки, підкріплені книгами Пруста, віршами Аполінера і Превера чи пейзажами імпресіоністів, а також фотографіями мого діда у капелюсі та двобортному костюмі, зробленому у якомусь французькому ательє, збігатимуться з тим, що я побачу»* [11, 43].

Простір виступає беззаперечним свідченням нашого зв'язку зі світом [12, 148-149]. Ю.-Ф. Туан протиставляв простору місце, пишучи: *«Замкнутий та олюднений простір стає місцем. У порівнянні з простором місце є статичним центром усталених цінностей. Людині потрібне як місце, так і простір. Людське життя – це діалектичний рух між безпечним сховком і пригодою, між прив'язаністю і свободою. У відкритому просторі інтенсивніше можна відчутися якості місця, а в самотності затишного місця - огром простору, що розкинувся поза ним»* [13]. На думку М. Чермінської, місце змінюється, коли у нього заходить час. Водночас можемо говорити про місце з «категорією стабільності», а також про місце як ґрунт під ногами. Існувати і бути собою по відношенню до місця – не означає застрягнути у безчассі і нерухомості [12, 147]. За Ю.-Ф. Туаном, місце – це безпека, простір – це свобода: ми прив'язані до першого, а сумуємо за другим. Туга за простором породжує бажання мандрувати – як фізично, так і уявно. *«Важлива відмінність між часом і простором у тому, що якщо можна вільно пересуватися у просторі та повертатися у місця, які колись покинули, то переміщатися у часі ми не можемо»* [14, 41]. На думку А. Лефевра, існує три типи простору в осмисленні міста у текстах: просторові практики, репрезентативні простори, простори репрезентації. *«Цій тріаді просторових термінів відповідає тріада осягнень міської реальності – сприйняття, розуміння і проживання»* [1, 40].

Париж у більшості українських творів є саме простором, а не місцем, простором свободи і простором мрій, де на першому місці буде чуттєве сприйняття: *«Вони тримаються за руки, як і належить закоханим, вони летять. Вітер і висота забивають дух. Крильми за*

спинами тріпоче одяг. «Наче вві сні...» - думає Інна. Все настільки реальне – як не вірити своїм очам?

Ось, ніби промені сонця, від Триумфальної арки розбризкуються розкішні авеню. Острів Сіте з собором Нотр-Дам де Парі – ніби корабель. Його давно віднесло б у невідь-які прстори Сеною, якби він не був припнутий до берегів перетинками мостів. Ось верхівка Ейфелевої вежі: можнан взяти її рукою й переставити, наче на шахівниці» [15, 71];

«Та насправді Іннин шлях туди набагато довший. Шлях довжиною майже все молоде її життя.

Коли він почався, той її Париж? Може, після Іванових... ляпасів? Ні, Іван не шмагав Інну по щоках руками. То було дике варварство. Чоловік бив дружину своєю... листами (...)

– У Париж, – він пише, – тебе повезу! Ми за руки візьмемось, як у романах, і підемо бульварами гулять...» [15, 72].

Місто – це впорядкована певним чином організація, що містить сакральні, соціальні та особистісні формули буття, а також має певне ім'я. На думку А. Чантурії, «його вивчають як територіально-поселенську структуру, як сферу взаємодії антропогенних та природничих елементів середовища, як арену взаємодії соціальних спільнот, як місце зіткнення різних типів світогляду» [8, 143].

Міська семіотика може бути представлена такими сферами: місто як ім'я, місто як простір (це замкнутий простір, отже, його можна сприймати як своєрідну державу в державі зі своїми власними законами), місто як мета, місто як точка відліку. У «паризькому» тексті української літератури маємо Париж і як мету-мрію (детальний опис того, як герої мріють побачити Париж, чому), і як точку відліку нового життя.

Часто у розповідях про Париж усе розпочинається з аеропорту або вокзалу, які, на думку Оже, можна назвати не-місцями: «Якщо місце може бути визначено як таке, що створює ідентичність, формує зв'язки і причетне до історії, то простір, що не визначається ні через ідентичність, ні через зв'язки, ні через історію, є не-місцем» [16, 39]. Вокзал, аеропорт, особливо для людини (пост)радянської є немов порталом в іншу реальність, в якій Париж з його вуличками, будівлями, мешканцями заповнює раптово і абсолютно все: «Хоча поки до того Парижа... Втім, Інна, про котру ця історія, саме зараз у Чопі. Разом зі всією групою вона пересіла нарешті з потяга в автобус. А далі – через Угорщину, Австрію та Німеччину до самого Парижа!» [15, 72];

«-Так-от, привезли нашу хорошу капелу у складі 40 втомлених та зголоднілих дядьків з аеропорту імені Шарля де Голля в маленький готелик на околиці Парижа...» [17, 8]; «Політ понад хмарами завершився, і я опинивсь у Паризькому аеропорту. Аеропорт скидається на сучасний Вавилон, де, як у вулику, панує безліч мов, культур, облич та відтінків шкіри» [21, 6].

Тому таким частим є фланерування у паризьких текстах. Фланер, на думку німецького дослідника В. Беньяміна, є чи не основним суб'єктом міста. Фланерування, тобто прогулянка, блукання, – один зі шляхів пізнання міста. Герої більшості українських паризьких текстів саме булкують містом, здебільшого туристичними об'єктами.

Вони готуються до зустрічі з Парижем, ідентифікують себе із ним ще задовго до неї. Наприклад, «французька» ідентифікація української героїні присутня в оповіданні Євгенії Кононенко «Паризькі химери»: «Мати назвала дочку Жанною, чим не здивувала нікого. І віддала до французької школи, хоча сама французької так і не вивчила, знаючи кілька живих і мертвих мов» [18, 33].

Або ж герой роману Ірини Власенко «Чужі скарби» Антон – юнак, якого виховувала паризька бабуся, що волею випадку опинилася в Україні: «Він із захопленням розгадував поетичні каліграми Аполлінера та слухав історії про мешканців Монмартру. І, звичайно ж, від самого дитинства мріяв потрапити в Париж» [34, 63]; «Антону, який із дитинства марив Парижем, кортіло вирватися з маленького містечка з розбитими дорогами й сірими стінами. Проїтися бульваром Монпарнас, потрапити в знамените кафе «Ротонда»...» [34, 219]; «Антон давно вивчив Париж заочно й зміг би легко знайти дорогу не тільки від Єлїсейських Полів до Лувру, але й у нетрях Латинського кварталу» [34, 220].

І ось нарешті він опиняється в омріяному місті: «Мандрував Парижем навмання. Витріщався навсібіч, подовгу зупинявся біля пам'ятників, вітрин або просто так посеред вулиці й вдивлявся в обличчя та деталі, ніби записуючи на диск пам'яті всі найменші подробиці французького життя» [34, 221]. Проте, коли він опиняється у Парижі без грошей та документів, це місто постає іншим: «Усе навколо раптом змінилося. Ніби з очей спала полуда, і Антон побачив справжній Париж: перекинуті урни, сміття, недопалки, потворно розмальовані стіни, заклопотані, похмурі обличчя» [34, 224]. Проте Антон лишається в Парижі, спочатку нелегально, граючи на вуличних піаніно і таким чином заробляючи гроші на прожиття: «Жив, із сумом усвідомлюючи, що реальність паризького волоцюги часом нічим не

гірша, ніж убоге існування вчителя французької мови в Кривому Розі. Іноді навіть краща» [34, 237].

У контексті Парижа варто згадати про топофілію і топофобію. Одним із перших поняттям топофілії послуговувався вже згадуваний нами Ю-Фу Туан (70-ті роки ХХ ст.) [19]. Воно включає у себе розуміння такого взаємозв'язку між людиною та місцем її перебування, при якому в людини виникають позитивні відчуття. Умовно кажучи, це зв'язок з улюбленим місцем. Топофобія – протилежність топофілії. Це страх певного місця. Париж – це місто любові і місто страху. Страху для людини радянської: *«У нашому домі слово «Воля Корінецька¹» конкурувало зі словом Париж, хоч про нього згадувалося не часто. І не тому, що це поняття було нам чуже чи ми не мали з ним нічого спільного. Просто Париж тоді також означав якийсь минулий нереальний світ, якусь іншу галактику, не дотичну до нашої, щось зайве і непотрібне, а навіть і зовсім шкідливе. Мало які небезпеки могли ховатися за цим словом, якщо почати ним вимахувати барвистим прапором» [11, 35].* Це уривок з оповідання «Самотність у Парижі», де маємо два паризькі простори: простір дідуса головної героїні і простір її самої. Для дідуса Париж – місто молодості і згадок («Дід Павло розповідав про роки життя у світовій столиці, змальовував ландшафти і кнайпи, металургійний завод, на якому працював і який додав йому астми, паризьку музику, характерні страви, сорти вин, майстрів на міській набережній і несподівані короткочасні дощі»). Для головної героїні його розповіді – це нараження себе самого на небезпеку, а також початок мрії побачити Париж. Врешті, вона опиняється у столиці Франції. Одним із її страхів є не страх невідомого міста, не страх простору, що так довго і ретельно від радянської людини приховували за залізною завісою, а страх того, що той Париж, який вона знала, і той, який побачить, будуть різними. Саме у Парижі, тому, який вона знала, відбувається реактуалізація поколінневої пам'яті, повертаються травматичні спогади роду, які тут, у Парижі, можна прокручувати і почуватися у безпеці, а також відбувається єднання поколінь розірваних епохою: *«Ми розминулися у просторі. Він стоїть на набережній сто років тому, а я блукаю містом його юності. І визбирую із сирого жовтневого півморозу слова. Це озвучення нашого сімейного фільму про Париж, у якому він ще існує» [11, 46].*

Паризькі пейзажі постійно повертають її до розповідей дідуса та проживання ще раз драми свого роду. Для героїні Париж інший, аніж

¹ У Волі Корінецькій відбувалося примусове виселення під час операції «Вісла».

для більшості «гостей із посттоталітарних держав, здивованих справжньою широтою світу, який відкривається за залізною завісою». Вона немов бачить одночасно два фільми – один початку ХХ століття, інший – початку ХХІ: *«Вони наклалися, як кольоровий на чорно-білий, обступали, обмотувалися надовкола мене, і звуки акордеона звучали з набережної, звучали із мого дитинства, із класу музичної школи, із селянського подвір'я вечорами, і руки, котрі миготіли над клавішами, були моїми, а також і ще чиймись»* [11, 45]. Головна героїня відчуває себе самотньою у Парижі не скільки через те, що «була покинута у Парижі і сусідами з автобуса, і панамі викладачами, кожен мав свою програму», просто у неї Париж був інший, родинний.

Таким родинним Парижем є і столиця Франції для героїні Лесі Ворониної з оповідання «Париж у скляній кульці»: «Про Париж Марта почала мріяти років з шести, коли тато повернувся із своїх перших і останніх гастролей». Найсильнішим її враженням дитинства була привезена батьком з Парижа прозора кулька, в якій сніжинки опускалися на Ейфелеву вежу. Що ж до розповідей батька, то їй лише запам'яталася історія про те, як радянські хористи, і в тому числі її тато, смажили, за рецептом знайомої дівчини з балету на льоду, м'ясо на прасках у паризькому готельчику. Справжній Париж, не зі скляної кульки, постає перед дорослою Мартою аж через тридцять років після того вечора: *«Мартуся вже не юна дівчина, а вродлива молода жінка, стоїть біля Ейфелевої вежі, задерши голову догори і дивиться й не може надивитися на цю матеріалізовану мрію свого дитинства. Лапаті сніжинки кружляють у повітрі – точнісінько такі, як у скляній кульці, привезеній татом з казкового міста, що зветься Париж»* [10, 12].

За цей час її батьки розлучилися, тато одружився з маминою найближчою подругою, якій той свого часу і привіз у подарунок паризьку кульку, захворів на Альцгеймер і повернувся до колишньої дружини. Але Париж лишився саме таким, яким був у дитячих спогадах. Марта опиняється у ньому не заради того, для чого їдуть до Парижа туристи, а саме за ожилім спогадом, завдяки якому образа на батька – «сталевий обруч, двадцять довгих років стискав їй серце, раптом луснув».

Спогади-мрії про Париж, якого не було, супроводжують упродовж життя і головну героїню оповідання Людмили Таран «Політ над Парижем». Париж був мрією її мами, простої сільської жінки. Інна не розуміла, чому саме це місто: *«За вікном – сльотава осінь, на вікнах – вищвілі фіранки, сто разів прані, а вона – Париж... І*

це дивне навіювання, наче спадкова хвороба, передалася Інні?» [15, 74]. Інні Париж видавався міфом, «своєрідною змовою, розтягнутою в часі», за яким прихована страшна небезпека. Топофобія героїні пояснюється страхом розчарування від справжнього Парижа: «Вона, було, боячись розчарування, вагаючись, думала навіть так: «Може, той Париж краще не бачити? Просто вигойдувати його у своїй уяві, переглядати відео в Інтернеті й... Нікуди не рипатися?» [15, 76].

Але усе ж таки Інна опиняється у місті-мрії, місті-страху (до речі, дорога-добирання автобусами до Парижа – одна з улюблених деталей у контексті подорожі пострадянської людини): *«Чи прийме її, Інну, цей реальний Париж? А, може, він навіть і не помітить її присутності: скільки їх тут, туристочок, зі всього світу!» [15, 92]. «Відчула себе тонкою делікатною посудиною, у яку обережно-ніжно вливається Париж неймовірною сумішшю гамору й запахів, зеленню парків і просторих газонів, підстрижених платанів і каштанів, несподіваних заростей бамбука і деревець у кадубах, букіністичних рундуків уздовж Сени, потоками різношерстого люду всіх рас» [15, 93]. Героїня переосмислює у Парижі свою минулу історію кохання і переконує себе, що додому повернеться зовсім іншою. А якщо буде важко, то завжди можна буде згадати Париж («Ти згортаєш Париж – і кладеш під подушку»).*

Паризька історія кохання присутня і в романі Міли Іванцової «Моя бабуся спала з Саган», щоправда, епізодично: *«Початок був романтичним до банального – вони познайомились у Парижі. Він був членом делегації на Паризькому автосалоні, а вона – перекладачкою (...) З ним було легко від першого дня – вони каталися на прогулянковому човнику, Поліна захоплено розповідала все, що знала про принади Парижа та його тридцять п'ять мостів» [20, 44]. Авторка уникає архітектурного Парижа, зосереджуючись на емоціях, які викликає не сам Париж, а закохані.*

Але пам'ять українського роду Поліни пов'язана з Францією – її бабуся була французенкою, що поїхала за коханим в Радянський Союз: *«Жили скромно та дружно, мріяли про дітей, аж поки комусь не спало на думку, що французенка в наших краях – це не просто так. Чи то відголоски справи генерала, чи патріотизм нових земляків, а може, чийсь розрахунок звільнити місце біля вродливого і роботящого Івана, хто тепер знає?» [20, 198]. Ніколь заарештували, і вона померла, не витримавши табірної життя. Її син, батько Поліни, ніяк не міг пробачити матері своєї французької крові, через яку, як вважав, нічого йому не світить у СРСР. Замовлення на переклад з*

французької одного з романів Франсуази Саган змушує Поліну повернутися до французького минулого своєї родини й переосмислити його.

Іншу історію любови та родинну драму пропонує у своєму романі «Чужі скарби» Ірина Власенко. Це книга про кілька поколінь кількох українсько-французьких родин, представники яких волею випадку зустрічаються то в Парижі, то в Україні. Одна з головних героїнь – Анні Щербініна, яка під час Другої світової війни втрачає матір та батька. Згодом з'ясовується, що він опинився в одному із сіл України. Анні до нього їде і назад, у Париж, повернутися більше не може: *«Етнічні українці, що деякий час пожили у французькій шкурі в самому Парижі й раптом повернулися на свою історичну батьківщину, замешкавши між Полтавою й Дніпропетровськом, у колоритному українському селі Цибульківці, змушені були якимось до цього пристосовуватися. Назад до Франції їх не відпускали й протягом багатьох років періодично викликали на бесіди з представниками НКВС»* [34, 187]. Усе, що їй залишається, – розповідати новим родичам про такий красивий та незабутній Париж, а також мріяти про повернення до цього міста: *«Ніхто навіть і не думав із нею змагатися: старенька знала, що таке імпресіонізм, на власні очі бачила Ейфелеву вежу й закінчила два курси Сорбонни. Це вам не дрібнички!»* [34, 15]; *«Бабуся Анні – то вже інша історія. Вона страждала на хронічну ностальгію й завжди хотіла повернутися туди, звідки життя її висмикнуло»* [34, 16].

Що вона знала про Україну, коли сюди їхала? Знала про героїчні сторінки українського минулого, про славні подвиги козаків, про долю Анни Ярославни: *«Дивно, він розповів мені про країну, яка весь час жила десь глибоко в моєму серці, так глибоко, що я навіть не підозрював про це. Напевно, це називається генетичною пам'яттю. Уяви собі: тоді в Парижі, будучи студенткою Сорбонни, я пишалася Анною Ярославною, ніби мала до неї безпосереднє відношення»* [34, 123]. І вона нічого не знала про радянську Україну, з якою їй довелося зустрітися віч-на-віч. Проте вона полюбила землю своїх предків: *«Анні й не тямилася, коли і як це сталося, коли ж вона осілася саме тут, поруч із ними, у місті відвалів, поганих доріг, штолень і кар'єрів. Звикла, притерпілася й катастрофічно боялася повернення до невідомого їй тепер Парижа»* [34, 18].

У цьому романі є два різні Парижи – Париж бабусі Анні та Париж її онука Антона «І він із задоволенням смакував ті моменти, коли показуватиме бабусі свій власний Париж, не схожий ні на який

інший»). Якщо Анні боїться повертатися у місто, в якому вона не була 60 років, фактично більшу частину свого життя, то Антон марить Парижем. Проте «паризькі» долі юнака та його бабусі схожі – вони обидва зустрічають у цьому місті своє кохання. А ще вони об'єднанні спільною таємницею – скарбами. Стабільне життя Антона у Франції руйнує війна в Україні. Хлопець повертається додому і йде добровольцем в АТО, де отримує важке поранення. Анні з онуком повертається у Париж, де йому рятують життя. Жінка не розчарована тим містом, яке лишила ще дівчиною, але починає інакше сприймати його: *«Якось зовсім непомітно для себе Анні почала мислити іншими категоріями. Ні, вона залишилася парижанкою й любила своє рідне місто. Але щось змінилося в цій любові. Спостерігаючи за боязким хвилюванням парижан після терактів, старенька бачила, як реагує на події світ, і їй ставало гірко від того, що в милій серцю Україні практично те саме відбувається вже понад два роки. Гинуть тисячі людей, але світ не стає на вуха. Він просто висловлює свою стурбованість. Чому ставлення так різниться? Тому що Париж – це не Київ? А Франція – це не Україна?»* [34, 294].

Саме у Парижі до Анні приходять розуміння справжньої любові до землі, про яку вона із захопленням слухала, будучи студенткою Сорбонни, до землі, повернення до якої зруйнувало її паризьке блискуче майбутнє та кохання. Антон у Парижі, у Франції загалом, розуміє, що та краса навколо, якою він насолоджується, яку він полюбив, - це скарби, але не його, це чужі скарби, а його скарб – це та земля, де він народився.

Париж у творчості українських письменників виступає не лише містом-віднайденням, містом-поверненням пам'яті, а й містом-пошуком нового. І звісно ж, ці пошуки відбуваються на тлі впізнаваних паризьких туристичних об'єктів (вони є чи не у кожному «паризькому» тексті) або ж порівнянні, до прикладу, паризької архітектури та київської, як-от у романі Боба Образа «Київ-Париж». У цьому творі наскрізним є порівняння київських та паризьких локусів: *«Ще одна особливість Паризького метро – наземні лінії. Це дещо схоже на відрізок метро від станції «Дніпро» до «лісової» у Києві, але будинки тут стоять набагато ближче до колії* [21, 7]; *«Дерев у Парижі значно менше, ніж у Києві. Спортмайданчиків – це менше. Бруси та перекладину, що за проста стоять чи не в кожному київському шкільному дворі, тут побачиш хіба в тренажерних залах»* [21, 9].

Головний герой, дивлячись на Ейфелеву вежу, пригадує київську телевежу, поряд із Військовою школою згадує Національний університет оборони України, острови Сіті і Сен-Луї нагадують київський Гідропарк або Труханів острів. Читач мандрує з героєм книги як вулицями Парижа, так і Києва. Столиця Франції пізнається через столицю України, і це вже не обожнення і захоплення людини пострадянської, а погляд молодої людини, що сумує за своїм рідним містом та родиною. Герой пригадує сторінки минулого обох міст, відомих митців тощо. Париж, в якому він здобуває освіту, стає місцем його становлення: *«Париж для одних став прихистком, для інших – стартовим майданчиком. Період навчання у Парижі став для мене полем для боротьби із самим собою: з власними недоліками, слабкими сторонами, бажаннями, пристрастями. Франція навчила мене з гідністю приймати власні поразки. Я не став більшим егоїстом, але я став більш виваженим»* [21, 307]. Герой не розчиняється, не асимілює, не стає частинкою Парижа, він повертається додому, але хвилюється: для якого міста тепер він буде більш чужим – для української столиці чи французької?

Порівняння Парижа та Києва маємо і в романі «Чужі скарби», зокрема історичного минулого: *«Що могло чекати на київську княжну в брудному, темному Парижі, населення якого становило близько п'ятнадцяти тисяч осіб, тоді як у Києві на той час жило п'ятдесят? (...) Анна звикла до просторого й чистого міста із золотими маківками церков, тож була неприємно вражена тіснявою Парижа з його брудними вуличками й недотриманням навіть елементарних правил гігієни»* [34, 117]. Герої розмірковують над сучасним Україною та її минулим через французький та паризький контексти, і якщо у минулому порівняння на користь України, то у теперішньому все навпаки.

Для головної героїні оповідання «Одержима» Тетяни Доценко перша зустріч з Парижем стає фатальною: *«Коли їхня група (десятеро студентів плюс два викладачі) вийшла з метро «Орега» й озиралася довкола, Марта відчула, як заграли її отупілі нерви й захотіла одного – залишитися тут назавжди. Так чи інакше. За будь-яку ціну»* [22, 128]. У Парижі Марта зустрічає свою ровесницю Марго, яка є фактично її копією. Наступні роки Марто постійно порівнює своє бідне життя у Києві з розкішним життям Марго у Парижі, стаючи одержимою Парижем та життям своєї подруги. За будь-яку ціну вона намагається втриматися в Парижі: *«Не дарма вона тужила за цим містом у сімнадцять років – воно манило, дражнило й висковзувало їй*

з рук. Усі її прожекти були невдалими, роботи – тимчасовими, гранти мали здатність надто швидко закінчуватись. Знайомі підводили, а відносини з чоловіками, з якими вона знайомилася в Парижі, були сексом на одну ніч» [22, 139].

Марта бездоганно знає французьку, їздить у Париж, але так і не стає його частиною. Якщо у романі Міли Іванцової «Моя бабуся спала з Саган» син французької Ніколь ненавидить її за свою французьку кров і неможливість через це ідентифікувати себе як стовідсоткову людину радянську, то Марта не змогла вибачити матері, що та «вкрала» у неї Париж, відмовивши у залицянні французькому кавалеру: *«Прийшовши з материних похоронів, Марта раптом зрозуміла: мати вкрала в неї життя. Їй слід було прийняти залицяння того француза, вчепитися в нього мертвою хваткою, змусити одружитися та виїхати з ним до Франції. Це вона мала жити, як Марго, вільно й безтурботно. Подорожувати всіма континентами. Займатися творчістю та коханням – тоді, коли хотіла б цього, і так, як їй би цього праглося. Витрачати гроші й почуття. «Ти вкрала моє життя, мамо!» – кричала вона в темряві спорожнілої квартири» [22, 141-142].* Жінка наважується на підміну, намагаючись у Марго вкрати її, або, як вона вважає, своє життя. Проте, вбивши Марго, помирає сама у Парижі в помешканні французької подруги у той самий час, що й Марго у київській квартирі, лиш одна за київським часом, а інша – за паризьким.

Париж, а точніше одержимість ним, вбиває Марту. Так само він вбиває мрії головної героїні оповідання Євгенії Кононенко «Паризькі химери» про паризьку любов. Фактично чи не вперше перед нами постає персонаж-француз, який переконує Жанну, що Париж Парижем роблять не відомі туристичні об'єкти, а химери соборів:

«– Але таких, як в Парижі, нема в жодному місті. Химери на соборах інших європейських міст корчаться від тортур. Або від якихось іще мук. Наші химери блазнують.

– А в моєму місті химери є на світських будівлях. У нас навіть свій знаменитий будинок з химерами.

Його мало цікавило те, що там в її місті. Які можуть бути інші міста, якщо є Париж? Він постійно її перебивав і продовжував говорити про Париж» [18, 32].

Фактично маємо три паризькі простори: один – французький, інший – український. В український він традиційно туристичний і фланерський: *«А тепер вона нарешті в Парижі. То з чого почати? Звичайно ж, із Сіте. Острів на Сені, з якого все почалося, з якого почався Париж.*

Ось він, Нотр-Дам. Жанна заходить у браму Собору Паризької Богоматері, та нічого не відчуває: ні трепету, ні жаху, ні піднесення» [18, 37]. Ще один простір – простір українки-емігрантки Марти:

*«– Ходи по Парижу скільки влізе. Приходь, коли хочеш, а то й не приходь на ніч, якщо... складеться. Єдине, не проси, щоб я ходила з тобою. Мені той Париж вже ось де сидить! – Марта показувала на горло ребром руки. – Я працюю, а у вихідні сиджу вдома» [18, 39]. Для Жанны перші відвідини Парижа – це *must see* усього туристичного комплексу, але завдяки листам-розповідям про інший Париж, вона його пробує теж віднайти поміж туристичних пам'яток. Для Марти ж Париж – звичайне місто, в якому вона опинилася в силу певних обставин.*

Для парижанина Париж – це особливі химери та їх емоції, це їхнє блазнювання. Блазень, один із тих архетипних персонажів, який часто був присутнім в культурі Середньовіччя та Ренесансу. Блазень, прикидаючись дурником, говорить правду і не боїться бути покараним, а також блазнює, щоб інші сміялися. Блазнюючи, граючи, він викриває. На думку Г. Пастушука, «тісний зв'язок блазня із театральною грою і лицедійством передбачає вихід поза текст, поза хронотоп літературного твору (назвімо його умовно «внутрішнім часопростором») (...) По-друге, блазень є носієм внутрішнього парадоксу: його ідентичність полягає у її відсутності. Буття блазня має не пряму, а вторинну природу, що – за законами «розмитих меж» карнавалу – дозволяє йому функціонувати у вигляді готової форми для наповнення чужими ідентичностями, зокрема з сатирично-викривальною метою» [23]. Блазень, за М. Бахтіним, має право бути відчуженим від світу, стояти ззовні і спостерігати, не втручаючись, лише коментуючи. Фактично таку позицію займає і сам незнайомиць, з яким Жанна спілкується через Фейсбук. Він спостерігає за іншими мешканцями та туристами, а також іноді теж блазнює, чим смертельно лякає Жанну: *«По великій кімнаті їй назустріч шкандибає, гучно грюкаючи костуром, маленький потворний чоловічок. Рогів чи непомірно великих вух у нього напевне не було. Але було жахливо перекривлене рухливе обличчя, на якому щосекунди з'являлися нові гримаси, а найбільше впадали в очі величезні напнуті жили на шиї» [18, 42].*

Оце блазнювання змушує жінку подивитися на ситуацію по-іншому (а це і є мета блазня). І навіть поіронізувати з себе самої, адже насправду, химерний парижанин нічого їй не обіцяв, не

пропонував їй руку і серце, він «поставився до неї, як до рівної». Зрештою, той, хто зустрів її у кімнаті, міг бути не тим, хто писав їй листи і розповідав про Париж. Усе не те, лиш маски, яким вірять наївні туристи, яким повірила і Жанна: «французи охоче купують маски для дружніх свят і щоб дурити й лякати друзів».

Маска, її феномен є важливим елементом культури. Наприклад, за Фройдом, може маскуватися *id* (Воно), у Юнга із маскою пов'язаний архетип Персони (*persona* – маска), у Гейзинги маска виступає компонентом гри, у Флоренського – це сакральний атрибут [24]. У нашому випадку маємо маску як компонент гри. «Моделювання образу у масці пов'язано з комплексом пластичної виразності актора і засобом імпровізації. Цей зв'язок полягає у психологічних особливостях, конкретних механізмах та параметрах психотехніки. Імпровізація багатофункціональна» [25]. Жанна розписала одні ролі, їй віртуальний друг – інші. Героїня Кононенко уявляла їхні ролі згідно зі сталими уявленнями про Париж як місто кохання, а чоловік прагнув довести їй, що Париж робить Парижем не сталий туристичний комплект архітектурних пам'яток, а деталі, до яких часто туристам байдуже. Кодом саме до такого маскуванню стала стаття Жанни «Химери» Жерара де Нерваля: алхімічний та постмодерний підходи». Але у Жанни був інший код: самотня жінка, з якою листується парижанин. Відтак вона не змогла зірвати маску і побачити, що за нею. Проте завдяки масці, блазням-химерам, жінка справді починає дивитися на Париж інакше і сподівається почути ще не одну історію про дивний нетуристичний Париж.

Про (не)туристичний Париж пише Олена Ящук-Коде, українська письменниця, що мешкає в Парижі вже довший час. Вона пропонує цікавий емігрантський досвід перебування українки в цьому місті – від першого знайомства до інтеграції у нього. Письменниця порівнює Париж із дзеркалом душі людини: *«Париж – це чарівне дзеркало вашої душі. Воно поводить вас з вами так, як ви поведетеся зі світом. Якщо ви не довіряєте людям, то парижани здадуться вам пихатими, нечемними та холодними (...) Париж вас ігноруватиме, англійською ніхто не говоритиме, а собаки на вулиці несамовито гавкатимуть (...) Якщо ви відкриті світові, то Париж подарує вам зустрічі з чудовими, чуйними людьми»* [26, 149]. Вона не ідеалізує місто, що стало їй рідним: *«Місто пробуджує високе і низьке в наших душах, амбіції, бажання відтворити своє місце в ньому, пустити корені, закріпитися, міцно триматися землі або піднятися на вершину, на дах світу»* [26, 150]. Письменниця порівнює Париж із примхливою

жінкою-аристократкою, гульвісою, авантюристом, коханцем, з працювитою пекаркою тощо. Вона з гумором та легкою іронією розповідає про своє знайомство з Парижем та парижанами, з паризьким побутом та культурою. *«Париж – це свято і ним залишиться! Хтось написав у мережі, що парижани не здаються. Місто хитається, але не тоне. Акт спротиву по-паризьки – це радіти життю, кохатися, як хочеться і з ким хочеться, їсти в ресторані, пити вино, танцювати, співати та слухати музику (...) Париж – це місто, де ми дихаємо вільно!»* [27, 27]

Оповідання із книги «Париж і Лондон – столиці мого життя» – начебто погляд ззовні українки, що мешкає у Парижі. Вона ділиться враженнями про архітектуру міста, його географію, мешканців, ринки, магазини, вечірки. «Паризькі» розділи: «Смак міста, або Географія, помножена на гастрономію», «Мешканці міста», «Art de vivre parisien, або стиль життя». Проте авторка проводить читачу екскурсію французькою столицею з позиції «свого» міста: *«За кілька років ходіння по нашому ринку в мене з'явилися постійні звички...»* [27, 44]; *«Як справжня парижанка, я не могла не відреагувати на таку несправедливість і сказала все, що я думаю... Тобто деякі люди здаються ввічливим протягом перших трьох секунд, і не отримуючи очікуваного в означений відрізок часу, враз скидають маску і показують свою стервозну натуру»* [27, 57]; *«Бо і я сама – частина цього міста. Я уперто не хочу їхати жити у передмістя, навіть за свіжим повітрям та за низькими цінами. Я обираю забруднене паризьке повітря, штовханину та гамір. Я обираю паризьке життя»* [27, 67]; *«...ось уже майже двадцять років з тих пір, як я вперше побувала у Франції, після багатьох років шлюбу із французом, навчання, спілкування, я й досі не могла розкрити цю таємницю французького характеру...»* [27, 73].

Головна героїня то захоплюється містом, то дивується йому, то одягає маску справжньої парижанки. Париж для неї – дороге і рідне місто, яке вона любить з усіма його дивацтвами і недоліками: *«Любиш місто – любиш його з усіма принадами й недоліками, бачиш їх, знаєш про них, відчуваєш своєю власною шкірою...»* [27, 152].

Важливо зазначити, що авторка описує власний досвід проживання в Парижі, входження у цей простір, а також самоідентифікацію у французькій столиці. Вона не почувається чужою, не блукає туристичними маршрутами, а пізнає це місто, як людина нове власне житло. І звісно ж, вона не повертається, як герої

попередніх творів. Тобто вона описує повернення, але ці повернення стосуються саме Парижа.

Роман Ірени Карпи «Добрі новини з Аральського моря» – історія чотирьох українок-емігранток, розповідь про Париж не лише туристичний, а й інсайдерський, як і самі її героїні, зрештою: *«Маша, як і тисячі інших активістів, хто виходили на небагатолюдні протести у своїх містах і селах, наближаючи прихід Майдану, ратом опинилася ніде. За бортом. Незрозуміло в якій країні і в якій реальності. Незрозуміло кому потрібною»* [28, 452]; *«Я й не знала, що ти в Парижі. Думала, ти вже давно повернулася в Україну, бо що тут таким, як ти, робити»* [28, 511]; *«Спершу Рита пішла від нього до Івана, потім – від Івана до Парижа»* [28, 105].

Сама авторка зізнається, що в основі роману реальні історії реальних жінок: *«Бо в книзі є все: фешн, секс, стиль життя, зрада, втеча, пошук себе, вбивство, інтрига, смак вина і багато-багато Парижа. Хтось їздить на Астон Мартині, а хтось краде монетки, залишені офіціантові на чай»* [27]. Четверо українок (Маша, Хлоя, Рита, Богдана) опиняються у Парижі. Причини – різні. У когось робота, у когось втеча, хтось шукає захисту, а хтось любить вивчати нові місцевості. Але для жодної із них Париж не був ідеєю-фікс. Ніхто з героїнь, до речі, не освоює простір туристичний:

Хлоя і Париж: *«Хлоя взяла журнал і з подивом збагнула, що досі, за весь свій час у Парижі, не бачила тієї вежі»* [28, 171];

Богдана і Париж: *«Як це ти ще не була у фундації «Луї Вітон»? – жахався Теодор, прадід якого дружив з якимось Щукіним. – Ти ж у Парижі вже он скільки»* [28, 438];

Маша і Париж: *«Маша дуже хотіла бути істинною парижанкою. Вона теж щосили постила багети, чашечки кави на терасі, капелюшки, овочеві ятки на базарі й кроликів на моріжку біля Інвалідів»* [28, 45];

Рита і Париж: *«Риті чомусь згадалося, як вона колись ненавиділа Париж. У студентські роки безгрошів'я. І як швидко його полюбила, варто було вперше опинитися тут з Іваном»* [28, 85]; *«Побути в Парижі поза роботою – все-таки добра ідея. Дідько з тим Сен-Тропе. Так її місто можна хоч трохи побачити роззутими очима, без зацикленого стресу»* [28, 216-217]; *«Де твоя тусовка, де селебрітіз? Де красиві французькі подружки? Та ти взагалі не живеш у цьому місті!»* [28, 259]; *«Рита дійсно не жила у цьому місті так, як жила доти в Києві»* [28, 259].

Комусь із них Париж «зайшов», хтось очікував чогось іншого: «Дивний цей Париж. Вбиває тихо і крадькома...» [28, 504]; «Рита любила це місто психів і геніїв. (...) Бачити Париж і кожне його нове обличчя – це наче впливати з туману [28, 127]; «Хлоя уявляла Париж по-іншому» [28, 118]; «Хлої Париж «зайшов» іще з першого разу: тут не треба було посміхатися при зустрічі з незнайомцями. Ходити з похмурою чи апатичною пикою було так само нормально, як і з чорною парасолею на випадок дощу» [28, 207].

Героїні Ірени Карпи не можуть і самі чітко визначитися, хто вони для Парижа: іноземки, що намагаються втриматися, чи свої, які принципово уникають туристичних місць і намагаються триматися осторонь української спільноти столиці: «Просто туристки не знали жодної мови, крім французької, і «корінна парижанка», як вони називали Богдану, була їм просто за пса-поводиря й оформлювачку такс-фрі в одному» [28, 213-214]; «Маші раптом стало вкрай ясно, що вона ніколи не стане такою, як вони (...) Навіть якби знайшла французьку роботу і справно платила податки» [28, 433]; «Маша по собі знала, як тут може бути важко. Зводити кінці з кінцями в цьому city of lights із його інстаграмно красивим життям» [28, 477].

Для них усіх життя в Парижі нелегке, воно різне, різниться від життя тих, хто приїздить у Париж на кілька днів для того, щоб повештатися і поробити гарні інстаграмні фото. Можливо, в Україні вони би мали й більше, але вони не повертаються в Україну. Маша, пояснює це так: «Бо нема там ні таких димарів, ні красивих бабусь, ні навіть таких-от упевнених у собі жінок, як оця...» [28, 124].

Вони не оплакують свою долю. Просто намагаються вижити у цьому місті, жартуючи, читаючи французькі книги, закохуючись, пропадаючи на вечірках, вештаючись по магазинах чи кав'ярнях, п'ючи дороге вино чи поїдаючи устриць.

Рита намагається облаштувати свій простір: у неї нормальна робота, вона забирає до себе дітей, зустрічається з французом, який допомагає їй подолати хворобливу пристрасть до колишнього коханого, носить під серцем його дитину. Це вже її місто, її дітей, її любові. Маша теж залишається у Парижі назавжди: вона гине від рук французької Валері у центрі французької столиці. Хлоя і Богдана знаходять одна одну, а чи буде їхнім Париж – час покаже.

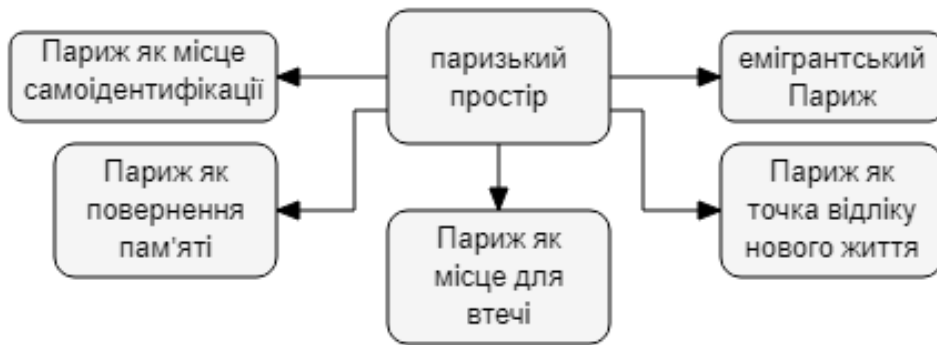
Простір складається з дійсних і співпадаючих із ними уявних гаусових координатних поверхней (це уявна оболонка, в яку ми заключаємо ту частину простору, що нас цікавить), проте перехід від поверхні дійсної до поверхні уявної неможливий без розламу

простору і вивертання тіла через самого себе [30]. Ми беремо довільно, наприклад, систему образів, але тлумачення їх повинно відповідати тій системі, яку потрібно пояснити. Тобто місто у художньому творі не варто інтерпретувати за допомогою характеристик, якими ми визначаємо місто реальне, адже місто у художньому творі сприймається як позафізичний об'єкт. «Усе, що можна класифікувати, приречене на смерть. Важливе тільки те, що має декілька інтерпретацій» [31, 160]. Проте самі українські автори часто намагаються витлумачити Париж і як місто реальне, створюючи текст з елементами туристичного путівника, перелічуючи загальновідомі туристичні об'єкти, і як міста мрії, віднайдення себе, щоб повернутися або ж лишитися назавжди. Вочевидь, мета – створити ефект впізнаваності та достовірності перебування героїв саме у Парижі.

Також через відомі паризькі локуси активізується попередній паризький досвід героїв (розмови про Париж тих, хто там вже був, книги, фільми, музика) – тобто герої бачать те, про що читали, на що натрапляли у фільмах, про що їм розповідали тощо. Перше знайомство з Парижем (автори часто зосереджуються саме на першій зустрічі) часто супроводжується роздумами про омріяний Париж і реальний. Євгенія Кононенко так розмірковує про феномен Парижа: *«Чому саме Париж? У світі досить розкішних міст, із яких також витворено міф – побачити і вмерти. Не тільки в Парижі мандрівники переживають загострене відчуття: Господи, я тут! Та, вочевидь, паризький міф сильніший, аніж міфи інших міст. Для більшості пересічних туристів містом щастя й столицею світу є однозначно Париж»* [32, 105-106]; *«Загалом, на вулицях Парижа панує особлива органічна невимушеність, якої нема на вулицях інших європейських та американських міст»* [32, 107].

Вона звертає увагу на парижан та парижанок, архітектуру, книгарні, літературу, емоції, свободу, полікультурний комфорт, тощо. Але не лише це виокремлює Париж, а саме його сила як міфу, міфу, міста-свята, міста-свободи, міста-мистецтва, міста-самоідентифікації. Схожої думки й Олена Ящук-Коде: *«Якщо ви уважні, то помітите, яке чуттєве це місто, воно сповнене бажання. Воно дарувало наснагу геніям, митцям та простим смертним. Для одних – це свято, яке завжди з тобою. А для інших – вічне пекло та випробовування»* [26, 150].

Особливості паризького простору можемо розглянути на малюнку нижче:



Герої у Парижі намагаються ідентифікувати себе, прагнуть, щоб величне місто їх прийняло, дехто шукає у цьому місті порятунку, дехто намагається стати своїм, дехто стаючи частиною міста, прагнуть зберегти національну ідентичність. Ідентифікація та усвідомлення себе у місті залежить, звісно ж, від автора, його паризького досвіду:



Ми проаналізували твори письменників різних досвідів та різних місць проживання. Так, Євгенія Кононенко, Людмила Таран, Теодозія Зарівна, Міла Іванцова, Ірина Власенко – авторки, для яких досвід людини радянської (маємо на увазі період та побут) не є чужим. Проте Ірина Власенко зображає у творі не людину радянську, а людину французьку з українським корінням, що волею обставин опиняється в радянській Україні. Боб Образ, Ірена Карпа, Олена Ящук-Коде – автори фактично без цього досвіду (у них він лише дитячо-підлітковий). Олена Ящук-Коде, Ірена Карпа – мешканки Парижа упродовж тривалого періоду. Боб Образ також чимало часу мешкає в Парижі. Відтак паризький простір представлений по-різному: від відкриття людиною постоталітарної держави нового та

вільного простору до чіткого усвідомлення своєї приналежності до французької столиці зі збереженням національної ідентичності та пам'яті.

1. Карповець М. Місто як світ людського буття. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. 258 с.
2. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 249-257.
3. Weber M. *The City*. N. Y.: The Free Press, 1958. 462 p.
4. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці. Київ: Основи, 1998. 318 с.
5. Ломан Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *История и типология русской культуры*. С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. С. 208-220.
6. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 170 с.
7. Кирилюк О. С. „Метафори первісної свідомості” Ольги Фрейденберг та деякі універсально- культурні аспекти семиотики міста. *Діа́га / Докса. Зб. наукових праць з філософії та філології*. Вип. 8. *Грецька традиція в сучасній культурі*. Одеса: ОНУ ім. І. Мечнікова; Одеська гуманітарна традиція. 2005. С. 295-303.
8. Чантурія А. В. Місто як текст: семиотичний аспект аналізу. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 2 (213). С. 143–151.
9. Бойцун І. Місто в українських народних і літературних казках: специфіка опису. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207). Ч. I, II. С. 6-10.
10. Мойєс Дж. Париж для самотніх. Харків: КСД, 2017. 240 с.
11. Зарівна Т. Самотність у Парижі. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: КМ-Букс, 2017. С. 35-48.
12. Czermińska M. Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca. *Kulturowa historia literatury / pod red. A. Łebkowskiej, W. Boleckiego*. Warszawa: Instytut badań literackich, 2015. S. 145–160.
13. Tuan Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa, 1987. 251 s.
14. Вюллер Т. Що таке час. Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. 160 с.
15. Таран Л. Політ над Парижем. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: Видавнича група КМ-Букс, 2017. С. 71-101.
16. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 136 с.
17. Воронина Л. Париж у скляній кульці. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: КМ-Букс, 2017. С. 7-20.
18. Кононенко Є. Паризькі химери. *Кононенко Є. Празька химера*. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2019. С. 32-45.
19. Tuan Yi-Fu. *Trophilia (a study of environmental perception attitudes, & values)* Minneapolis, 1976. 266 p.

20. Іванцова М. Моя бабуся спала з Саган. К.: Вид.група КМ-БУКС, 2017. 208 с.
21. Образ Б. Київ – Париж (У пошуках застиглого часу). Київ: Нора-Друк, 2015. 318 с.
22. Доценко Т. Одержима. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: Видавнича група КМ-Букс, 2017. С. 126-144.
23. Пастушук Г. О. Блазень явний і прихований: до проблеми часопросторової ідентифікації образу в художньому творі (на прикладі зразків англійської літератури). URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/72297/67303> (дата звернення 02.05.2019).
24. Маловицька Л. Театрально-культурологічний аспект феномену маски: генеза, традиції та сьогодення. URL: <http://studentam.net.ua/content/view/7357/97/> (дата звернення 02.05.2019)
25. Медведєва А. Театральна маска як атрибут сценічного дійства. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2012_18%281%29_44 (дата звернення 02.05.2019)
26. Ящук-Коде О. Під мостом Мірабо сумує Сена. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: КМ-Букс, 2017. С. 147-163.
27. Ящук-Коде О. Париж і Лондон – столиці мого життя. К.: КМ-Букс, 2017. 256 с.
28. Карпа І. Добрі новини з аральського моря. Київ: Книголав, 2019. 592 с.
29. «Добрі новини з Аральського моря»: пригоди українок в Парижі в новій книзі Ірени Карпи. URL: <https://jetsetter.ua/dobri-novyny-z-aralskogo-morya-prygody-ukrayinok-v-paryzhi-v-novij-knyzi-ireny-karpy/> (дата звернення 02.05.2019).
30. Флоренський П. Мнимости в геометри. М.: Лазурь, 1991. 96 с.
31. Сьоран. Допінг духу. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
32. Кононенко Є. В усій неможливій красі. *Париж такий, як є, і іншого немає*. К.: КМ-Букс, 2017. С. 104-112.
33. Мілан М. Лунатка на дахах Парижа. Львів: Априорі, 2020. 128 с.
34. Власенко І. Чужі скарби. Харків: Vivat, 2018. 320 с.

**ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЖІНКИ В
МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ В РОМАНІ
САЛМАНА РУШДІ «ПРОЩАЛЬНЕ ЗІТХАННЯ МАВРА»**

У романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра» (*The Moor's Last Sigh*, 1995) через призму погляду чоловіка (Мораїша «Мавра» Зогойбі, єдиного сина головної героїні) розкривається ідентичність, сутність жінки у різних іпостасях. Завдяки тому, що роман певною мірою є сімейною сагою, в творі представлені героїні з різних поколінь, які пов'язані між собою через яскравий образ Аурори да Гама Зогойбі – доньки, онуки та матері. Як і кожен роман Салмана Рушді, «Прощальне зітхання мавра» привертає увагу своєю багатоплановістю та органічним поєднанням різноманітних сюжетних ліній.

Інтерес викликає те, як автор, використовуючи концепти кохання, материнства та творчої реалізації (яку ми розглядаємо крізь призму звернення автором до засобів екфразису) розкриває складну структуру ідентичності жінки в сучасному світі, її роль як інтегрального елемента мультикультурного суспільства.

Разом із тим, як розгортається історія життя кількох поколінь, ми маємо змогу здійснити інтелектуальне осмислення як колоніального минулого Індії, так і етапу становлення сучасної держави, а також процесів, через які проходить сучасне мультикультурне та мультиетнічне суспільство. Центральною постаттю кожного покоління Салман Рушді робить жінку: найстарше покоління представляє Белла Зогойбі – сильна і неординарна особистість, яка ламає стереотипи про жінку як покірну дружину та слухняну невістку, коли вдягнувши брюки бере у власні руки керівництво сімейним бізнесом; середня ланка – донька Белли Аурора да Гама Зогойбі – майстриня, художниця, активістка; наймолодше покоління – доньки Аурори – Іна, Міна та Міні. Жодна з цих жінок не йде традиційним шляхом заміжжя та служіння сім'ї.

Загалом, у них яскраво втілюються такі концепти, як «жіноче», «феміністичне» та «фемінне». Питання «умовності» та «соціалізації» є ключовим у розрізненні понять «феміністичний», «жіночий» і «фемінний». Як пояснює Т. Мой, перше – це «політична позиція», друге – «питання біології», а третє – «набір визначених культурою характеристик» [2, 145]. На різних етапах в образі Аурори превалює

кожен із вищезазначених концептів, проте перманентними та найбільш яскравими залишаються саме «фемінні» риси. Н. В. Тіара стверджує, що «в націоналістичному дискурсі індійським жінкам була відведена роль тих, хто мав репрезентувати сутність індійської культури та ядро автентичної індійської нації» [14, 56]. У романі Салмана Рушді саме через образи жінок порушуються гострі соціальні питання.

Розмірковуючи про стан сучасного роману, Салман Рушді пише, що це «гібридна форма» у сучасній літературі. Письменник вважає, що на нинішньому етапі сучасної історії роман є «частково соціальним дослідженням, частково фантазією, частково сповіддю. Такий роман розширює кордони пізнання та перетинає географічні межі» [9, 224]. Ці слова повною мірою можна віднести до роману «Прощальне зітхання мавра», в якому на історичному фоні становлення сучасної Індії розгортаються події, що межують із потойбічним або неоміфологічним.

Роман відображає непросту історію становлення сучасної Індії, охоплюючи кілька десятиліть новітньої історії. Постать головної героїні Аурори да Гама Зогайбі є альянсом на «Мати Індію», її яскравий і багатолікий образ та непроста доля. Вже на перших сторінках роману Аурора каже: «Із самого початку було ясно як день, чого хотів світ від славнозвісної матері-Індії – вони прийшли за прянощами, так само, як чоловіки приходять до легкодоступної жінки» [13, 5]. Поняття «мати» в даному випадку набуває ширшого значення, ніж «жінка, яка народила дитину», воно відноситься і до образу країни в цілому, і до вищих божественних сил. Національна пісня Індії «Ванде Матарам» – «Привіт тобі, наша мати», де звертання відноситься до бога, який, за індіїстськими звичаями, визнається не тільки батьком, але і матір'ю, слово мати використовується по відношенню до усіх богинь: Калі, Дурге, Лакшмі, Сарасваті. Ми бачимо, що новітня історія Індії стає тим тлом, на якому відбувається еволюція образу протагоністки. Непрості стосунки Аурори з чоловіками нагадують колонізацію Індії: нею захоплюються, але вона сповна сплачує за свій талант і красу. Автор комбінує в Аурорі традиції та сучасність, міфологічність і біблійність.

Традиційно у патріархальному індійському суспільстві жінка займала другорядне місце, проте сучасні тенденції глобалізації змінили звичну картину світу, жінки здобули більше прав і можливостей. У ХХІ ст. глобалізація стала невід'ємною частиною розвитку будь-якого суспільства. Країни Азії та Сходу відрізнялися

збереженням традицій та консервативністю звичаїв, проте глобалізаційні чинники вплинули і на їхні устрої. Значні зрушення в індійському суспільстві за роки незалежності привели до більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя. Однак і досі жінки суттєво відстають від чоловіків за багатьма показниками суспільного розвитку (рівню освіченості, участі в культурній та економічній діяльності). Дослідниця Є. Юрлова підкреслює, що оскільки в родині зберігається негативне ставлення до дівчаток, розповсюджений жіночий інфантицид та зростаючу практику обов'язкового посагу в індійському суспільстві зберігається потужний гендерний дисбаланс, за якого кількість жінок значно менша за кількість чоловіків [10, 10].

Можливо, найбільший вплив на становище жінки в індійському суспільстві мав прихід до влади Індіри Ганді, за її правління в 1971 р. вперше було засновано Комітет з положення жінок. Дослідження комітету показали погіршення ситуації, в якій знаходилося жіноче населення: зменшення співвідношення кількості жінок і чоловіків у суспільстві, меншу тривалість життя жінок порівняно з чоловіками, низький рівень освіченості (22%). Особливо складною була ситуація у сільській місцевості, де жінки виконували шкідливу для здоров'я та важку фізичну роботу, виникла тенденція звільнення жінок аби не виконувати гарантовані їм соціальні права. Є. Юрлова наголошує, що за перші 15 років незалежності соціальні реформи мали найбільший вплив на жінок із вищих каст, які фактично отримали доступ до освіти та можливість працювати [10, 697].

Таким чином, можна побачити, що зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними. У звіті Комітету з положення жінок зазначалося, що «жінки у своїй масі залишилися поза межами прогресивних форм суспільної праці, в характері їхньої зайнятості не відбулося значних структурних зрушень. Суспільству не вдалося виробити нові норми та створити нові інститути, які б покращили положення жінки. Більшість жінок не могли скористатися правами та можливостями, які були гарантовані в конституції» [10, 167]. Лише на початку 90-х рр. збільшилося представництво жінок у політиці, оскільки була реалізована 33%-а квота для жінок в органах міського та сільського самоврядування.

Образ Індіри Ганді важливий і в контексті роману «Прощальне зітхання мавра». Аурора да Гама Зогайбі та Індіра Ганді, хоча і не зустрічаються особисто, повсякчас виступають як два антагоністи.

Перша спрямовує усю свою енергію на реалізацію в мистецтві, постійно оточена чоловіками, стосунки з якими перетворюються на заплутану гру. Друга сконцентрована на суспільно-політичній діяльності, побудові кар'єри, прагненні вести за собою маси. Часом С. Рушді ставиться до постаті Індіри Ганді навіть з певною іронією. Так, автор прирівнює прем'єр-міністра, чий авторитет похитнувся у роки Надзвичайного стану (1975 – 1977 рр.) та модель (сестру Іну): *«У розпал часів Надзвичайного стану, коли в Бомбеї склалася ілюзія, що бізнес іде як завжди, от тільки усі не встигали на потяги, тому що вони почали відправлятися вчасно, коли спори комунального фанатизму ще просочувалися і міста не охопили хвороби, у ці дивні часи мою сестру Інну молоді читачки міста обрали Ролевою Моделлю № 1, і вона обійшла Місіс Індіру Ганді за пунктом чи двома»* [13, 208].

Жінки родини Зогайбі не просто беруть участь у процесах, що формують Індію (суспільних, політичних, навіть бізнесових), вони опиняються в авангарді рушійних сил. Проте мотивом, що рухає ними, є потреба ствердитися всередині власної родини, позбутися відчуття меншовартості. Так, закінчивши навчання, Міна Зогайбі погоджується зватися лише повним ім'ям – Філоміна, а свої сили спрямовує на боротьбу з тіньовим бізнесом, де активним гравцем (опонентом) є її батько: *«Вона [Міна] вирішила робити кар'єру так, як і має молодша донька аби привернути увагу – через протест. Щойно здобувши кваліфікацію адвоката, вона повідомила Аврааму [своєму батькові], що приєдналася до радикальної групи жінок-активісток, виробників кіно та адвокатів, метою якої є оприлюднити скандали таємних людей та таємних хмарочосів, на яких він так добре заробляє»* [13, 212].

Важливим у контексті роману є концепт материнства. Жінки родини Зогайбі стверджуються скоріше в «соціалізації» та розкритті творчого потенціалу, актуалізуючи власний таланти у професії, аніж за рахунок «біологічних функцій», адже для Аурори материнство є другорядним, вона не є у ньому послідовною, а приділяє увагу власним нащадкам лише на окремих етапах. Що ж стосується трьох її доньок, то жодна з них взагалі не встигає стати матір'ю.

Ми бачимо, як для Мораїша в постаті його матері втілюється образ власної Батьківщини – величної та неоднозначної. Мораїш говорить: *«Материнство, пробачте, якщо я роблю на цьому наголос, це значна ідея в Індії, можливо навіть найбільша: земля як мати, мати як земля, як тверда поверхня під нашими ногами»* [13, 137].

Аурора-художниця зображає світ, малює картину Індії і картину власної родини. У романі вона, в першу чергу, розкривається як митець, жінка, для якої творчість і самореалізація стоять на першому місці, внаслідок чого стосунки з сім'єю складаються досить непросто: діти і люблять її, і страждають від *«власної матері Аурори, уродженої да Гама, видатної художниці, найбільш яскравої з наших майстрів цього століття і, в той же час, найбільш гострої на язик жінки своєї генерації, від якої кожен, хто до неї наближався, отримував перцю. Її власні діти не були винятком»* [13, 5]. Мати змушує Мавра відчувати свою «інакшість», відчуженість як від власної родини, так і від соціуму.

Образ матері у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання мавра» набуває більш широких характеристик, аніж «жінка, що народила дитину», коли окрім власне живих, діючих героїв, автор також активно звертається ще і до образу Матері Індії, роблячи її ледь не окремим персонажем твору. Можна сказати, що це складна і суперечлива «героїня», яка змушує пройти своїх дітей через суворі уроки. Н. В. Тіара наголошує, що «зазвичай майже неможливо чітко розділити землю і націю в образі Матері Індії, адже зручність цього образу постає саме у його еластичності при комбінуванні землі та нації з емоційно наповненими фігурами матері та богині» [14, 137]. На її думку «образ Аурори як альтернативної Матері Індії розкривається в епізоді, коли вона протиставляється Наргіз, актрисі, що зіграла цю роль у стрічці М. Хана, ставши персоніфікацією цього образу в уяві мас» [14, 138].

Представниця найстаршого покоління – Белла да Гама є творцем – вона єдина з жіночих персонажів реалізує і «жіночий», і «фемінний», і «феміністичний» потенціал. Після арешту чоловіка Белла робить усе, аби повернути втрачений родинний бізнес, вона відмовляється продавати компанію і береться за кермо влади: *«Вона почала носити чоловічі брюки, білі котячі сорочки та капелюх Камоїнша. Вона побувала у кожному полі, кожному саду, на кожній плантації, які були під її контролем та відвоювала назад довіру нажаханих робітників. Вона знайшла менеджерів, яким могла довіряти та яких би поважали, а не боялися працівники. Вона зачарувала банки та отримала кредити, повернула клієнтів. А за порятунок своїх п'ятдесяти відсотків у Торговій Компанії да Гама вона отримала прізвисько, що виражало повагу: від світських салонів кочинського форту до ернакуламських доків, від британської Резиданції у старовинному палаці Болгатті до Пряних гір була лише*

одна королева Ізабелла Кочинська» [13, 43]. Таким чином, ми бачимо, як Белла спочатку справно виконує роль дружини і матері («жіночий» аспект), згодом активно будує кар'єру («феміністичний» аспект), а досягши успіхів у бізнесі відчуває потребу бути привабливою та жаданою, шукає пригод із чоловіками («жіночий» аспект).

Для доньки Белли материнство стає частиною її творчого шляху. Аурора – творець розглядає власного сина як предмет своєї творчості, витвір над яким вона працює від зачаття і протягом життя, має на нього певні права. Врешті, материнство, яке для більшості жінок є втіленням власного жіночого початку, стає для Аурори Зогайбі джерелом реалізації власної «фемінності», а не біологічної природи та «жіночності». Її ставлення до материнства та реалізація творчого потенціалу визначається стосунками з матір'ю: *«Вочевидь і справді життя Аурори у мистецтві почалося у ті довгі години без матері; вже тоді у неї був талант до малювання та колористики, який, можливо, могло впізнати професійне око; вона тримала своє захоплення у таємниці, ховаючи інструменти та роботи, тому Белла так ніколи і не дізналася про це»* [13, 45]. Сам син протагоністки каже: *«Так, мамо, ти і сама колись була донькою. Тобі було дане життя, і ти забрала життя...»* [13, 61]. На думку С. де Бовуар «насправді жінка не творить дитину: вона сама твориться всередині її. Її плоть лише виробляє плоть: жінка неспроможна створити нове життя, воно створює себе саме. У матері можуть бути свої причини захотіти дитину, але вона не зможе передати тій істоті, яка з'явиться завтра на світ, свої власні підвалини життя» [3, 127]. Однак для Аурори сприйняття дітей є продовженням сприйняття творчості, її три доньки втілюють «фемінність», «феміністичність» і «жіночність», ті риси, які притаманні і самій Аврорі, але в кожній з дівчат наче втілюється окрема яскрава характеристика. Іна стає уособленням «жіночності»: *«Іна, найстарша, Іна з половиною імені, була найбільшою красунею серед трьох і також, боюся, як казали її сестри, “Дурепою родини”»* [13, 207]. Дві інші доньки родини Зогайбі, Міна та Міні, зайняли активну соціальну позицію, в якій розкривається «феміністичний» концепт: Міні поринула у релігію та брала участь у протестах проти контролю народжуваності, Міна, отримавши юридичну освіту, приєдналася до радикальної жіночої групи. Що стосується Мораїша, то син інтегрується в роботу художниці, він – модель, джерело, з якого вона черпає ідеї для сюжетів картин, але це радше віддаляє їх, робить досить аморфним зв'язок «мати – син». Автор не прописує жодного відвертого діалогу

між Ауророю і Мораїшем, їхні стосунки найбільш повно відкриваються лише на полотнах жінки.

С. де Бовуар переконана, що «подібно закоханій жінці, мати в захваті від усвідомлення своєї необхідності. Вона відповідає певним вимогам, і це створює підвалини для її життя. Але трудність і велич материнської любові полягає насамперед у тому, що вона не сподівається на взаємність. Перед жінкою не чоловік, не герой, не напівбог, а маленька белькотлива істота, котра наділена свідомістю і випадковим хистким тільцем. Дитина ще не має жодної значимості і не може надати значимості іншому. Поруч з нею жінка лишається самотньою. Вона не чекає ні на які нагороди в обмін на свої жертви, вона сама знаходить їм свої власні обґрунтування. Звичайно материнське почуття – це своєрідний компроміс між самозакоханістю, альтруїзмом, мрією, щирістю, нещирістю, відданістю і цинізмом» [3, 147]. Ми бачимо, що Аурора Зогойбі, хоча і намагається підтримати дітей у кризових ситуаціях, проте не проявляє материнської турботи у повсякденному житті. Так, результатом конфлікту між Ауророю та Іною стала спочатку експлуатація останньою власної зовнішності, а згодом втеча з коханим до іншої країни. Однак, коли Іна, зазнавши невдач повертається з Америки, мати намагається втішити дівчину: *«Дім – це те місце, куди ти завжди можеш повернутися, незважаючи на те, яким болісним було розставання. Аурора не стала згадувати про їхні тогорічні розбіжності і прийняла блудне дитя у свої обійми. “Ми все виправимо, – втішала вона плачучу Іну, – тільки скажи нам, що ти хочеш”»* [13, 209]. За словами С. де Бовуар «дівчинка в більшій мірі належить матері, і з огляду на це зростають і претензії останньої. Їхні стосунки забарвлено в драматичніші тони. Дочка для матері не є член спільноти, до якого належить вона сама, а її двійник. На дочку проектується все двоїсте ставлення до себе самої, а коли виявляється спотворення alterego, мати переживає це як зрадництво. Конфлікти саме між матір'ю і дочкою мають особливо гострий характер» [3, 154].

Аурора Зогойбі здається сильною і цілковито незалежною особистістю, що має проектуватися на кожен зі сфер її життя, однак «насправді ж у материнстві, як і у заміжжі і в коханні, жінкам завжди притаманна амбівалентність щодо чоловічої трансцендентності, чоловічої вищості. Якщо подружнє або любовне життя викликають у ній вороже ставлення до чоловіків, вона шукатиме вдоволення у пануванні над самцем через своїх дітей» [3, 153]. На перший погляд

Аурора да Гама Зогойбі має бути щасливою у шлюбі: Авраам Зогойбі став її власним вибором, родина не нав'язувала дівчині чоловіка, тож це мав бути союз заснований на коханні. Однак автор змушує нас замислитися чи не було заміжжя Аурори спланованим кроком, який, з одного боку мав завдати удару родині, спричинивши певний конфлікт, а, з іншого, забезпечити юній дівчині спокійне майбутнє, в якому вона мала б змогу розвивати власний творчий потенціал. Однак, згодом пригноблене положення у родині впливає на стосунки жінки з єдиним сином, над яким вона прагне мати цілковиту владу.

Дуальні стосунки Аурори з доньками підкреслюють троїсту специфіку особистості Аурори да Гама Зогойбі: «Аурора – Міна» – відображення вільного духу, прагнення до реалізації у суспільстві, активної участі у політичному та суспільному житті; «Аурора – Іна» – бажання жінки мати владу над чоловіком, виразити власну красу, втілити своє жіноче начало у заміжжі; «Аурора – Міні» – потреба духовності, пошук Бога. Таким чином, через вищезазначені стосунки передаються категорії «жіночого», «феміністичного» та «фемінного».

Персонажі Салмана Рушді, як чоловічі, так і жіночі, постійно опиняються між двох світів: рідного індійського та набутого «європейського»/західного. Таким чином, простежується певна «гібридність». «Поняття «гібридності» є центральним в роботі Г. Бгабги, представника постколоніальної критики, серед таких непростих понять як ідентичність, культура, нація, оскільки воно логічно та послідовно представляє лінійний історичний розвиток. Гібридність виражає стан «на межі», як то у людини, що опинилася між двох культур» [11, 750]. З точки зору жіночої ідентичності, ми бачимо, що і Белла, і Аурора, і її доньки постійно розриваються між світом фемінності та маскулінності, світом патріархального устрою та матріархальної боротьби. Це веде до підсвідомого протистояння з самою собою, формування подвійної свідомості. Подвійна свідомість у ракурсі постколоніальної критики часто викликає нестабільне сприйняття особистості. Почуття того, що ти немов застряг між культур, скоріше не належиш до жодної, аніж до обох, називають «позбавленістю домівки».

Одним із ключових чинників, що більшою мірою визначають ідентичність героїв роману Салмана Рушді виступає кохання. У традиційному патріархальному суспільстві ініціатором і лідером у стосунках має бути чоловік, проте, як ми можемо побачити, героїні роману ламають гендерні стереотипи. Це стає ключем до самовизначення ідентичності жінки.

«Гендерні стереотипи, як узагальнені уявлення про чоловіків і жінок, виявляються насамперед як гендерно-рольові стереотипи, що стосуються прийнятності різноманітних ролей і видів діяльності для чоловіків і жінок, а також як стереотипи гендерних рис, тобто психологічних та поведінкових характеристик, притаманних чоловікам і жінкам. Ці два компоненти гендерних стереотипів тісно пов'язані між собою. Переважна прийнятність якої-небудь соціальної ролі для людини певної статі обґрунтовується мірою наявності в неї певних рис і характеристик» [1, 159]. Аурора стає ініціатором стосунків із майбутнім чоловіком Авраамом, так само як Ума зваблює її сина Мораїша: *«Вона підійшла до мене і поклала свої руки на мої. «В тобі є молодий хлопець. Я бачу як він дивиться на мене. Що за дика суміш! Молодий дух і цей погляд старшого чоловіка, який я прагнула знайти все своє життя. Занадто гаряче, мушу визнати». Вона прибрала руки; залишаючи позаду закоханого мавра»* [13, 244].

Дівчина прагне не просто закохати у себе Мораїша, вона має оволодіти ним цілковито: *«Бідний малюк, – сказала вона, огортаючи мене. Як я обожнював її, який вдячний був за її зрілість, чистоту, її мудрість, силу, любов, яких так потребував у цьому зрадливому світі. Бідний нещасний, мавр. Тепер я буду твоєю родиною»* [13, 258]. Однак кохання перетворюється на божевілля, наречений – на інструмент руйнації. Вдаючи, що доводить своє кохання до Мораїша, Ума вчиняє самогубство, вона приносить дві пігулки і промовляє: *«Аби показати, як сильно я тебе завжди кохала, аби довести тобі нарешті, що я ніколи не брехала, я ковтну перша. Якщо ти теж чесний, то слідує за мною одразу ж, бо я буду чекати, моє кохання»* [13, 280]. Однак згодом розкривається страшна правда – дівчина не мала наміру помирати, вона стала причиною розриву Мораїша з родиною і була готова вбити його: *«Умо, моя кохана зраднице, ти була готова вести гру до кінця; вбити мене і спостерігати за моєю смертю в той час, як галюциногени затьмарять твій розум»* [13, 321].

У своєму романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко пише: *«Раз прийнявши мужчину, жінка неминуче переходить у іншу зону притягання – просто впадає в час сама, як у грузький потік, всією ваготою свого земного тіла, з маткою й додатками, цим живим хронометром, включно, – і час починає текти крізь неї вже не в чистому вигляді, а так само втіленим – у рід, родину, в нескінчену хромосомну вервицю вмираючого й воскресаючого, пульсуючого смертною плоттю генотипу, – в те, що в кінцевому підсумку заведено*

звати, за браком точнішого терміна, людською історією» [5, 34]. Аурора да Гама, вступаючи у стосунки з Авраамом Зогойбі, зваблюючи його, розпочинає новий етап життя вже як Аурора Зогойбі.

Кохання Аурори і Авраама розпочинається зі спалаху пристрасті, яка спонукає юну дівчину спокусити набагато старшого чоловіка. Ж. Бодрійяр пише: «Закон спокуси – перш за все закон безперервного ритуального обміну, постійного підвищення ставок тим, хто спокушає та тим, кого спокушають, – безкінечного тому, що розділову межу, яка б визначила перемогу одного та поразку іншого, в принципі не можна визначити – і тому, що цей виклик (поступися ще більше спокуси, люби мене більше, ніж я тебе) може зупинити лише смерть» [4, 99]. Із пристрасті та спокуси починаються стосунки Аурори да Гама та її майбутнього чоловіка Авраама Зогойбі: «У сповненій ароматів напівтемряві Аурора схопила Авраама Зогойбі за підборіддя і подивилася прямо в очі [...] Аурора да Гама у віці п'ятнадцяти років лягла на тюки з перцем, вдихнула пряний аромат повітря та стала чекати на Авраама» [13, 88]. Окрім «жіночого» концепту героїня розкривається у «фемінному», коли сублимує сексуальну енергію у творчу самореалізацію. Пристрасть змушує нехтувати різницею у віці (неповнолітня дівчина), соціальному положенні (спадкоємиця заможної родини та менеджер середньої ланки), релігії (християнка та іудей), виступити проти сім'ї, адже як мати Авраама Флорі Зогойбі, так і родина да Гама не схвалювали цей союз.

У світі глобальної уніфікації концепцій і традицій змінюються функції шлюбу, проте заміжжя продовжує відігравати важливу роль у житті сучасної жінки, відіграючи для багатьох роль важливого чинника означення ідентичності жінки. У романі «Прощальне зітхання мавра» шлюб або безшлюбність стає для автора інструментом актуалізації образу героїні у «жіночому» концепті. Так, у заміжжі Аурори да Гама відображає сучасні глобальні тенденції переплетення різних культур і націй. Це був шлюб за коханням, і саме пристрасть до жінки змушує Авраама Зогойбі нехтувати власним корінням: «Після того, як він [Авраам Зогойбі] сказав «так», то для того, щоб одружитися з нею [Ауророю да Гама] він зробить величезний крок: прийме хрещення та увійде до Римської церкви і в присутності її оголеного тіла, яке змушувало його відчувати майже релігійне захоплення, сказати це було зовсім не важко, він був готовий віддатися її волі, прийняти її культурні умовності, хоча вона

мала віри менше за комаху, попри те, що всередині нього звучав голос, який закликав його оберігати власну єврейську сутність в глибинах душі» [13, 100].

В історії кохання Авраама та Аурори виявляються як сила, так і слабкість жінки, в якій розкривається «жіночий» концепт. На початку Аурора готова на все у боротьбі за право бути з коханим чоловіком: вона повстає проти родини, ігнорує суспільний осуд, нехтує релігійними традиціями. Однак, коли зіштовхується зі зрадою Авраама, то виявляється не в змозі достойно чинити опір: *«Вона не боялася відкритих конфліктів, не боялася казати прямо, що думає, з'ясовувати стосунки. Однак, коли зіштовхнулася з крахом кохання свого життя та постала перед вибором між чесним боєм і примарним спокоєм, вона закрила рота і не сказала чоловікові жодного злого слова. Відтоді тиша росла між ними як звинувачення» [13, 223].* Таким чином, кохання поступово перетворюється на фарс, з одного боку, а з іншого, сексуальна енергія сублімується, переходячи у творчу площину, та відкриває можливість реалізації «фемінного» джерела – становлення художниці.

Хоча зміни спрямовані на покращення становища жінки відбувалися досить повільно і не були всеосяжними, проте завдяки значним зрушенням в індійському суспільстві за роки незалежності вдалося досягти більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя, чим письменник створює пласт «феміністського» концепту. На прикладі родини Зогайбі вербалізуються різні шляхи, якими може піти жінка. Аурора Зогайбі реалізується в мистецтві, залишаючи материнство на другому плані; Міні (середня дочка) – захоплюється християнством, обертається на черницю та веде активну суспільну діяльність; Міна (молодша донька) – юрист за освітою, що приєднуються до радикальної жіночої групи, лише найстарша донька – Іна, намагається самоствердитися лише за рахунок власної зовнішності. Іна стає манекенницею, на початку їй вдається успішно будувати кар'єру, але невдача у коханні призводить до передчасної смерті дівчини. Вона намагається використовувати власне тіло як інструмент впливу у здобутті чоловіка, а також досягнення визнання матері: *«Їй залишалося змагатися з нею [матір'ю] у єдиний, як їй здавалося, можливий для неї спосіб – використовуючи власну зовнішність» [13, 207].* Проте дівчині не вдається побороти власний комплекс неповноцінності по відношенню до матері, вона тікає до Америки разом із чоловіком, але і цей вияв протесту закінчується для неї провалом. Руйнація життя

починається з руйнації тіла: *«За рік Іна з ганьбою повернулася додому. Ми усі були шоковані. В неї було масне, розпатлане волосся, до того ж понад тридцять кіло зайвої ваги»* [13, 209]. У світі глобалізації, де розмиті кордони між державами та мовні бар'єри, Іна тікає з Індії до США, але все одно залишається бранкою своєї залежності від матері і невпевненості у собі, яку намагається подолати через шлюб із молодим і успішним Джиммі Кешонделівері. «Жіночий» концепт розкривається в образі Інни на рівні її другорядності по відношенню до чоловіка, психологічної неповноцінності, що втілено у неможливості будувати стосунки. У спробах повернути його дівчина готова йти на відчайдушні кроки, вона змушує Джиммі повернутися, переконуючи його, що помирає від раку, але брехня обертається пророцтвом: *«Невдовзі після припинення надзвичайного стану Іна померла. Лімфома з'явилася досить несподівано і заковтнула її тіло як жебрак на застіллі»* [13, 216].

«Жіночий» концепт виявлено у традиційному сприйнятті героїнею себе як жінки, яка може лише через шлюб, на її думку, посісти певне місце у соціумі. Для Іни кохання виявляється єдиним шляхом, щоб жити самотійним життям, відокремитися від родини, а шлюб із Джиммі «останнім кидком гральних кубиків». У романі Салмана Рушді Іна стає образом жінки, яка не здатна самоствердитися окремо від чоловіка, трансцендентність чоловічої природи недоступна свідомості дівчини: *«Іна, яка була найбільш вразливою, яка була не в собі з того часу, як батьки розділили її ім'я навпіл, зі своєю німфоманією та усім іншим, фактично розпадалася протягом років. Вона тонула і хапалася за соломинки, як завжди хапалася за чоловіків, а гарненький Джиммі виявився останньою доступною соломинкою»* [13, 213]. У ракурсі відносин із чоловіками Іна нагадує власну матір, однак позбавлена її харизми та інтелекту, здатності до творчості та самореалізації, які відкривають «фемінний» концепт. Образ Іни підкреслює слабкість «жіночого» концепту, коли вона хибно виводить на перший план лише сексуальність, якої виявляється замало для побудови довготривалих стосунків.

Окрім пошуку себе в родині, коханні, суспільній діяльності, невід'ємним елементом жіночої ідентичності в сучасному світі стає фахова реалізація, яка в романі «Прощальне зітхання мавра» відбувається в живописі. Тема живопису, творчості, митця у романі є ключовою, слугуючи засобом імпліцитної передачі як емоцій героїв, так і прихованих меседжів, значення яких повністю розкривається через «фемінний» концепт лише наприкінці твору. Сам письменник у

своєму автобіографічному романі «Джозеф Антон. Спогади» пише: «В основі «Прощального зітхання мавра» лежить ідея палімпсеста, картини, прихованої під іншою картиною, світу, що причаївся під іншим світом» [8, 574]. Загалом, «ця книга – роман про художників і живопис, і задумом її автор був зобов'язаний своїй дружбі з поколінням обдарованих індійських митців, в першу чергу з Бхупеном» [8, 572]. Сутність протагоністки Аурори да Гами Зогайбі, а також її супротивниці Уми Сарасваті можна зрозуміти лише осмисливши ідеї прагнення творчої самореалізації, що передані в їхніх картинах. Таким чином, Салман Рушді звертається до неміметичного екфразису як літературного засобу вербалізації характеру персонажів. На думку Р. Гром'яка, екфразис тлумачиться як «розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [6, 224]. Головна героїня роману Аурора Зогайбі переносить на свої полотна власні сімейні таємниці: *«Найбільш пересічні родини не вміють зберігати таємниці, а в нашому далекому від пересічного клані наші найбільш потаємні секрети, як правило, опинялися на стінах галереї змальовані маслом на полотні»* [13, 13]. Звернення до живопису стає для юної дівчини шляхом експлікації власної самотності та дитячих страхів: *«У той час, коли Белла була поглинена власними походеньками, маленька Аурора, ця самотня дитина полишена на саму себе у цьому сюрреалістично розколотому домі, звертала погляд всередину себе, що є насолодою, яка доступна у самотності; саме тоді, згідно з легендою, вона відкрила у собі дар»* [13, 45]. Її перший справжній твір мистецтва породжений її заточенням, моментом, коли вона відкрила себе оточуючому світу, розмалювавши підсвідомими образами свою «в'язницю». Її картина така ж суперечлива та строката як сама Індія, така ж заплутана як історія родини дівчинки: *«Стрімкий композиційний потік підхоплював і ніс його уперед, все далі від особистого і глибше у натовп, оскільки і позаду, і навколо, і вгорі, і внизу сім'я була самим натовпом, щільним і безмежним; Аурора побудувала свою грандіозну роботу таким чином, що образи її рідних мали пробивати собі шлях серед усього цього гіперрізноманіття, вона натякала, що усамітненість острову Кабрал – лише ілюзія, а ця гора, цей вулик, цей безкінечний людський ланцюг був істиною, і куди б не поглянув Камоїни, усюди він бачив люті жінки, вимучену слабкість і компроміс на обличчях чоловіків, статеву амбівалентність дітей, пасивні та смиренні обличчя померлих»* [13, с. 60]. Автор описує

стільки деталей і образів, що зображені на картині, що у читача з'являється враження присутності у приміщенні разом із Камоіншем та Ауророю. Багатоплановість картини, намальованої юною Ауророю, дозволяє оцінити багатшаровість власне самого роману, в якому кожен герой представляє не просто певну окрему особистість, а й абстрактну ідею. На картині описується історія родини да Гама, в якій жінки постають більш сильними і вольовими за чоловіків, що не є випадковим, оскільки в образах жінок да Гама змальовано власне Індію на різних етапах її становлення. Камоінш раптом усвідомлює, що Аурора зобразила своїх героїв на фоні індійських пейзажів: *«...це була сама Мати Індія, Мати Індія з її різнобарв'ям і нестримним рухом, Мати Індія, яка і любила, і зраджувала, і поглинала, і знищувала, і знову любила власних дітей [...], різностороння Мати Індія, яка може обертатися на чудовисько, яка може бути черв'яком, що підіймається з морських глибин, прибираючи собі обличчя Епіфанії, яка може ставати вбивчою, танцювати немов богиня Калі, коли навколо гинуть тисячі; але перед усім, у самому центрі стелі, де сходилися усі лінії рогу достатку, Мати Індія з обличчям Белли»* [13, 60].

Т. Мітчелл описує екфразис як «вербальне зображення візуальної картини». Дослідник стверджує, що «екфрастичний образ діє як певна недосяжна і неосяжна «чорна діра» у вербальній структурі, повністю відсутній у ній, але він фундаментально впливає на її формування». Салман Рушді протягом роману звертається до засобів неміметичного екфразису для вербалізації невисловлених почуттів героїв. Так, Аурора да Гама здається рішучою і незламною дівчинкою, проте смерть матері глибоко вразила її, однак вона не в змозі прямо виразити власні переживання, тому врешті перетворює цілу кімнату на «акт скорботи». «Фемінний» концепт як розкриття творчого потенціалу героїні розкривається і за допомогою екфразису.

М. Манстерберг стверджує, що метою екфразису є «змусити читача уявляти описане, немов воно матеріалізується перед ним. Тим не менш, у багатьох випадках, об'єкт ніколи не існує насправді, що робить опис екфразису демонстрацією як креативної уяви, так і майстерності письменника» [12]. Так, у романі «Прощальне зітхання Мавра» детальні описи картин Аурори, яких не існує у реальному житті, допомагають зануритися у емоційний світ героїні і краще зрозуміти сутність її особистості.

Через екфразис окрім «фемінного» розкривається і «жіночий» концепт. Картини Аурори відображають і її роль як матері,

розділяючи стосунки з сином на три етапи: «Так звана серія картин об'єднаних темою «мавра» ділиться на три окремих періоди: «ранні» картини написані від 1957 до 1977 року, тобто від року мого народження до року виборів, які посунули пані Ганді з владної верхівки та року смерті Інни; «величний» або «високий» період, 1977 – 1981, коли вона створила найбільш глибокі та яскраві картини, з якими найчастіше пов'язують її ім'я; і так званий «період темних Маврів», це картини написані після того, як я пішов, вони відрізняються відчуттям вигнання та відчаю та включають її останній незакінчений та не підписаний шедевр – «Прощальне зітхання Мавра» (170x247 см, полотно, масло, 1987 р.), в якому вона нарешті звертається до теми, яку ніколи раніше не розкривала прямо, зображаючи трагічний момент вигнання Боабділа з Гранади, вона розкриває справжнє ставлення до свого єдиного сина. Це була картина, яка попри свої величезні розміри, підкреслювала основне, усі її елементи слугували аби виділити центральне обличчя – обличчя султана, з якого лилися жах, слабкість, втрата та біль, обличчя у стані екзистенційних страждань, що змушувало пригадати роботи Едварда Мунка» [13, 218].

Автор описуючи картини, що стали породженням його уяви, постійно відсилає нас до робіт визнаних митців, алюзійно граючи на комбінації міметичного та неміметичного екфразису. У своїй лекції для Туринського університету «Вплив» (березень 1999 р.) Салман Рушді зазначає, що значний вплив на його літературну діяльність мала творчість Ч. Діккенса: «Головним чином мене захопила одна його характерна особливість, що здалася мені справді новаторською – унікальне поєднання натуралістичного фону та сюрреалістичного переднього плану [...] Так і я спробував у своєму романі «Опівнічні діти» на скрупульозно описаному суспільному та історичному фоні, картині «справжньої» Індії, розмістити «нереальні» образи дітей, що народилися в опівнічний момент набуття Індією незалежності та завдяки цьому наділених магічною силою» [9, 268]. Щось схоже відбувається й у романі «Прощальне зітхання мавра», коли на тлі цілком реальних картин індійських і світових митців вимальовуються роботи Аурори Зогайбі. Вищезазначений приклад демонструє, як звернення до міметичного екфразису дозволяє автору інтенсифікувати ті емоції, що переживають персонажі.

Цикл картин, об'єднаних темою мавра, розкриває «жіночий» концепт – сутність стосунків матері та сина. Коли Мораїш закохується, то ревності Аурори переносяться на її полотно, адже його

дівчина Ума Сарасваті з'являється не лише в житті родини, а й на картині «Оголений мавр дивиться на появу Хімени». Залишаючи простір для уяви, Салман Рушді все ж відсилає читача до роботи Дієго Веласкеса «Фрейліни» (1656 р.), відомої картини, на якій іспанський художник зображує атмосферу достатку та затишку родини Філіппа IV, що, однак, суперечить тому становищу, що складається у сім'ї да Гама Зогойбі. *«Картина «Оголений мавр дивиться на появу Хімени» була виконана у точній манері «Фрейлін» Веласкеса з її грою світла та поглядів. В одній із кімнат Аврориної казкової Малабарської Альгамбри на фоні мурів стіни з геометричним малюнком стояв оголений мавр, чие тіло було розписане кольоровими ромбами-діамантами. Позаду нього виднівся хижий птах із Вежі Мовчання, а поруч із цим зловісним віконним отвором на стіну спирався сітар, лакований динний корпус якого гризла миша. Зліва від мавра стояла його грізна мати, султаниша Айша-Аурора у чорному вбранні і тримала дзеркало у людський зріст, яке відображало його оголеність. Віддзеркалення було напрочуд реалістичним – не арлекін, не Боабділ, а просто я. Проте розмальований ромбами мавр не дивився на своє відображення у дзеркалі, адже праворуч від нього у дверях стояла красива молода жінка – звісно Ума, але іспанізована, в образі «Хімени» вона нагадувала Софію Лорен зі стрічки «Сід» [13, 246].* Одна картина і цілий спектр емоцій: спорідненість, ревності, спокуса, чоловік, який опинився між двох жінок і не в змозі зробити рішучий вибір: перед ним матір, яка пропонує зазирнути до глибин його сутності, і дівчина, що манить поринути у звабливий світ. Таким чином, використовуючи засоби екфразису, автор розкриває «жіночий» концепт у сутності конфлікту «мати – син – невістка» («Аурора – Мораїш – Ума») ще до того, як вона стане сюжетно очевидною внаслідок поступового розвитку подій.

У романі «Прощальне зітхання мавра» автор знаходить незвичний спосіб підкреслити вічний зв'язок матері і дитини, стосунки Аурори і Мораїша, які виявляються болісними і трагічними у реальному житті, створивши основу для серії картин видатної художниці, стають найбільшим досягненням в останні роки її життя: *«Серія картин «мавр у вигнанні», на якій зображено контroversійний образ «темних маврів», народилася з пристрасної іронії, що підживлювалася болем, пізніше її несправедливо критикували за «негатив», «цинізм», навіть «нігілізм», а проте вона формувала найважливіший пласт роботи Аурори Зогойбі. У них вона відмовилася не лише від мотивів палацу на скелі та морських берегів,*

що притаманно її раннім роботам, а від чистого живопису взагалі. Майже кожен витвір містив елементи колажу, а з часом ці елементи стали домінуючими у серії. Фігура мавра, який був і оповідачем і героєм зазвичай і досі була присутня, але дедалі більше набувала рис волоцюги в оточенні поламаних і розбитих речей, більшість з яких і справді були десь випадково знайдені, як от уламки ящиків або бляшанками з-під олії, які ставали частиною полотна» [13, 301].

Інтимна замальовка родинних стосунків відкриває перспективу історичного пласту – еволюціонує в метафоричну картину Бомбею, де людина лише пил: *«Аурора, для якої репортажу ніколи не було досить, просунула своє бачення на кілька кроків вперед; на її роботах самі люди були створені зі сміття, ставали колажем з того, чого вже не потребувала метрополія: загублених гудзиків, поламаних авто двірників, клаптиків тканини, обвуглених книжок, засвіченої фотоплівки» [13, 302].* Людина на картинах зображується як безхатченко, що безцільно блукає смітником життя, намагається не тільки вижити, але й віднайти втрачений сенс існування, людина, яка настільки збилася зі шляху, що не гребує нічим.

Смерть Аурори Зогайбі так само нерозривно пов'язана з творчістю, а людиною, що заповонила усі її думки врешті-решт виявляється її син, якого вона сама вигнала з дому: *«Картина, яку знайшли на мольберті, була присвячена мені. У цій останній роботі, «Прощальне зітхання мавра», вона повернула маврові його людяність. Це був не абстрактний арлекін, не колаж зі смітника. Це був портрет її сина, загубленого у забутті наче тінь: портрет душі у пеклі. Позаду стояла його мати, більше не окремо від усього, а воз'єднана зі змученим султаном. Вона більше не докоряла йому – можеш нити як дівчисько – а мала наляканий вигляд і простягала вперед руку. Це було вибачення, яке прийшло занадто пізно, акт прощення, який більше не міг принести мені розради. Я втратив її, а картина лише підігрівала біль втрати» [13, 315].* Сюжет картини відображає як сум матері, так і страждання знехтуваної дитини. Як і раніше, «жіночий» концепт розкривається у страху жінки втратити емоційний зв'язок із сином, коли автор імпліцитно передає відчуття тієї загрози, в якій перебувала Аурора. Картина лише дає натяк, а справжню сутність конфлікту буде розкрито лише наприкінці роману.

Салман Рушді у романі «Прощальне зітхання мавра» апелює до усвідомлення місця жінки у соціально-історичних процесах сучасного світу, коли у художніх образах жінок розкриває «фемінний»,

«феміністський» та «жіночий» концепти. У творі розкривається жіноча ідентичність, яка формується в тому числі під впливом глобалізаційних чинників. Аналізуючи текст роману можна простежити еволюцію жіночих образів у процесі становлення сучасної індійської держави. У ХХ ст. у світоустрої відбулися значні зміни – колишні колонії здобули незалежність, а держави-імперії частково втратили свій вплив. Проте ми можемо спостерігати, що мовний чинник залишається важливою ланкою, який поєднує колонії та колишні домініони. Одним із визначальних чинників глобалізації є мовний фактор. Тісний економічний, політичний і культурний зв'язок стимулює до обрання мови спілкування, яка б поєднувала віддалені країни та народи: «Те, що так багато народів, які раніше були колонізовані Британією, розмовляють англійською мовою, пишуть англійською, використовують англійську в школах і університетах, а також поруч із національною мовою ведуть офіційні справи англійською, є індикатором залишкового впливу колоніального домінування на їхні культури» [15, 419].

Як зазначає П. Баррі, на певному етапі розвитку постколоніальної критики «постколоніальні автори звертаються до дослідження самих себе та свого суспільства» [2, 235]. У романі «Прощальне зітхання мавра» Салман Рушді яскраво малює картини культурного різноманіття та відмінностей у межах кордонів сучасної Індії, розкриває питання колонізації, імперіалізму та їх наслідків, зображує героїв у ситуаціях гібридності та культурної полівалентності, врешті рещт, виводячи ключові характеристики до визначення жіночої ідентичності.

Вивчення роману «Прощальне зітхання мавра» дозволяє поглянути на ідентичність жінки з точки зору її ролі в сучасному мультикультурному світі. Виокремлення та дослідження засобів, до яких автор звертається для розкриття «природи» та «соціалізації» жінки, дає можливість краще зрозуміти еволюцію художніх образів. Салман Рушді приділяє значну увагу культурній, гендерній, соціальній та національній ідентичності жінки в індійському суспільстві наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Автор зображує жінку не лише як дружину і мати («жіночий» концепт), що характерно для суспільства з консервативним патріархальним устроєм, а й апелює до ролі жінки-митця («фемінний» концепт), а також жінки-політика, жінки-суспільного діяча («феміністичний» концепт). Таким чином, можна зробити висновок, що процеси глобалізації, які змістили гендерні акценти, мали свій вплив і на сучасну Індію.

1. Агеева В. П. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2008. 358 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Бовуар Сімона де. Друга стать: у 2 т. / пер. з франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко. Київ: Основи, 1995. Т. 2. 391 с.
4. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. В. Гараджи. Москва: AdMarginem, 2000. 318 с.
5. Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ: Комора, 2013. 832 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с.
7. Мой Т. Сексуальна/текстуальна політика. Феминистская литературная теория / пер. с англ. О. Липовская. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 237 с.
8. Рушди С. Джозеф Антон. Санкт-Петербург: Астрель, 2012. 864 с.
9. Рушди С. Шаг за черту. Санкт-Петербург: Амфора, 2010. 528 с.
10. Юрлова Е. С. Женщины Индии. Традиции и современность. Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. 520 с.
11. Nabib M. A. R. A History of Literary Criticism. From Plato to the Present. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 234 p.
12. Munsterberg M. Writing about Art. Ekphrasis. 2000. URL: <http://writingaboutart.org/pages/ekphrasis.html> (Last accessed: 15.08.2017).
13. Rushdie S. The Moor's Last Sigh. New York: Vintage Books, 1997. 436 p.
14. Thiara N. W. Salman Rushdie and Indian Historiography. Writing the Nation into Being. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 369 p.
15. Tyson L. Critical Theory Today. A User Friendly Guide. New York: Routledge, 2006. 369 p.

**ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ МАТЕРІ
В РОМАНІ ФРАНСУАЗИ САГАН «BONJOUR TRISTESSE»**

Феміністичні студії – феномен, що набув популярності наприкінці ХІХ століття. З появою феміністичних уявлень та поглядів, жіночу творчість та жіноче письмо почали розглядати та оцінювати по-новому. Жіноча література привертала увагу читачів новими темами, ідеями та кардинально відмінними від чоловічих поглядами. Чимало жінок-письменниць пропагували ідеї фемінізму, рівноправ'я та незалежності жіночої статі. Центральним образом літератури стала жінка: жінка-письменниця, жінка-героїня, жінка-читачка. Жіночий образ змінився та реформувався у новий. Старі, найвищі сакральні ідеали були вщент розбиті та знищені у процесі десакаралізації образів та ідей.

Однією з головних «революціонерок» в літературі і досі вважають Франсуазу Саган (1935–2004) – відому французьку письменницю та драматургиню ХХ століття. Чимало людей знають її під псевдонімом «Саган», дехто – під прізвиськом «*charmant petit monstre*» («чарівний маленький монстр»), яким охрестив її Франсуа Моріак на сторінках газети «*Le Figaro*». Небагато знають її справжнє ім'я – Франсуаза Куарез. Вона обрала псевдонім через батька, який не хотів привертати небажану увагу до свого прізвища. Її псевдонімом стало «Саган», яке було на сторінках творів улюбленого Марселя Пруста. Франсуаза Саган була справжнім феноменом свого часу, зовсім юною вісімнадцятирічною дівчиною вона здобула шалену популярність та прихильність не тільки у Франції, своїй батьківщині, але і далеко за її межами. Творчість письменниці стала матеріалом досліджень багатьох зарубіжних (А. Жіардіні, Ж.-К. Ламі, М.-Д. Лельєвр, М. Онже) та вітчизняних науковців (О. Ляшенко, Ю. Тарасова, І. Одрехівська, С. Недбайлик). Переважно твори Ф. Саган досліджували у закрої «нового романтизму», післявоєнної літератури чи «гусарського» роману із застосуванням підходів екзистенціалізму у постмодерній інтерпретації (Е. Б'єбер, Дж.-Г. Міллер, Т. Морелло), а також автобіографізму і психологізму (П. Вандорм, Ж. Мурґ, Д. Холмс). Проте феміністичні студії все ж залишаються вкрай актуальним підходом до творчості французької письменниці. Метою розвідки є дослідження процесів ідентифікації

жіночого образу через десакралізацію образу матері. Матеріалом дослідження є роман Ф. Саган «*Bonjour tristesse*» (1954).

Ідеї фемінізму сягають своїми витокami давнини, хоча впродовж століть вони вважалися малозначущими та неважливими у патріархальному суспільстві. Проте з появою жіночих рухів ХІХ-ХХ ст. фемінізм привертав все більше та більше уваги. Нова хвиля феміністичного руху, спричинена післявоєнним занепадом та розчаруванням в старих ідеалах, дала можливість жінкам зайняти вагоме місце в суспільному та культурному житті. Публікація книги Сімони де Бовуар «Друга стаття» у 1949 році стала визначною подією в історії фемінізму. Її авторка як ніхто досі звернула увагу суспільства на проблему обмеження прав жінок, домінування чоловічої статі та патріархальних настроїв суспільства. «Друга стаття» викликала чимало дискусій та незадоволення, проте вона виконала основну свою місію – привернула увагу суспільства до проблеми жінки.

Феміністичні настрої суспільства не обминули і літератури. Творчість жінок-письменниць привертала все більшу увагу літературних критиків та читачів. Досі обмежені у своїй творчості жінки почали змінювати світову літературу. Переоцінка жіночого авторства та письма спричинила появу феміністичної критики та її дослідження у літературі. Як зазначає Елізабет Грос, жіноче письменництво має унікальні особливості, не притаманні чоловічому письму [11, 24]. Перш за все, це «жіноча література». Термін «жіноча література» часто визначають по-різному. Деякі дослідники притримуються думки, що термін «жіноча література» має дещо негативний характер. «Жіночою літературою» вважають низькоякісну літературу, так звані «рожеві романи», які характеризуються доволі простим сюжетом на любовну тематику [2, 57]. Проте існує і зовсім інше тлумачення «жіночої літератури», вважають, що це література написана автором-жінкою. Саме це визначення є найбільш поширеним у літературознавстві.

Дослідженням жінки-авторки займалася відома письменниця Вірджинія Вулф. В есеї «Своя кімната» [13], авторка аналізує життя письменниці та труднощі, з якими вона стикається на своєму творчому шляху. Зокрема, Вірджинія Вулф акцентує на тому, чому саме «жіноча література» є так мало розвинутою та чому світові бракує жінок-авторів. Дослідниця вказує і на складне матеріальне положення жінки в той час, неможливість працювати, отримувати освіту та мати власний простір, тобто «свою кімнату» для творчості [13, 136].

«Жіноче письмо» – ще одна визначальна риса, яка характеризує жіночу літературу, ще один засіб виокремлення жіночої літератури. Манера письма, використання слів, зворотів та емоційна розповідь – усе це характеризує «жіноче письмо». Вірджинія Вулф наводить своє власне тлумачення цього терміну: «Жіноче письмо завжди залишається жіночим, та воно і не може не бути таким, все найкраще в ньому відноситься до жіночої природи. Різниця лише в тому, що саме ми розуміємо під цим словом» [13, 109]. Тобто авторка підтверджує, що «жіноче письмо» – феномен притаманний лише жіночій статі і повністю пов'язаний із самою сутністю та природою жінки, її емоційністю, вмінням глибоко переживати та відчувати. На протигагу маскулінній стриманості та конкретиці, жіноча творчість – це чуттєвість та зображення тілесних, емоційних переживань.

Елізабет Гросс також вводить термін «жіночого читання», як одну зі складових феміністичної критики. Цей термін є складним та маловживаним, проте авторка наполягає на його важливості. «Жіноче читання» стосується перш за все, читача твору, це сприйняття твору з точки зору жінки [11, 113]. Читати, як жінка – найточніше визначення «жіночого читання». Тобто кожен літературний твір можна розглядати під двома кардинально різними сторонами: з точки зору жіночого або чоловічого читання. «Жіноче читання» – зорієнтоване на відчуття глибинного та таємного в тексті, не звертаючи увагу та стиль чи епоху написаного.

«Жіноче письмо» – важлива складова літератури, яка вміщує в собі надзвичайно різні аспекти літературного твору. Це, безперечно, і автор-жінка, особливості використання стилістичних засобів, манера письма, стиль, жанр притаманний авторці. Твори, які нерідко пропагують феміністичні погляди авторки та її захоплення жіночими персонажами. Герої творів, революційні, не схожі на інших, з новими ідеалами та новим світобаченням, які зовсім відмінні від тих, що зустрічаються в творах з маскулінною традицією.

Творчість Франсуази Саган тісно пов'язана з поняттям «жіноче письмо», і саме роман «*Bonjour tristesse*» поклав початок літературної кар'єри авторки. Як зазначає Ж.-К. Ламі, геній Франсуази Саган полягав у тому, що вона змогла донести до публіки те, що було потрібно саме у цей момент, і це стало ключем до її успіху [4, 82]. Роман розбурхав увесь тогочасний літературний світ. Ще ніхто досі не писав так просто та водночас і цікаво, і мудро. Молодий вік авторки зіграв не останню роль: читачі хотіли дізнатися на що здатна ця юна письменниця. І Франсуаза перевершила їх очікування,

«Bonjour tristesse» читали і молоді люди, ховаючись від своїх батьків, і дорослі. Наклад у п'ять тисяч примірників виявився зовсім мізерним для такої кількості бажаючих, тому видавці негайно його збільшили. Книгу було перекладено майже одразу чотирнадцятьма мовами, що розійшлися сотнями тисяч примірників. Проте незважаючи на увагу, яка супроводжувала письменницю після публікації роману, вона все ж намагалася не привертати зайвої уваги.

Багато читачів вважали роман автобіографічним через схожий вік письменниці та героїні, проте, як зазначила сама авторка в одному з інтерв'ю, сюжет книги абсолютно вигаданий. Головна героїня Сесіль схожа на Франсуазу хіба що спільними поглядами на життя, а герої, такі, як Анна, Ельза чи Реймон, – уявні. Однак, дослідники творчості Саган вказують на певні типологічні подібності роману «Bonjour tristesse» та епістолярного роману П.-Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки». Структура романів відрізняється, проте є свідчення, що юна письменниця була під впливом саме цього роману де Лакло [6, 151]. Спільним в обох романах є головна героїня, яка носить те ж саме ім'я – Сесіль. Об'єднують обох героїнь не тільки спільне ім'я, але і юний вік, доволі хороший достаток та освіта. Система образів романів теж має спільні риси, характери героїв часто перетинаються. Проте, не зважаючи на вплив роману де Лакло, твір Франсуази Саган залишається унікальним та довершеним.

Роман захоплює з перших рядків. Уже в назві «Bonjour tristesse» упадає у вічі досконалий стилістичний прийом, який використала письменниця – оксюморон, поєднання слова «bonjour», яке означає «добридень», «доброго дня», тобто має в собі позитивне значення («bon» – хороший, «jour» – день), та зовсім протилежного, негативно забарвленого «tristesse», яке означає «смуток». Цікавою деталлю є велика кількість іменників жіночого роду. До того ж, вживання слова «tristesse», яке є іменником жіночого роду, а також великої кількості прикметників жіночого роду, вже налаштовує читача на гендерну чутливість, особливе сприйняття усього, що пов'язане з жінкою [6, 154].

Заголовок роману має посилання на вірш Поля Елюара «Adieu tristesse, Bonjour tristesse», який письменниця використала як епіграф:

Tu es inscrite dans les lignes du plafond.

Tu es inscrite dans les yeux que j'aime

Tu n'es pas tout à fait la misère,

Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent

Par un sourire.

Bonjour tristesse.

*Amour des corps aimables.
Puissance de l'amour
Dont l'amabilité surgit
Comme un monstre sans corps.
Tête désappointée.
Tristesse, beau visage* [12, 8].

Через епіграф авторка знайомить нас з центральним концептом, який супроводжує читача впродовж всього роману – «tristesse». Вибір епіграфа авторка обґрунтовує одразу ж з перших рядків, описуючи почуття смутку, яке заповонило зовсім юну Сесіль, почуття таке дивне та досі невідоме: «*Sur ce sentiment inconnu dont l'ennui, la douceur m'obsèdent, j'hésite à apposer le nom, le beau nom grave de tristesse. C'est un sentiment si complet, si égoïste que j'en ai presque honte alors que la tristesse m'a toujours paru honorable. Je ne la connaissais pas, elle, mais l'ennui, le regret, plus rarement le remords. Aujourd'hui, quelque chose se replie sur moi comme une soie, énervante et douce, et me sépare des autres*» [12, 21].

Сюжет роману доволі простий та зрозумілий: молода дівчина Сесіль відпочиває зі своїм батьком та його черговою коханкою на віллі на березі моря. Дівчина тільки недавно вийшла з пансіону, в який потрапила після смерті своєї матері. Її життя видається чудовим: вона насолоджується відпочинком на березі моря. Батько тим часом насолоджується компанією чергової коханки, яку він, скоріше за все, незабаром поміняє на нову. Батько Сесіль – Реймон – ще молодий чоловік, привабливий, завжди користується увагою жінок: «*C'était un homme léger, habile en affaires, toujours curieux et vite lassé, et qui plaisait aux femmes. Je n'eus aucun mal à l'aimer, et tendrement, car il était bon, généreux, gai, et plein d'affection pour moi. Je n'imagine pas de meilleur ami ni de plus distrayant*» [12, 21]. Авторка зображує сім'ю Сесіль безтурботною – це люди, що вибирають хвилинні втіхи та не звертають уваги на моральні правила тогочасного суспільства. Хлопець, що відпочивав у сусідній віллі і якого зустріла Сесіль, був студентом та, скоріш за все, розділяв погляди дівчини. Як зазначає Сесіль, вона не звертала увагу на молодих хлопців, скоріше її б зацікавили друзі батька, проте Сиріл їй сподобався: «*Mais Cyril me plut. Il était grand et parfois beau, d'une beauté qui donnait confiance. Sans partager avec mon père cette aversion pour la laideur qui nous faisait souvent fréquenter des gens stupides, j'éprouvais en face des gens dénués de tout charme physique une sorte de gêne, d'absence; leur résignation à ne pas plaire me semblait une infirmité indécente*» [12, 22].

Образ коханки Реймона – Ельзи – видається доволі поверхневим та простим. Ельза була статисткою в кіностудіях і, скоріше за все, не була важливою ані для Реймона, ані для самої Сесіль. До неї ставилися, як до чергової швидкоплинної пристрасті батька, а не як до його супутниці. Ельзу без вагань взяли на відпочинок, адже, як зізнається Сесіль: «*Je ne pus que l'encourager car je savais son besoin des femmes et que, d'autre part, Elsa ne nous fatiguerait pas*» [12, 21]. Ельза не вирізнялася зовнішністю, була трохи вульгарною, проте не контрастувала з сім'єю Сесіль. Ельза, так само як Реймон та Сесіль, любила шумні компанії, прості, ті, що не були вишуканими та мало підходили їхньому статусу. Невеликі зміни у зовнішності Ельзи (її обгоріле обличчя) одразу ж зіграли не на її користь. Сесіль підмітила, що поруч з Анною Ельза надто програє, тож: «*La pauvre Elsa était dans un état lamentable, elle se couvrait d'huile. Je ne donnais pas une semaine à mon père pour..*» [12, 37]. Ця незавершена фраза точно означала, що батько Сесіль вже вдосталь насолодився компанією бідолашної Ельзи.

Як бачимо, образ юної Сесіль у своїх характеристиках виходить поза межі традиційного жіночого простору. Насамперед, його часто пов'язують з феноменом вседозволеності, який був поширений у літературі середини ХХ ст. Рівноправ'я у соціальному житті суспільства, феміністичні рухи спровокували зміни поглядів на моральні цінності минулого. Саме ці зміни демонструє героїня Франсуази Саган. Дівчина із забезпеченої сім'ї, яка має свободу у прийнятті рішень та нічим не обмежена у своїх вчинках, без моральних принципів, стає уособленням вседозволеності. Матеріальний достаток та не надто достойний приклад батька погано впливають на формування юної Сесіль. Дівчина немає планів стосовно сім'ї чи майбутньої кар'єри.

Попри загальний схематизм упадає у вічі глибокий психологізм, закладений в образі головної героїні. Почуття смутку в Сесіль видається доволі дивним, адже дівчина живе безтурботним та щасливим життям: «*Cet été-là, j'avais dix-sept ans et j'étais parfaitement heureuse*» [12, с21]. Проте саме тут авторка зашифрує потаємні коди особистості Сесіль, які читач здатен зрозуміти тільки після прочитання усього твору. Вседозволеність, життя поруч із батьком, який далекий від моральних упереджень, вживання алкоголю та відвідуванням нічних заходів дещо спотворили розуміння навколишнього світу. Відсутність матері у вихованні Сесіль грає чи не найважливішу роль у формуванні її особистості. Єдиною

людиною, з якою дівчина знаходить спільну мову – це батько Реймон. Проте їх спілкування зводиться до спільних інтересів, а саме – розгульного життя та тимчасового кохання. Донька та батько співіснують в гармонії, адже Сесіль подобається холостяцьке життя батька та його часті застілля в компанії друзів чи нових коханок. І юна Сесіль з радістю стає частиною такого життя батька. Дівчина намагається аналізувати свої вчинки в кінці твору, проте вона залишається необ'єктивною, з радістю слухає версії, у яких немає її провини у смерті Анни. Сесіль не відчуває докорів сумління, а тільки показує свій смуток, ніби роблячи себе однією з жертв своєї ж авантюри.

Домінування «жіночої» проблематики роману Ф. Саган є добрим матеріалом, щоб розглянути вузлові акценти твору через опції архетипів. Жіночі образи часто вважають архетипами. Архетипи – це відображення постійно повторюваного досвіду людини, поняття, що часто використовується у різних галузях науки, зокрема літературознавстві, для аналізу тих чи інших образів твору. Як відомо, царину архетипів найчастіше пов'язують з ім'ям швейцарського психоаналітика та психолога Карла Густава Юнга, який присвятив значну кількість своїх праць дослідженню цього феномену. Відомий психоаналітик та засновник теорії «колективного підсвідомого» у своїх дослідженнях користувався таким визначенням архетипу – «своєрідного психічного феномену, притаманного всім людям» [8, 77]. Як зазначає вчений, архетип вважається ще і дуже важливим для психічного здоров'я людини. К.-Г. Юнг також пов'язує архетип з «колективним підсвідомим» та визначає праобраз, як невід'ємну частину підсвідомого. Відомо, що тут виводиться значна кількість визначень архетипу, проте у нашому дослідженні ми опираємося на таке визначення архетипу: «Форми та образи, колективні за своєю природою, які зустрічаються по всій землі, як складові елементи міфів та є автохтонними індивідуальними продуктами позасвідомого походження» [9, 102], або «вічна істинна внутрішньо притаманна людській природі» [8, 55]. Тож, архетипи – це праобрази, які живуть у людській свідомості та не підкоряються зовнішньому впливу, тобто те, що К.-Г. Юнг називає «позасвідомим» та таким що передається нам від пращурів, без нашої на те волі. Переважно архетипи вкорінені в чималу кількість літературних образів. Це і міфологічні та казкові образи, що стали архетипами у нашій свідомості, і такі звичайні образи як образ чоловіка, жінки, образ матері та батька. Саме образ жінки-матері глибоко проникнув у

літературу від її перших зразків і до сьогодення. Присутній він і в романі «Bonjour tristesse», і саме через латентну присутність цього архетипу у творі відбувається ідентифікація образу головної героїні роману.

Основна відмінність жіночої статі від чоловічої – це здатність продовжувати рід, народжувати дітей та бути матір'ю. Образ матері був сакральним впродовж тисячоліть, цінувався та підносився у всіх культурах світу. Міфологія, язичництво та навіть християнство – у всіх релігіях цінували та поклонялися дару дітонародження. Богині у міфології, Богоматір у християнстві – ці образи надовго закарбувалися у свідомості людей. Образ матері як люблячої, терплячої та відданої жінки знаходимо у класичній літературі. Материнський архетип знаходить своє відзеркалення в образі рідної матері, нерідко зустрічаємо його в образах бабусі, мачухи чи свекрухи. Доволі часто архетип матері фокалізує у мистецьких творах і позитивні, і негативні прояви. Відомим є у класичній літературі гіперболізований образ матері: надмірність у турботі та опіці, влада матері над своєю дитиною тощо. Як зазначає К.-Г. Юнг, саме ці фактори несуть надзвичайну шкоду як матері так і дитини та призводять до обезцінення/десакралізації материнського досвіду [7].

Терміни «сакральний», «сакралізація» та «десакралізація» часто зустрічаються в релігії та пов'язаних з нею науках. Проте ці терміни безпосередньо стосуються людського світосприйняття. Як зазначають дослідники, сакральність – це позасвідомий людський фактор, за допомогою якого ми надаємо цінність предмету чи особі, художньому образу чи події, тож «сакралізація» – це процес набуття цінності, священності, возвеличення [3, 19]. Термін «десакралізація» є протилежним за значенням та відповідає за знецінення того, що вважалося сакральним. Десакралізація образу матері – це переоцінка архетипу, знецінення образу та всього, що з ним пов'язано. Найбільш чітко десакралізація виявила себе на зламі століть, під час руйнації патріархальних стереотипів, адже образ матері – берегині сімейного вогнища – був невід'ємною частиною патріархального суспільства. Сакральний образ матері доволі консервативний за своєю природою, основним завданням жінки-матері вважалося плекання та передача моральних норм та принципів молодшому поколінню, тож жінка, яка не могла чи не хотіла продовжувати рід відкидалася суспільством через свою нездатність виконати свій «обов'язок». Не маючи можливості розвиватись та працювати, жінка реалізовувала себе у материнстві, повністю віддаючись вихованню та навчанню дітей.

Проте іноді материнська опіка ставала неконтрольованою та перебільшеною. Образ владної, надмірно турботливої матері набуває негативного значення. Письменники починають зображувати згубний вплив, який може мати материнська любов, що обмежує свободу та не дозволяє робити власний вибір.

Десакралізація образу матері у модерністській візії зображується через заміну ідеальної матері, яку прирівнюють до Богоматері, на матір-людину, тобто земну [5, 105]. Образ ідеальної матері постає вигаданим та зовсім не схожим з реальністю, а образ земної матері збігається з реаліями суспільства, хоч і відкидає старі віковічні погляди. Феміністичні ідеї десакралізують образ матері, адже ратують за рівноправ'я, за рівність фемінного та маскулінного, а гіперболізований та обожнюваний образ жінки-матері демонструє надмірну фемінність, закладену патріархальними устоями. Метою десакралізації образу матері стало заглиблення у внутрішній стан жінки-матері, розкриття її індивідуальності, яка би не обмежувалася сімейними обов'язками.

На перший погляд, образ матері є мало акцентованим у романі Ф. Саган. Власне, про матір Сесіль відомо вкрай мало, інформація подається уривками, з яких ми дізнаємося, що мати Сесіль померла. «*Ma pauvre mère*» [12, 23], каже про неї Сесіль. Інших спогадів, пов'язаних з матір'ю впродовж роману не зустрічається. Відсутність матері у житті Сесіль дуже відчутна, адже це безпосередньо вплинуло на її формування. Відсутність матері у феміністичній літературі має дещо інші наслідки для героя, аніж у авторів-чоловіків. Як відомо, герої, що не мали або позбулись материнської опіки з точки зору маскуліної літератури приречені на занепад та трагічну долю, в той час як у фемінних творах, відсутність матері означає радше становлення незалежності особистості, відсутність перешкод та моральних бар'єрів нав'язаних суспільством [5, 96].

Проте образ жінки-матері практично повсякчас присутній на стрінках роману. Наприклад, матір Сиріла. З нею ми знайомимось під час спільного чаювання Реймона, Анни та Сесіль на сусідській віллі. Старенька мати коханця Сесіль виглядає доволі милою та приємною жінкою, сама виховує сина: «*C'était une vieille dame tranquille et souriante qui nous parla de ses difficultés de veuve et de ses difficultés de mère*» [12, 45]. Анні та Реймону вона дуже сподобалась, вони навіть співчували її клопотам. Проте Сесіль показує нам зовсім інше розуміння цієї ситуації. Для неї мати Сиріла виглядала самовдоволеною та аж ніяк не привабливою: «*J'éclatai en imprécations*

contre les vieilles dames de cette sorte» [12, 45], декларує Сесіль, їй не подобаються жінки, що присвятили своє життя сім'ї та вихованню дітей. Сесіль не може зрозуміти головні цінності її життя, серед яких на першому місці – материнський обов'язок. Як акцентує Сесіль: *«Elle a eu la vie qu'ont des milliers de femmes et elle en est fière, vous comprenez»* [12, 46], життя цієї пані немає жодного сенсу, адже вона прожила його так, як і багато жінок до неї. І саме тут ми зустрічаємо десакралізацію архетипу матері, який закладений у свідомості багатьох, який, наприклад, присутній у свідомості Анни, адже вона щиро вірить у святість материнства: *«Mais c'est vrai, dit Anne. Elle a remplis devoirs de mère et d'épouse, suivant l'expression...»* [12, 45], проте відсутній у Сесіль. Через внутрішній світ героїні авторка розтлумачує новий погляд на світ, що відбувається через десакралізацію образу матері, що відповідає концепції «руйнування патріархальних цінностей» [1, 134]. Знецінений образ матері Сиріла в очах юної дівчини дає нам змогу зрозуміти, що ідеали, закладені в поколінні Анни та Реймона, стали зовсім іншими для Сесіль. Дівчина не приймає той факт, що жіноче начало розкривається тільки у материнстві. Сесіль переконана, що жінка здатна на більше, вона здатна бути частиною історії, життя не тільки з позиції материнства.

Проте, матір Сиріла – це не єдиний образ пов'язаний з жінкою-матір'ю. Зустрічаються також героїні, які були «потенційними матерями» для Сесіль. Спочатку – це Ельза, проте через несерйозність стосунків та намірів Реймона, її майже неможливо розглядати через призму материнства. Зовсім іншою є Анна – подруга матері Сесіль, яка є зразковим образом материнства впродовж всього роману. Анна зовсім відрізнялася від оточення Сесіль: *«A quarante-deux ans, c'était une femme très séduisante, très recherchée, avec un beau visage orgueilleux et las, indifférent. Cette indifférence était la seule chose qu'on pût lui reprocher. Elle était aimable et lointaine. Tout en elle reflétait une volonté constante, une tranquillité de cœur qui intimidait. Bien que divorcée et libre, on ne lui connaissait pas d'amant»* [12, 23]. На противагу Ельзі Анна була вихованою, справжньою аристократкою, що належала до вищого класу. Анна не любила галасливих компаній, спілкувалась тільки з освіченими людьми, зовсім не схожими на тих, з якими розділяли свої вечори Сесіль та Реймон. Приїзд Анни до сімейства Сесіль був шокуючим для дівчини. Незважаючи на те, що Сесіль мала хороші спогади, пов'язані з Анною, – вона їй завдячувала своєму першому коханню, умінню одягатися зі смаком – однак її приїзд збентежив дівчину. *«Je fermai les yeux avec désespoir»* [12, 22],

адже приїзд Анни означав зміни в усталене життя. Про сімейну ідилію з алкоголем та нічними гуляннями можна було забути, адже Анна вважала своїм обов'язком допомагати та направляти Сесіль на правильну життєву дорогу.

Приїзд Анни був не до вподоби і Реймону, адже він тільки із ввічливості запропонував Анні їх відвідати. Як вважає Сесіль, Анна дещо зверхньо ставилася до товариства Реймона, їх мало що об'єднувало, як зазначає дівчина: «*Seuls nous réunissaient des dîners d'affaires — elle s'occupait de couture et mon père de publicité, — le souvenir de ma mère et mes efforts, car, si elle m'intimidait, je l'admirais beaucoup*» [12, 22]. З появою Анни все почало змінюватись: вимушена сидіти за підручниками Сесіль була дуже розлючена, проте Анна тільки проявляла до неї турботу – одну з основних материнських рис. Материнська опіка чітко проглядається у ставленні Анни до юної дівчини. Сесіль вважала це мукою, проте Анна виказувала материнську любов до дівчини. Анна змушувала поводитись доречно, менше вживати непристойних виразів, готуватись до екзамену та не проводити час із Сирілом, адже вона чудово розуміла, що дівчина тільки наслідує свого батька – заводить тимчасові відносини.

Батько Сесіль розглядав Анну як другу матір своєї доньки: «*Sans doute lui parlait-il comme à une femme très respectée, comme à une seconde mère de sa fille : il usait même de cette carte en ayant l'air sans cesse de me mettre sous la garde d'Anne, de la rendre un peu responsable de ce que j'étais, comme pour se la rendre plus proche, pour la lier à nous plus étroitement*» [12, 45], тож новина про одруження Реймона та Анни не була несподіваною. Реймон знайшов жінку, яка була здатна замінити матір для його доньки. Рішення батька здивувало Сесіль, проте вона розуміла, що Анна чудово доповнює батька, вона підходить йому: «*Elle satisfaisait à la fois sa vanité, sa sensualité et sa sensibilité, car elle le comprenait, lui offrait son intelligence et son expérience à confronter avec les siennes. Maintenant, qu'il se rendît compte de la gravité du sentiment qu'elle lui portait, j'en suis moins sûre ! Elle lui paraissait la maîtresse idéale, la mère idéale pour moi*» [12, 138]. Проте одруження батька – кінець розвагам: «*Je ne parvenais pas à comprendre : mon père, si obstinément opposé au mariage, aux chaînes, en une nuit décidé... Cela changeait toute notre vie. Nous perdions l'indépendance*» [12, 61]. Реймон був ладен змінитися та змінити своє життя заради такої бажаної жінки. Анна внесла в життя Реймона свої корективи: йому потрібно було покінчити з розпусним життям, припинити бути рабом своїх пристрастей. І бажання Анни було

цілком нормальним та розумним. Вона намагалася зробити життя сім'ї, частиною якої стала, зваженим та спокійним.

Але матір для Сесіль була непотрібно, тому зі всією жорстокістю та егоїзмом вона вирішила зруйнувати можливість змінити своє життя, жити в повноцінній сім'ї разом зі щасливим батьком та люблячою турботливою матір'ю, жінкою, яку вона поважала та якою захоплювалась. Процес знецінення образу Анни відбувається у свідомості Сесіль поступово – спочатку вдячність перепліталася з ненавистю, повага з егоїзмом. Всю ласку та турботу, яку проявляла Анна, Сесіль сприймала як загрозу своєму звичному життю. Дівчина розуміла, що разом з одруженням зміниться їхнє товариство, спосіб життя. Та найголовніше – зміниться сама Сесіль. Такий чужий їй образ матері міг стати частиною її життя і, можливо, продовжитися в ній. Анна стала для Сесіль тим лакмусовим папірцем, що виявив почуття неповноцінності. Анна вказувала Сесіль на некоректну поведінку, недоречні вислови та невідповідальність, тож Сесіль вирішила позбутися надокучливого почуття неповноцінності, а разом з тим позбутися «іншої» / «чужої» природи жінки-матері. Дівчина діяла радикально, в її голові виник план, який міг зруйнувати «щасливе» майбутнє.

Зважаючи на те, що батько Сесіль тільки почав змінюватися, в ньому і досі вирували старі пристрасті, дівчина цим скористалася: «*Je ne pouvais supporter le mépris dont Anne entourait notre vie passée, ce dédain facile pour ce qui avait été pour mon père, pour moi, le bonheur. Je voulais non pas l'humilier, mais lui faire accepter notre conception de la vie*» [12, 114]. Сесіль вважала своїм обов'язком показати їхнє звичне життя Анні та змусити її прийняти такий спосіб існування. Сесіль вигадала жорстоку гру: створити так званий «любвний трикутник», де Анна, Реймон та Ельза були б головними персонажами. До цієї гри долучився і Сиріл, який став «підставним» захопленням Ельзи.

План юної дівчини був доволі простим, Ельза повинна звабити Реймона та на мить відвернути його від Анни. Анна ж повинна побачити те «справжнє» життя, на яке погоджується. Проте доля Анни стала трагічною: жінка не прийняла зради Реймона, адже щиро вірила у їхнє світле кохання. Можливо таким воно і було, проте Реймон не витримав спокуси, він був ще не готовий відмовитися від старого звичного життя, яке пронизувало наскрізь його сутність. Реймон втратив контроль і втратив можливість все змінити. Пригнічена Анна заподіяла собі смерть на дорозі: жінка зірвалася у прірву. Такий нераціональний вчинок Анни мав на меті підсилити

важливість розриву, не прийняття укладу життя Сесіль та Реймона, її неспроможність вибудувати новий сімейний простір для них.

Деструктивний вплив егоїстичних візій Сесіль спричинив до усунення жінки-матері з найближчого оточення, адже Анни не стало. Реймон та Сесіль щиро вірили у нещасний випадок, хоча знали, що Анна у стані афекту вчинила самогубство. Проте для егоцентричних батька та доньки, яким не потрібен ніхто, версія нещасного збігу обставин була ідеальною: «*Mais Anne nous avait fait ce cadeau somptueux de nous laisser une énorme chance de croire à un accident : un endroit dangereux, l'instabilité de sa voiture. Ce cadeau que nous serions vite assez faibles pour accepter. Et d'ailleurs, si je parle de suicide aujourd'hui, c'est bien romanesque de ma part*» [12, 150]. Реймон та Сесіль похоронили образ матері, яким була Анна, як вдівець та сирота. Впродовж місяця батько з донькою навіть витримали «траур», не відвідували звичних заходів та залишалися вдома. Проте, згодом Анна відійшла у забуття, бо сім'я повернулася до звичного їм розпусного життя: Сесіль зустріла нове кохання, а Реймон змінив чергову коханку.

Отже, у романі «*Bonjour, tristesse*» Ф. Саган відчутний розрив з попередньою літературною традицією, для якої тема материнства є сакральною, оскільки містить низку важливих конотацій. Образ головної героїні має ознаки жінки-*child-free* та розбудовується в ключі феміністських інтенцій, має у своїй основі утвердження права на особистісну реалізацію свободи вибору власних життєвих пріоритетів. У романі міф про святість материнства послідовно піддається деструкції через внутрішні інфантильні, корисливі, агресивні переконання головної героїні, через епізоди, що слугують розгортання теми життєвого вибору, корелюючи з константами гріха і спокути. Материнські функції жінки у романі радше відносяться до проблемного поля, мають дискусійний характер. Так докорінного конструктивного переосмислення зазнає фундаментальний для людського самоусвідомлення образ жінки-матері, який здобуває полярні інтерпретації – від іронічного зниження до десакралізації.

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. 360 с.
2. Герасименко Н. Жіноча література: чи справді «рожева»? *Слово і Час*. 2015. №3 С. 56-69.

3. Дев'ятко Н. Сакралізація та десакарлізація простору в сучасній українській літературі для дітей та юнацтва. *Сучасні літературознавчі студії*. 2020. Том 17. С.19-26.
4. Лами Ж.-К. Франсуаза Саган. Жизнь замечательных людей: ЖЗЛ: серия биографий / пер. с фр. и коммент. А. Е. Винник. Москва: Молодая гвардия, 2005. 256 с.
5. Откович К. Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму: [монографія]. Київ: Карбон, 2010. 210 с.
6. Тернополь Т. Раннее творчество Ф. Саган в контексте постмодернизма. *Ярославский педагогический вестник*. 2014. №1. С.150-154.
7. Юнгіанська концепція архетипу як основа образності модерністичної української прози /модифікація архетипу матері, позитивно-негативна полярність образу. Українська філософія: веб-сайт. URL: <http://www.uaphilosophy.com> (дата звернення: 02.06.2021).
8. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004. 91 с.
9. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. Москва: Ренессанс, 1991. 165 с.
10. De Beauvoir S. *Le deuxième sexe: Les faits et les mythes*. Paris: Gallimard, 1986. 416 p.
11. Grosz E. *Space, Time, and Perverston Essays on the Palities of Bodies*. New York and London: Routledge, 1995. 284 p.
12. Sagan F. *Bonjour tristesse*. Paris: Juillard, 1954. 154 p.
13. Woolf V. *A Room of One`s Own*. New York: Collector`s library, 2014. 152 p.

**ПРОБЛЕМА САМОІДЕНТИЧНОСТІ
В БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
(ЗА АВТОБІОГРАФІЧНИМ РОМАНОМ МАРІЇ ГАГАРІН
«BLONDS ÉTAIENT LES BLÉS D'UKRAINE»)**

Епоха Постмодерну з її тяжінням до деконструкції поставила під сумнів доцільність поняття світової культури, відмовилася від пошуку спільних координат розвитку світового письменства й зосередила увагу на множинності національних контекстів у сучасному світі, що призвело до бурхливого розвитку постколоніальних студій. Активні геополітичні процеси ХХ століття породили численні змішування народів, переділ територій, утвердження одних та викорінення інших культур, відмову чи приховування власної ідентичності. Тому проблема самоідентичності, пошуку шляхів розпізнавання себе у мультикультурному просторі через реконструювання подій минулого стає однією з поширених постколоніальних проблематик автобіографічних творів. Під ідентичністю розуміємо осмислене ототожнення особою себе з іншими об'єктами чи суб'єктами в цілісності і ненастанності власних змін [6, 402], що передбачає балансування між тотожністю / відмінністю, особистою самістю Я та безликим узагальненням, відчуттям колективної приналежності до певної національної, етнічної, расової, культурної, політичної, територіальної спільноти, що означає існування зв'язків солідарності між членами спільноти. Особливо гостро ця проблема актуалізується в автобіографічних творах емігрантів, які через особистий досвід прагнуть самопізнання у контексті зіткнення різних культурологічних, суспільних, релігійних та інших реалій.

Серед авторок, які волею долі покинули Україну й опинилися на чужині, можна виділити Ірен Немировські, Марію Гагарін, дочку українських емігрантів Марію-Франс Клер, та багатьох інших. Опозиція «своє»/«чуже» по-різному реалізується у творах письменниць, адже й різним є процес адаптації / асиміляції в іншому соціокультурному просторі. Якщо творчість французької романістки Ірен Немировські в українському літературознавстві досліджували І. Голубовська, Т. Смушак, романістика М.-Ф. Клер уже торує собі дорогу до українського читача, то автобіографічна проза Марії Гагарін залишається неперекладеною й недослідженою. Мета

дослідження полягає в тому, щоб простежити складний феномен діалектики самоідентичності людини через амбівалентні процеси пам'яті, або, застосовуючи феноменологічну термінологію П. Рікера, спробувати відповісти на запитання «Хто я є?». У романі Марії Гагарін «Blonds étaient les blés d'Ukraine» спостерігаємо весь комплекс проблем, пов'язаний з пошуками ідентичності головної героїні.

Художня особливість автобіографічного жанру полягає в тому, що автор крізь призму спогадів з власного життя відтворює історичну та культурологічну пам'ять народу, країни, епохи. У романі французької письменниці Марії Гагарін зафіксовано переломні події, які відбувалися на території України початку ХХ століття. Особиста історія дівчинки, яка походила з впливової аристократичної родини російських князів Бельських-Гагаріних, зокрема південної гілки сімейства Гагаріних-Стурдза, що володіли маєтками на території Бессарабії та Поділля, ілюструє трагедію родини на тлі буремних років революції 1917 року, трагедію багатонаціонального народу, який проживав на цій території. Роман опублікований у Франції 1989 року, як зазначає у передмові дочка письменниці Маша Меріль, «*Quand est venu le temps des séparations entre les mères et les filles, nous avons senti qu'il nous fallait un « pont », une ligne de retrouvailles : le fil de nos origines, de notre identité, qu'elle seule, après tous les deuils familiaux, pouvait désormais nous transmettre*» (Коли прийшов час розлуки матерів з дочками, ми відчули, що нам потрібен «місток», лінія возз'єднання: нитка нашого походження, нашої ідентичності, яку вона одна, після всіх родинних втрат, могла відтепер нам передати) [11, 7]. У творі представлено український період життя авторки, зокрема щасливе і безтурботне дитинство та буремну юність. Деталізовані описи українських міст та містечок, побут, звичаї, культура, освіта доповнюють цінні відомості про минуле нашої країни. Зважаючи на те, що роман не перекладений українською мовою й залишається невідомим в українському літературознавстві, спробуємо проаналізувати фікціональну дійсність твору, опираючись на феноменологію пам'яті Поля Рікера, тобто шляхом відповіді на питання «що?» – через питання «як?» – до питання «хто?», від спогаду – через пригадування – до рефлексивної пам'яті [8, 22]. Віра Меньок, дослідниця філософії Поля Рікера, вказує на важливий методологічний принцип його феноменології пам'яті, важливий для нашого дослідження: «у момент свого втілення спогад й обітниця по-різному проявляються у діалектиці тотожної ідентичності і

самоідентичності (самості), які є двома конститутивними складовими ідентичності людської особистості: у випадку спогаду головний акцент припадає на тотожну ідентичність, а у випадку обітниць домінація самоідентичності є такою очевидною, що обітницю сміливо можна трактувати як парадигму самоідентичності» [7, 51]. Тобто, з Рікерової філософії випливає, що спогад, пригадування властиві будь-якій людині без врахування ступеня самовираження чи відповідальності за сказане слово та здійснений учинок. «Натомість обітниця, а тим більше її дотримання, – це справді парадигма самоідентичності людини, тобто якісної, індивідуальної ідентичності, а не нумеричної, яка свідчить, скажімо, про тотожність людини з подібними їй представниками родинної, суспільної чи історичної спільноти людей» [7, 51]. Отже, спогади, реконструйовані у художньому творі, а саме в автобіографічному романі, дають можливість простежити парадигму самоідентичності людини, її самоусвідомлення, яке здійснюється шляхом ідентифікації з представниками родинної, суспільної, культурної, національної спільноти людей.

Часові маркери у романі Марії Гагарін чітко конкретизовані, розповідь героїні розпочинається з трирічного віку, коли родина поселилася у Васильках, і завершується звільненням з Чернівецької в'язниці вісімнадцятирічної дівчини (1907 – 1922 роки), отже автобіографічний дискурс накладається на тло суперечливих революційних та військових заворушень, драматичних моментів в історії українського народу. Роман поділено на дві частини, кожна з яких символічно позначає пошук до самоідентичності. У першій частині «Коріння» авторка знайомить читача, чи скоріше реконструює в пам'яті родинні зв'язки, змальовує своїх далеких та близьких родичів, представників різних національностей, з різними політичними поглядами і переконаннями. Батько – з російських князів Гагаріних, які поселилися в Бессарабії, що після подій 1812 року була віддана Росії. Його мати, княгиня Бельська, успадкувала від княгині Марії Стурдзи землі, які тоді належали Молдові, поблизу Хотина, сама оселилася у Рашкові, а сину придбала хутір Васильки. Чітких кордонів між землями не було, Бессарабію та Поділля розділяв Дністер, хутір Васильки вважався українським й приваблював тим, що *«La terre en Ukraine était riche et fertile, le climat salubre et pas trop rigoureux et la population plus dense et évolué que dans le Nord. Les paysans étaient riches et indépendants. Ils n'avaient jamais connu le servage»* (Земля в Україні була багата й родюча, клімат здоровий і не

дуже суворий, населення щільне й прогресивніше ніж на півночі. Селяни тут багатші й незалежні, вони ніколи не знали кріпацтва) [11, 15]. Бабуся Марії по материній лінії належала до відомої, але збіднілої родини з Санкт-Петербурга, була визнаною піаністкою, яка рано вийшла заміж за власника золотокопалень, що не зробило її щасливою, але дало змогу вести розкішне життя в європейських столицях, особисто познайомитися з кумирами Європи Вагнером, Штраусом, Крейслером, Рубінштейном. Отож, мама отримала освіту в Мюнхені, вивчала живопис, скульптуру й іноземні мови. Хоч за національністю вона вважалася росіянкою, але в Росію повернулася у 20 років, розмовляючи прекрасно німецькою, французькою, англійською, але не російською, яку вона забула.

У полікультурному середовищі процес встановлення духовного зв'язку з предками, етносом, народом постає як проблема ідентичності, яка проектується на встановлення національності і мови спілкування. Багатонаціональне населення Бессарабії, Поділля, Буковини, Галичини використовувало різні мови для різних випадків. У багатих впливових родинах розмовляли французькою, німецькою, польською, румунською, але не російською. Польські панянки дуже вихвалялися знанням європейських мов й не приховували ненависті до Росії. Місцеве населення спілкувалося українською мовою, хоч прекрасно розуміло інші мови для комунікації, а багаті родини наслідували європейську моду, надаючи перевагу французькій чи німецькій мові, хоч прекрасно розуміли російську, але у вищому товаристві вважали її «*notre russe est bon pour la cuisine, mais pas pour le salon*» (мовою для кухні, а не для салону) [11, 35]. Етнічний принцип можна простежити навіть у розташуванні міста: населення міста складалося з трьох категорій, в залежності від раси, мови, одягу: «*Le centre était peuplé de Juif dont les maisons se serraient en formant comme un noyau. Le médecin, les avocats et tous les commerçants étaient juifs. Ils ne se mélangeaient pas aux autres habitants, avaient leur synagogue, leur école, leurs magasins kascher, jusqu'à leur barbier et leur soyeur*» (Центр був заселений євреями, будинки яких щільно прилягали один до одного, формуючи ядро. Лікар, адвокати і всі комерсанти були євреями. Вони не змішувалися з іншими жителями, мали свою синагогу, свою школу, кошерні магазини, навіть свого цирульника і грабаря) [11, 87-88]. Така закрита ізоляція євреїв, на думку авторки, допомогла їм зберегти свої традиції, мову, релігію. Українське населення не мало таких чітких розмежувань і часто перепліталася з російською чи польською інтелігенцією. «*Les vrais*

Ukrainiens, avec leur langue et leur folklore, étaient représentés par les paysans, comme partout ailleurs les plus nombreux et les moins considérés» (Справжні українці, зі своєю мовою і фольклором, були представлені селянами, їх було найбільше, але вони не мали впливу) [11, 88]. Селяни носили український одяг, всі інші одягалися à l'allemande, тобто без національного колориту. Крім євреїв та українців, були й росіяни. Бути росіянином означало бути «чужим», такими були чиновники чи військові, й до них ставилися з недовірою. За релігійним принципом виокремлювали поляків, бо вони були католиками, але в соціальному прошарку населення поляки не відрізнялись від українців чи росіян. Варто відзначити, що офіційна влада вимагала навчати у школі російською, що породжувало несприйняття серед єврейського й українського населення. Питання національної ідентичності породжує багато запитань, на які авторка намагається знайти відповідь, наводить різні приклади, що дає їй підстави підсумувати: *«la nationalité chez nous n'était pas facile à définir. Officiellement tout le monde était russe, et en réalité personne ne l'était vraiment»* (національність було не просто визначити, офіційно всі були росіянами, але насправді ніхто не був) [11, 90].

Заміна Алієва, формулюючи стратегії дослідження образу «Я»/Іншого у контексті проблем імагології, зауважує, що «“Я”/Інший – це бінарна ідеологічна, мовна, філософська, психоаналітична та соціальна конструкція, що постулює стан ідеального існування проти стану неіснування» [2, 6]. Самоусвідомлення власної ідентичності відбувається шляхом встановлення відносин між суб'єктами, які займають певні позиції й належать до певної раси, гендеру, сповідують певні релігійні чи політичні принципи. Пошуки відповіді на питання «Хто я?» у романі Марії Гагарін ускладнюються тим, що і соціально-політичні обставини історичної доби, і сім'я дівчинки не сприяли встановленню ідентичності. Виховання дітей у родині відбувалося у руслі тогочасної моди, його доручали гувернанткам, часто іноземкам, які навчали мови та культури. Тож спостерігаємо у романі, що на території України виховання та навчання дітей заможних сімей доручали особам, яких запрошували з-за кордону, не так переймаючись їх рівнем освіти та культури, як тільки тим, що вони були носіями певної мови (а значить – і культури). Сформувалися навіть певні стереотипи та ієрархія стосовно гувернанток: *«Les Anglaises étaient considérées comme les plus distinguées et nous devons imiter leurs manières et leurs sang-froid. Les Françaises étaient d'un niveau plus bas et il fallait se borner à leur*

emprunter leur langue. Quant aux Allemandes, elles étaient préposées à nos personnes physiques et considérées comme bonnes d'enfants» (Англійки вважалися найкращими, і ми мали імітувати їх манери та холоднокровність. Француженок відносили до нижчого рівня, спілкування з ними обмежувалося засвоєнням мови. Щодо німкенів, їм надавали перевагу перед нашими через фізичний стан, але наймали тільки няньками для дітей) [11, 108]. Приклад гувернантки Аліси свідчить про те, як часто помилялися в своїх очікуваннях батьки, виписуючи через агентства невідомих осіб для своїх малолітніх дітей. Парижанка Аліса зростала у кварталі Puteaux (корінь слова – put асоціюється з розпустою, на той час Puteaux – передмістя Парижа, заселене робітниками), у матиному бiстро навчилася обраховувати клієнтів, вживала колоритну лексику, була вульгарною, нестримною, зухвалою шовіністкою і ксенофобкою, яка вихваляла все французьке, принижуючи інші культури, не бажала вчитися, бо вважала, що й так має власну думку, яку ніхто не може змінити. І таких випадкових людей було багато, їх приваблювали легкі заробітки, а бажання батьків похвалитися закордонними вчителями не враховували негативних наслідків на виховання дітей такими особами. З гумором та іронією згадує авторка про те, як Аліса бралася за різну роботу, хотіла навчити прислугу, як правильно мити котел для підігріву води, прати білизну, варити варення, але її ентузіазму вистачало тільки на те, щоб розкритикувати інших, розпочати справу та залишити іншим довершувати розпочате, адже довести до кінця вже бракувало сил і вмінь. Навіть мати Аліси, коли дізналася про те, що її дочку прийняли на посаду гувернантки, висловила сумнів *«Mais quelles leçons peux-tu donner?»* (А чого ж ти можеш їх навчити?) [11, 115], проте Аліса розповідала це усім, як про пікантну деталь. Отож, у сім'ї розмовляли французькою, англійською, з прислугами – українською, проблема вивчення російської мови постала тільки тоді, коли старшого сина відправили на навчання до ліцею в Москві, і мати нарешті визнала, що освіта потрібна не тільки хлопцям. Справжню гувернантку запросили з Москви, вона завершила навчання в інституті для знаті, була сиротою й запам'яталася Марії так: *«fraîchement émoulue, âgée de dix-neuf ans, toute timide, toute naïve, deux tresses dans le dos et portant pour la première fois de sa vie des vêtements civils»* (прямо зі шкільної лави, дев'ятнадцятирічна, дуже скромна, наївна, дві коси спадали на спину, вперше одягла цивільне вбрання) [11, 139]. Ліза Головіна провела все життя в інтернаті, бачила світ тільки через вікно кімнати, тому Марія взяла її під свою опіку. Скромна, тендітна, вона зовсім не

знала життя, була приголомшена близькістю з природою, страждала від холоду, голоду через дотримання посту. Гувернантка й учениця навчались одна в одній, якщо Ліза давала уроки граматики, то Марія її навчила виживати, любити природу, тварин, розуміти основи життя.

Важливим етапом ідентичності особистості, її самовизначення є ініціація в самотійне життя, вихід за межі батьківського дому й початок навчання. У випадку Марії цей період припадає на початок війни, розрухи, революційних переворотів, які підірвали стабільність життя. Т. Смушак, досліджуючи опозицію «своє» / «чуже» у автобіографічних творах Наталени Королевої та Ірен Немировськи крізь призму складного психологічного процесу адаптації героїнь емігранток до нового середовища, зауважує низку негативних факторів, які ускладнювали процес входження героїнь у новий для них соціо-культурний простір. Серед інших, дослідниця вказує на те, що дівчата «зазнали культурного шоку, що вилився обопільно у відчуття ними тривоги, небажання контактів із місцевими людьми, ворожість щодо представників країни перебування, переживання депресії, аутизації, психосоматичних захворювань, що переходили у фізичні нездужання» [9, 93]. Перебування Ноель, героїні повісті Наталени Королевої в інституті шляхетних дівчат у Києві пояснюється індексом культурної дистанції, який включає в себе мову, релігію, структуру сім'ї, рівень освіченості, матеріальний комфорт, клімат, одяг тощо [9, 90]. Знайомство Марії Гагарін з тим самим інститутом шляхетних дівчат відбувалося поступово, у перший раз відвідин Києва дівчина не пройшла вступних випробувань, хоч прекрасно здала німецьку та французьку, трохи слабше історію та географію, однак повністю провалила іспит з математики. Дівчина, яка вперше потрапила до столиці, незважаючи на те, що війна відчувалася в повітрі, «*fut éblouie par le spectacle, la salle, la foule élégante qui se pressait dans les foyers*» (була приголомшена тим, що побачила, зали, елегантні люди, які поспішали додому) [11, 144]. Хоч заклад справляв враження в'язниці, Марії дуже хотілося потрапити до числа інституток, щоб одягнути їх уніформу, «*leurs longues robes bleu électrique avec leurs pélerines et tabliers en batiste blanche étaient très seyantes*» (їх довгі сукні яскраво голубого кольору з накидками та фартухами з білого батисту їм дуже пасували) [11, 144].

Індекс культурного шоку адаптації Марії Гагарін до нових реалій життя інституту шляхетних дівчат, куди її все ж прийняли наступного року, позначено словом розгубленість. Таким було перше враження від знайомства з класом «*je fus entourée, questionnée, jugée. Mon*

désarroi et mes réponses naïves provoquèrent des éclats de rire» (мене оточили, розпитувати й судили. Моя розгубленість та наївні відповіді викликали вибухи сміху) [11, 152]. Пам'ять допомагає визначити деталі розгубленості, виокремити себе з оточення для самоідентифікації. *«J'étais trop spontanée, trop naturelle, trop gauche, trop franche. Je manquais de vernis, défaut qu'on tolère mal en société»* (Я була занадто спонтанною, надто щирою, неповороткою і безпосередньою. Мені не вистачало блиску, недолік, який погано сприймають у суспільстві) [11, 152]. Дівчині було складно при звичаїтись до суворих правил: шикуватись по двоє, ходити рівно, дотримуючись свого ряду, упадати в реверансах, вдавати лицемірно покору перед наглядачами. Вона робила багато помилок, через що її прозвали «l'Enfant de la Nature». Аналіз взаємин учнів та учителів спонукає до висновків про те, що *«C'était comme deux mondes hostiles, condamnés à vivre côte à côte, sans jamais trouver un contact humain»* (це були два ворожі світи, приречені жити поряд, без жодного контакту людяності) [11, 154]. У спогадах Марії атмосфера інституту нагадує в'язницю, де застосовували всі заходи, щоб ізолювати дівчат від зовнішнього світу: високі мури, закриті двері, заборона наблизитись до вікон, постійна муштра, повторювання рухів і слів аж до автоматизації. Ставлення викладачів та керівництва інституту випромінювало ворожість, їх погляди, вираз обличчя вселяли страх. Серед емоцій, які панували у цьому закладі виховання: ворожість, жорстокість, презирство, помста, непристойність, ненависть, покарання. Переживання таких емоцій веде до глибокої депресії, не оминула загального правила й наша героїня. Таке омріяне перебування в інституті шляхетних дівчат виявилось сумним періодом адаптації, який невідомо як би плинув на подальшу долю, якби не сумні події війни.

З широким процесом українізації, який настав після проголошення Української республіки, пов'язано визнання національності Марії Гагарін. Реєстрація учнів у школі шляхетних дівчат з метою встановлення їх імен та місця народження завершилася тим, що всіх визнали українками.

Культурна ідентичність у полікультурному середовищі, на думку Галини Абрашкевичус, залежить від того, «які групи і спільноти людина визнає «своїми», а які частково близькими чи ворожими» [1, 27]. Полікультурне середовище України початку ХХ століття формувалося з представників різних націй, причому їх домінантна роль змінювалася під впливом історичних подій. Не вдаючись в

аналіз соціально-історичних переворотів, викликаних зміною влади, зауважимо, що Марія Гагарін прагне воскресити в пам'яті ті буремні історичні події і зрозуміти причини поразки першої Української республіки на чолі з гетьманом Скоропадським, діяльність Ради, розрізненість політичних партій, ворожість інтелігенції, інертність селянства. Прагнення іноземних держав прибрати до рук ласий шматок українських земель виразилося в зазіханнях поляків, німців, австрійців, росіян на частини України, а скористалися цим більшовики, тому що зуміли схилити на свою сторону селянство політичними гаслами «землю – селянам!». «*La masse paysanne, énorme, ménaçante, décida en fin de compte du sort de la Russie. Non par une action consciente, mais par le terrain qu'elle présentait, masse aveugle, crédule et anarchique, capable de tout démolir, mais également de se plier aux pires tyrannies. La duperie la plus gigantesque de l'histoire allait s'accomplir au nom de la révolution*» (Величезна загрозна селянська маса зрештою вирішила долю Росії. Але не свідомою участю, а через землі, які вона представляла, маса засліплена, довірлива й анархічна, здатна все зруйнувати, але також скоритися перед жахливою тиранією. Найбільший обман в історії відбувався під іменем революції) [11, 184]. Суб'єктивний погляд оповідачки фіксує зміни у соціально-політичному й культурному житті Києва з його захопленням німецькими військами. «*Les Allemands se chargeaient de préserver l'Ukraine, ils trouvèrent vite des collaborateurs. Le premier effet de cette conjoncture fut le retour de l'ordre. Les services publics devinrent plus normaux, les chemins de fer se mirent à fonctionner et les bruits alarmistes se calmèrent*» (Німці взяли на себе обов'язок захистити Україну, вони швидко знайшли союзників. Першим наслідком такої угоди стало повернення порядку. Державні установи запрацювали, залізниця відновила роботу, тривожні сигнали стихли) [11, 175]. Іноземні війська хазяйнували на території України по-різному. «*L'ennemi autrichien ne se montra pas encombrant et piocha discrètement dans nos greniers. En revanche il nous laissa un héritage inappréciable qui, j'en suis persuadée, sert encore la région : on répara nos routes !*» (Австрійські ворожі війська не були загрозовими, вони скромно поселилися у мансардах. Натомість, вони залишили неоціненний спадок, який, я в цьому впевнена, ще використовують у регіоні: вони відновили дороги!) [11, 180]. Австрійські солдати з українськими селянами, об'єднані спільною корисною справою, разом взялися будувати дороги, причому українцям за цю роботу ще й непогано платили.

Революція 1917 спровокувала безлад і розруху, Петлюра, Будьоний, Махно та інші озброєні угруповання виступили зі своїми гаслами та доктринами, що не допомагало у звільненні України і встановленні миру, а сприяло грабункам, антагонізму, зведенні рахунків. Від'їзд Марії з Києва напередодні Різдва перетворився на справжню втечу від війни, однак її уникнути вже було неможливо. Територією України розгулювали озброєні банди у різній формі: німецька, австрійська, російська, українська, кавказька – уніформа не мала значення. «*Les uniformes ne pouvaient plus rien. Parfois ils étaient allemands ou autrichiens récoltés au cours de la guerre, russes, ukrainiens, caucasiens*» [11, 232]. Найдраматичніші моменти розігрувалися тоді, коли одні відступали, а інші захоплювали владу. Перша турбота переможців – розстрілювати, а кого – не мало значення: комерсанти, представники попередньої влади, їх прихильники, ті, що приховували зброю, гроші, золото, їжу – всі ставали мішенню переможців. Зиму мати з дітьми провела в Одесі, спочатку в кімнаті покинутого ліцею, без опалення і води, на їжу приходилось продавати прикраси. Після реквізиції ліцею на потреби армії, мама зважилася придбати маленький будиночок у передмісті на гроші вторговані на чорному ринку за сережки. Це була низенька продовгувата хатинка вибілена вапном. Кілька вікон виходили на вулицю, а входні двері знаходились з двору. Скромне умеблювання: кілька ліжок, столів та стільців, у салоні – плетені стільці з плюшевими накидками, як у сільських священиків. Ця хатинка стала порятунком для родини, а особливо Саша Кеплер, життєрадісна і винахідлива жінка, що служила у попередніх господарів. Вона була справжньою рятівницею для матері з п'ятьма дітьми в окупованому місті. Саша знала усіх у передмісті, була веселої вдачі й знаходила вихід з будь якої скрутної ситуації: роздобути харчі, дрова, підловити чужу курку для бульйону, навіть розпалити пічку столом, коли дрова закінчилися. Повернення з Одеси в рідні Васильки стало ще одним випробуванням, у результаті якого родина втратила все майно, але найважливіше – всі залишилися живими.

Тетяна Кара, досліджуючи проблеми етнічної ідентичності в українській історичній прозі першої половини ХХ століття, зауважує, що український простір цього періоду набув ще більшої фрагментарності, адже розпад великих імперій викликав «розукраїнення» [5, 127]. Радянська Росія, Польща, Румунія на включених до їх складу українських землях, «аби втримати їх, застосовували шерегу стратегій, що, при всім своїм розмаїтті та

непередбачуваних поворотах сюжетів, продиктованих як ідеологіями, так і ментальностями виконавців фактично були тими самими стратегіями розукраїнення – денаціоналізації, декультуризації України, привласнення її території, з такими самими аргументами та риторикою («велика Росія» – «велика Польща» – «велика Румунія»). Звісно, антиукраїнські «пункти» цих стратегій були включені в загальний стратегічний контекст цих держав» [3, 73]. Варто зауважити, що у цьому контексті антиукраїнських стратегій зорієнтуватися молодій дівчині було досить складно, тому М. Гагарін передає свій власний суб'єктивний досвід, оповідає особисту трагедію родини, яка враз втратила всі права на свої землі, будинок, власність, опинилася у центрі військових переворотів на межі виживання.

За Версальським договором Буковина і Трансільванія відійшли до Австро-Угорщини, Бессарабію забрали у Росії на користь Румунії, Дністер став новим кордоном, який розмежовував Поділля на захід, де панував порядок і достаток, та схід, відкритий до громадянських воєн, холоду, голоду, грабунку. Єдину надію на відновлення порядку покладали на поляків, які не бажали втрачати свого впливу й прагнули відновлення історичної справедливості окупацією Поділля. У порівнянні з хаосом безвладдя польське військо стежило за порядком, відновили роботу пошта, банки, транспорт, припинилися грабунки і підпали, польські землевласники поверталися до зруйнованих маєтків й поступово відновлювали сільське господарство. На тлі загального польського піднесення знову постало питання національності. Поляків відродження історичної справедливості переповнювало почуттям гордості за свою країну: *«Ce peuple, qui n'avait jamais perdu l'espoir et avait su préserver sa foi, qui à ses oppresseurs n'avait pu opposer que sa haine, qui siècle après siècle avait attendu en serrant les dents, il retrouvait enfin sa patrie sur la carte du monde ! Voir flotter son drapeau, employer librement sa langue, posséder une armée nationale, tous ces droits dont dispose chaque pays souverain étaient enfin reconquis. En vérité, rien ne peut être plus émouvant que de voir se relever sa nation»* (Цей народ, який ніколи не втрачав надії й зумів зберегти свою віру, який своїм гнобителям міг протиставити тільки свою ненависть, який століттями очікував, стиснувши зуби, нарешті віднайшов свою батьківщину на карті світу! Бачити, як майорить свій прапор, вживати вільно свою мову, мати національну армію – усі права, якими розпоряджається кожна суверенна країна, були нарешті відновлені. Направду, немає нічого

більше вражаючого, як бачити пробудження своєї нації) [11, 238]. Але якщо поляки відродили свою національність, родина Бельських втратила власну. «*Qui étions-nous, en effet ? Plus russes par la force des choses, mais étions-nous encore ukrainiens ? Ou déjà polonais ?* » (Хто ми, зрештою? Більше не росіяни через силу обставин, але чи ми все ще українці? Чи вже поляки?) [10, 238]. Батьків приятель Регульський радив називатися поляками. Однак Всеволод Бельський висловив чітко свою позицію: «*Je ne pourrais changer ma nationalité, même pour vous faire plaisir. Je ne fais aucune politique, mais me permets le luxe d'avoir mes opinions personnelles que je garde pour moi. Je vous ferai remarquer que je ne suis pas allé chercher refuge en Pologne, c'est la Pologne qui est venue chez moi. L'année dernière, c'était l'Ukraine. Je ne suis pas devenu ukrainien l'année dernière ni à présent polonais* » (я не зміг би змінити свою національність, навіть щоб вам зробити приємність. Я не займаюся політикою, але дозволю собі розкіш мати особисті переконання, які залишаються зі мною. Я вам зазначу, що я не поїхав до Польщі шукати притулку, це Польща прийшла до мене. Минулого року це була Україна. Я не став минулого року українцем, а тепер поляком) [11, 236-237]. Питання національних меншин, а тепер родина належала до їх числа, вирішувалося тільки у Варшаві. Так як Польща визнавала Україну, батько мав намір звернутися до верховенства права. Однак відновити право власності на землі, які знаходились так близько за Дністром, але тепер на території Румунії, можна було тільки через офіційне звернення на місці, у Хотині. Для цього потрібно було особисто у румунському консульстві Львова отримати дозвіл на перетин кордону, а вже у Хотині подавати офіційне звернення. З великими труднощами, крізь зруйновану і спустошену Україну Марія з братом дісталися до консульства, але Румунія не визнала українські паспорти. Двері на Захід, які були так близько, виявилися закритими.

Роздумуючи над проблемами герменевтики, Поль Рікер концентрує увагу на оповіді, яка дозволяє встановити зв'язок з досвідом часу, оскільки оповідь розгортається в часі і розповідає про події, які відбуваються в часі, про персонажів, які живуть у часі [8, 8]. Відповідно, час і оповідь взаємопов'язані, а основним механізмом, чи скоріше зв'язним елементом виступає пам'ять. Філософ зауважує, що пам'ять 1) хоронителька часу (ми впевнені в тому, що щось відбулося до того, як ми про це оповідаємо, саме тому, що ми про це згадуємо); 2) пам'ять потребує мови, як засобу вираження, оповідь. Пам'ять виконує функцію свідчення про події, які відбувалися в часі, а оповідь

дозволяє структурувати пам'ять [8, 8]. У першій частині фундаментальної книги «Пам'ять, історія, забуття» філософ досліджує проблему зв'язку між спогадом, який виступає у свідомості у якості образу, і суб'єктом, який пригадує. Феномен пам'яті розгортається від спогаду через пригадування до пам'яті себе. Під впливом обставин мислячий суб'єкт творить власну ідентичність. Драматичні події ХХ століття залишили в пам'яті сліди насильства та страждання, зафіксовані у колективній та індивідуальній пам'яті, їх усвідомлення через пригадування є важливим елементом у процесі реалізації ідентичності людини, у процесі пошуку її власних шляхів розпізнавання як іншого, так і самого себе.

За спостереженнями авторів «Порівняльного літературознавства», поневіряння неприкаяної людини, що приречена шукати притулок під чужими дахами, здавна уявлялося народною свідомістю як покарання за певні гріхи [4, 372]. Революційні події початку ХХ століття, а за ними розгул бандитизму та більшовицький терор спровокували руйнування звичних цінностей і звичного способу життя. Друга частина роману Марії Гагарін «В дорозі» розповідає про блукання оповідачки розбитими дорогами зруйнованої і пограбованої України. За які гріхи тисячі людей, різних за соціальним, релігійним чи національним статусом, позбулися власних домівок, захисту, елементарного права на існування? Подорож Марії у якості медсестри радянської армії, якою її змусили стати через шантаж ув'язнити і убити матір з молодшими сестрами, дає змогу побачити наслідки «визвольної» політики радянського війська. З появою у Васильках радянського гарнізону сім'я одразу відчула весь жах радянської пропаганди, свою беззахисність і безправ'я перед дивним «*régime qui confie le droit de vie et de mort à un gars piqué de vingt-deux ans!*» (урядом, який довіряє право на життя і смерть хлопчиську, якому щойно виповнилося 22 роки) [11, 263]. Комісар Ренський у чужому домі поводить себе як господар, він одразу заявляє, що будинок більше не належить родині, «це не я у вас, а ви у мене», а своє завдання комісар бачить у тому, щоб «*exterminer les éléments hostiles qui s'opposent à la révolution*» (викорінити ворожі елементи, які протиставляються революції) [11, 262]. Саме він вирішував, коли і як покарати винних, причому провина родини Бельських полягала в тому, що вони були власниками великого будинку, який ще чомусь не спалили і не зруйнували селяни. Незважаючи на те, що керівництво гарнізону було росіянами, тобто

співвітчизниками Бельських, однак класовий та ідеологічний антагонізм ставив їх у ряд ворогів народу.

Спогад про подорож разом з гарнізоном відтворює в пам'яті спустошені села: *«en traversant le village, nous ne rencontrâmes personne. Je regardais l'église, l'école, les croix blanches du cimetière, les hautes clôtures en osier tressé»* (йдучи селом, ми не зустріли нікого. Я споглядала церкву, школу, білі хрести на кладовищі, високі плетені паркани) [11, 284]. Перша зупинка гарнізону у селищі Крушановка на березі Дністра: *«le village paraissait mort, le vide dans les rues était frappant. La route déserte et silencieuse qui nous accueillit semblait appartenir à un autre monde»* (село здавалося мертвим, порожнеча вулиць була вражаюча. Порожня і мовчазна дорога, яка нас зустріла, здавалося, належала до іншого світу) [11, 286]. Марія почувалася незручно у домі отця Надольського, який вимушено приймав вояків у своєму домі: *«J'avais honte de profiter d'une hospitalité dictée par la peur»* (мені було соромно скористатись гостинністю продиктованою страхом). У розмові з Надольськими конкретизується бажання Марії вирватися з цього полону і покинути рідну землю. Споглядаючи протилежний берег Дністра, вони бачили мирне життя: люди працюють, обробляють поля, жінки перуть білизну у річці, діти купаються і радіють життю. Це недосяжне щастя підсилює почуття приреченості жителів українських земель, вони не засуджують румунів, які суворо охороняють свої кордони, *«ils ont peur de nos désordre et ont raison de se clôturer. À leurs yeux nous sommes des pestiférés»* (вони бояться нашого безладу, і праві, що відмежовуються. В їхніх очах – ми заражені чумою) [11, 290]. Нещастя, яке спіткало українців, виражено словами простого селянина: *«Il n'avait jamais vu pire : les champs saccagés, les récoltes brulées, les villages pillés et réduits à la misère. Partout les bons étaient persécutés et les méchants élevés au pinacle ! Tout cela ne pouvait que présager la fin du monde»* (Він ніколи не бачив більшого лиха: поля спустошені, врожаї спалені, села пограбовані й доведені до нещастя. Всюди добрих людей переслідують, негідники на вершинах! Це все віщує кінець світу) [11, 330].

Звільнитися з радянського полону і нав'язливої уваги комісара Ренського брату і сестрі допоміг випадок. Коли Ренського відправили на завдання, він помістив своїх заручників до в'язниці, звинувативши у контрреволюційній діяльності. Але оскільки в'язниці ЧК були переповнені, молодим людям дозволили переночувати у місті й з'явитися зранку для розслідування. Товариш Іллін, побачивши їх

вчасно наступного дня у комендатурі, дуже здивувався (бо вони ж могли утекти) й засумнівався у звинуваченні Ренського, а тому відпустив їх додому. Голодні, стомлені, але вільні, без грошей і засобів до існування, Марія з братом пішки чи з попутними селянськими підводами здолали 80 кілометрів й повернулися додому. Найбільшим щастям було віднайти усіх родичів живими, але будинок був повністю розграбований, та й залишатися в ньому було небезпечно. На сімейній раді прийняли рішення: мама з молодшими сестрами йдуть у місто шукати батька, Емануель залишається в селі у приятелів і наглядатиме за будинком, а Марія вирішила поспробувати щастя й перетнути румунський кордон, щоб віднайти родичів і відновити права родини на власність, а значить на свободу і майбутнє. Росіянка Марія Бельська стала українкою у найдраматичніший період історії України, змушена рятувати своє життя, втікаючи з України з контрабандистами, ризикуючи власним життям перепливати Дністер під кулями прикордонників, щоб здобути омріяну свободу. Все колишнє родинне багатство було зруйноване, замок бабусі у Рашкові розграбований, помешкання дядька Ростислава у Капльовці спалене і знищене. Споглядаючи руїни замку, *«un grand bassin ovale, vide et fissuré, et le socle de la fontaine sec rappelaient avec ironie la grandeur du passé et faisaient penser à un monument funéraire* (великий овальний басейн, порожній і розколотий, п'єдестал сухого фонтану, який іронічно нагадував минулу велич і навіював думку про надгробний пам'ятник) [11, 394], Марія називає його символом зруйнованого минулого. Усвідомлення краху минулого, втрати родинного дому, затишку, безпеки спонукає до формування нових переконань: *«Nous devons bâtir notre existence sur de nouvelles bases»* (Ми повинні будувати наше життя на новій основі) [11, 393]. Особистість у межових ситуаціях стає перед вибором збереження власної гідності, змушена шукати своє місце у світі, яке б дозволило реалізувати своє призначення, при цьому відмовляючись від родини, дому, батьківщини. Символом межі, яка розділяє життя на минуле і майбутнє, загрози і безпеки виступає Дністер: *«Tout était resté derrière le Dniestr, même ma nationalité. Je ne ressentais pas encore à ce moment décisif toute la profondeur de la déchirure. Je ne ressentais que le transport de la délivrance. Je bénissais la terre sur laquelle je posais les pieds. J'avais envie de la baiser. L'autre rive m'avait tout pris, celle-ci me donnait l'espoir»*. (Все залишилось по ту сторону Дністра, навіть моя національність. Я ще не відчувала у той вирішальний момент всю глибину розриву. Я відчувала тільки звільнення. Я благословила

землю, на яку ступила моя нога. Мені хотілося її розцілувати. Той берег у мене все забрав, цей – давав надію) [11, 340].

Інтеграція у суспільство нової країни без документів виявила низку нових проблем, пов'язаних з байдужістю юридичної, політичної, соціальної системи держави до долі людини, до її права на життя. Дозвіл на проживання в Румунії не так просто можна було отримати. «*En fuyant le loup j'avais rencontré la louve*» (Втікаючи від вовка, я зустріла вовчицю) [11, 348]. За дивними правилами юридичної системи, дозвіл видавав суд, а суд розглядав справи ув'язнених. У в'язниці Марія здобула новий досвід, досвід приниження і безправ'я людей, які приречені відбувати покарання без права його оскарження. «*Je ne m'étais jamais sentis humiliée à ce point. Du moment que je n'étais plus qu'une détenue, je n'avais plus droit au respect le plus élémentaire*» (я ще ніколи не знала такого приниження. З того моменту, коли я стала затриманою, я не мала більше права на елементарну повагу) [11, 425]. Захищаючи своє право на свободу і життя, Марія не боїться висловити своє обурення директору в'язниці: «*Nous sommes venus en Roumanie chercher un refuge, la justice, un traitement humain et que trouvons-nous ? La persécution et la prison ! Nous avons cru que dans ce pays on faisait une différence entre les bandits et les victimes innocentes d'une grande tragédie nationale, mais nous nous apercevons que nous étions moins persécutés en Russie rouge. Nous avons franchi la frontière sans visa ? Et qui pouvait nous les donner ? Et qu'est-ce qui nous restait à faire ? On nous tirait dessus, si vous voulez savoir*». (Ми прибули в Румунію шукати притулку, справедливості, людяного ставлення, і що ми знайшли? Переслідування і в'язницю! Ми думали, що в цій країні розрізняють бандитів і невинних жертв великої трагедії нації, але ми констатуємо, що нас менше переслідували в червоній Росії. Ми перетнули кордон без візи? А хто нам міг її дати? І що нам залишалось робити? Над нами стріляли, як хочете знати) [11, 426]. Вибір між смертю і злочином заради збереження життя штовхає втікачів на порушення закону, але чи може таке порушення конкурувати з інстинктом самозбереження у доведеної до відчаю людини, яка втратила віру у торжество закону? Терор, переслідування, цькування на території України не мали виправдань, російські загарбники під гаслами радянської пропаганди у черговий раз спустошували українські землі, прикриваючи свої імперські завоювання підступними лозунгами турботи про народ.

Підсумовуючи свою одісею, Марія ототожнює себе з численними емігрантами, які покидали Батьківщину у пошуках

кращої долі, «*tels les nomades des temps passés, les nouveaux nomades de notre siècle ont repris leur migration vers l'Ouest. Fuyant la mort et l'esclavage, ils cherchent la liberté comme autrefois leurs ancêtres. La liberté est devenu l'emblème du bonheur, plus précieuse que tous les biens terrestres, plus chère qu'une patrie*». (як кочівники минулих часів, переселенці нашого століття знову розпочали міграцію на Захід. Втікаючи від смерті та рабства, вони шукали свободу, як колись їхні предки. Свобода стала символом щастя, цінніша за всі земні блага, дорожча за батьківщину) [11, 438]. *Nomade* – кочівник, мандрівник, переселенець, вигнанець, людина світу, не прив'язана до конкретної території, позбавлена коріння. Не з власної волі мільйони українців стали переселенцями, щоб у новому безпечному місці розпочати все знову. Свобода як атрибут особистості стає фундаментальним принципом існування у суспільстві, яке сприймається як вороже, консервативне, підпорядковане умовностям. У романі Марії Гагарін звучить ностальгія за втраченим раєм щасливого дитинства у великій люблячій родині за міцними стінами дому, розташованого на благодатній землі сільського Поділля. У мультикультурному й мультинаціональному світі дівчина прагне віднайти власну ідентичність, однак на території тогочасної України, розтерзаної імперськими завойовниками, ідентичність зводиться до збереження свободи, тобто життя. Коли «рідний дім на рідній землі стає чужим, ворожим, небезпечним» [10, 168], інстинкт самозбереження спонукає покидати Батьківщину, батьківський дім втрачає функцію захисту, особистість приречена на мандри – пошук свого місця у світі, але без усвідомлення свого коріння, свого минулого переселенець не може утвердитися у новій спільноті.

1. Абрашкевичус Г. Культурна ідентичність у процесі розвитку полікультурного середовища. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія», 2014. Випуск 14, частина 1. С.26-33*
2. Алієва З. Образ «Я»/Іншого як проблема імагології. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: філологічні науки. 2013. № 3 (262). С. 3–7.*
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. Монографія. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с

5. Кара Т. Художнє осягнення проблеми етнічної ідентичності в українській історичній повісті першої половини ХХ століття. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2016. Вип.22. С.127-138.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
7. Меньок В. Пам'ять і обітниця: феноменологія пам'яті за Полем Рікером. *Людинознавчі студії*. Випуск 26. Філософія, 2012. С. 44-58.
8. Рікер Поль. Память, история, забвение / пер. с фр. И. И. Блауберг и др. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 726 с.
9. Смушак Т. Опозиція «своє / чуже» в автобіографічній повісті Наталени Королевої «Без коріння» та автобіографічному романі Ірен Немировськи «Вино самотності». *Султанівські читання*. 2017. Вип. VI. С.84-95.
10. Яцків Н.Я. Часо-просторова організація автобіографічного роману М. Гагарін «Blonds étaient les blés d'Ukraine». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т.3. С.163-169. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-28>
11. Gagarine M. Blonds étaient les blés d'Ukraine. Paris: Robert Laffont, 1989. 440 p.

РОЗДІЛ 2.

ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

**ІДЕНТИЧНІСТЬ *NATIO VS CONFESSIO* У
«ПСАЛМАХ ДАВИДОВИХ» КЛЕМАНА МАРО
І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Співіснування ідентичності національної та конфесійної сьогодні привертає особливу увагу вчених, оскільки існує на кресах концепції мультикультуралізму. Національна ідентичність уособлює культурну специфіку, «неперервне відтворення та реінтерпретацію структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною» [4, 57]. Існує й низка інших ознак, які визначають національну ідентичність. Насамперед, усвідомлення себе колективною спільнотою, усвідомлення того, що вона є відмінною від інших. Саме так проступає підстава «феномену етнічності». Такий напрямок об'єктивізує конкретні форми самовизначення національної ідентичності – «національні почуття», «національні інтереси», «національна ідея», що веде до її субстанціоналізації [2, 348]. Відтак, під «етно-національною ідентичністю» передусім розуміємо культурну специфіку, ментальне самовизначення, автопортрет певного народу як колективного прояву людства [1, 4]. У становленні національної ідентичності того чи того народу важливо зазначити можливість її конструювання релігією тієї ж мірою, що і мовою. Корені такого явища варто шукати в особливостях християнського богословського мислення, де беззаперечним є факт розчинення дискурсу ідентичності в релігії.

Велика лірична книга Біблії – Книга Псалмів – має особливий статус у культурі християнського світу. Поряд з Євангелієм ця книга спричинилась до становлення культурного християнського дискурсу Європи. Насамперед, осердям раннього християнства було повчання. Поряд із дидактичними завданнями Святого Письма практикувались псалмоспіви при храмах та монастирях, де згодом склався канон добового кола молитов богослужіння. У його основу було покладено саме поезію Книги Псалмів. Інколи до сакральних віршів додавалася авторська творчість священнослужителів, яка з часом або набувала канонічного статусу, або вилучалася.

Більшість теологів ранньохристиянського періоду формулювали власні думки, спираючись на різноманітні тлумачення та

парафразування Книги Псалмів, що служило підкріпленням богословських позицій авторів. На Сході одним із перших поетів, хто вдався до такого «теологічного змагання», послуговуючись біблійною Книгою Псалмів, був Єфрем Сирін, автор численних проповідей, молитов, православних гімнів, екзегетичних голімії та тлумачень Святого Письма. Більшість творів автора мають поетичну, метричну форму. Поетика творів відповідає загальному дидактичному характерові сирійської поезії цього періоду та уможлиблює долучення теологічних мотивів до псалмової поезії. У такій віршовій формі Єфрем Сирін утверджував християнське вчення, сперечався з єретиками та піснеславив Бога. Очевидно, що, переспівуючи псалми, автор переслідував не стільки літературну, естетичну, скільки теологічну, богословську мету.

На Заході до переробки цілої Книги Псалмів у IV ст. н. е. вдався Аполлінарій Лаодикійський. Характерною рисою його творів є застосування до біблійного тексту типу віршування гомерівських поем. Псалмові переробки Аполлінарія написані гекзаметром, що було поширеним явищем у час переходу від Античності до Середньовіччя. Ще одним богословом, який здійснив творче переосмислення Книги Псалмів, був Амвросій Медіоланський. Написані ним гімни виявляють тісний зв'язок з біблійною поезією, адже автор послуговувався саме сакральним джерелом, мистецьки опрацьовуючи його основні теми та мотиви. Твори автора позначені легкістю та доступністю сприйняття, що уможливило їх поширення, усне і писемне передання аж до сьогодні. Амвросій Медіоланський є автором великої кількості літургійних гімнів (вважається, що у тому числі й найпопулярнішого гімну латинської церкви – «Te Deum laudamus» («Тебе, Бога, хвалимо»)), через що по праву визнаний творцем латинської гімнографії.

Після розколу християнської Церкви ідейно-функціональне навантаження псалмодії дещо змінюється. Загальновідомо, що на Заході починає поширюватися традиція написання нових псалмів, котрі поступово перетворюються на додатковий, але дуже вагомий елемент літургії. Особливий поштовх цьому дала Реформація, оскільки протестанти по особливому тлумачили Святе Письмо, що дозволяло вільно виливати свої релігійні почуття саме в нових псалмах. Та й католицька Церква вважала за потрібне надавати поетові повну свободу в цій сфері. Натомість у східнохристиянській традиції Псалтир уважався настановою у мандрах душі (Афанасій Великий), а цар Давид – супутником людини на її життєвому шляху

(Григорій Нісський). Псалтир користується у східній християнській традиції величезною пошаною: його часто видають окремою книгою, за ним проводять відправи в церквах, навчають грамоти, читають над небіжчиком, на його текстах навіть ворожать. Але загалом на православному Сході написання нових псалмів закінчилося з остаточним становленням літургійного канону.

Пов'язаність псалмів з Літургією передбачала їх мовне визначення, оскільки канонічними мовами релігійного культу католицтва на Заході була латина, а на слов'янському Сході – церковнослов'янська. Переклади Святого Письма рідною мовою з'явилися завдяки Реформації – релігійному руху, що не тільки розвінчував зловживання римсько-католицької церкви, але й чітко сформулював ідею перекладу Святого Письма народними мовами та вживання її в богослужінні.

З часів перекладу сакральних текстів національними мовами Псалтир постає предметом художніх обробок у європейській поезії. «Псалми Давидові», як і решта поетичних книг «Святого письма» («Пісня пісень», «Плач Єремії»), не римували і не римують в жодному з біблійних перекладів, як українською, так й іншими мовами світу. У своїх переспівах псалмів автори шукали аналогій, які б найбільше відповідали їхньому ідеалу вільної, духовно-досконалої особистості, що шукає гармонії з собою і навколишнім світом. Теми складного, а то і трагічного буття єврейського народу були цікавими для поетів з огляду на те, що сприймалися як своєрідні архетипи, які повторюються в історії усієї земної спільноти [14, 77].

Переклади псалмів поширювалися у тих країнах, де національна мова, словесність перебувають у стадії пошуку, формування (англійська, німецька, французька, польська, угорська, румунська, молдавська, російська, українська та інші літератури). При цьому і в протестантській, і в католицькій поезії виразно простежувалися тенденції відступу від оригіналу, проявлення індивідуально-авторського начала, що обумовлено рухами Реформації та Контрреформації, які вельми змінили ставлення до особистості. Псалтир з його проблемно-тематичним розвоєм відтворення людських переживань, проникливим ліризмом, гостротою й напругою почуттів, глибиною ідей, провіденціальною міццю, точністю та геніальною простотою в поетичному вираженні релігійного почуття, постав у цих випадках універсальним зразковим прототекстом, який надихнув поетів на його подальшу актуалізацію. До перекладу псалмів на національні мови у різний час долучилися: Мартін Лютер

– німецькою; Джон Мільтон, Джеймс Б'юкенен – англійською; Генріх ван Вальдеке – голландською; Клеман Маро – французькою; Балінт Балашші – угорською; Досіфей – румунською; Валента Врубель, Ян Кохановський, Якуб Любельчик, Станіслав Тржецький, Микола Рей – польською; Гаврило Державін, Михайло Ломоносов, Олександр Сумароков, Василь Тредіаковський – російською. Набув поширення ліричний жанр – поетичний переспів псалмів, який сприяв утвердженню національної релігійно-філософської лірики в різних культурах.

У Франції перша половина XVI ст. ознаменувалася появою багатьох пісенників та збірок духовної поезії. У 1542 р. у Генфі вийшла збірка «Форми молитов і духовних пісень» («*La Forme des Prières et Chants ecclésiastiques*»), яка містила 39 переробок псалмів, 32 з яких належать Клеману Маро (1497–1544). Після смерті поета його працю продовжив Теодор Без, яскравий представник літератури гугенотів, полеміст, теоретик французького протестантизму, і в 1562 р. Генфський співаний Псалтир був перекладений повністю.

Відомо, що перші переклади псалмів французькою мовою належать французькому євангелисту Жаку Лефевру д'Етаплю, згодом до перекладів доклався один з основоположників реформаторського руху Жан Кальвін. Однак, псалми Кальвіна мали на меті виключно «мовне» перекодування текстів з латини, що відповідало ідеологічним настановам Реформації. Перша спроба саме поетичного перекладу належить Клеману Маро. Поетична псалмодія Маро є предметом літературознавчих досліджень не тільки у Франції, але й поза її межами (Д. Вурстен [21; 22], Ж. Дефо [15], А. Егсан [16], С.-А. Маєр [17], С. Ребен [19], М.-А. Скріч [20], В. Шишмарев [12; 13]). Поетичний стиль Клемана Маро вирізняється новаторством. Він збагатив французьку поезію не тільки новітніми ідеями та формами, але й ренесансним світовідчуттям. Поет віртуозно володів версами з десяти складів, його стиль отримав назву «маротичний» через органічне поєднання наївності, інтелігентності і відвертості. Дослідники його творчості переконані, що він міг би стати гідним «батьком» класичної французької поезії, тоді як така честь віддана трохи пізніше П'єру де Ронсару.

Творчість Клемана Маро відображає увесь діапазон співвідношення і взаємодії культурно-історичних віянь ренесансу та гуманізму з інтенціями Реформації. У своїй творчості поет спирається на куртуазну та інтелектуальну традиції. На рівні засобів художньої виразності відчувається значний вплив «великих риториків» Жана

Моліне, Жана Лемера де Бельжа, П'єра Грінгуара, що увиразнює інтелектуальний рівень поезії. До цього аристократизму поет додає елементи народності, які запозичує у Франсуа Війона. Клеман Маро збагачує жанрове розмаїття французької поезії за рахунок античних зразків – елегії, похвального слова, епіграми, послання, оди. З італійської літератури запозичує сонет. Врешті, він звертається до скарбниці старозавітних текстів – псалмів.

Після десятиліття перекладацької роботи Клеман Маро вперше публікує псалми в 1541 р. у Парижі. До збірки ввійшло перші тридцять псалмів французькою мовою. Вже через рік переспіви псалмів Маро потрапляють у список заборонених книг «Index Liborum Prohibitorum», у якому католицька Церква зазначала літературні твори, що несуть загрозу основоположним принципам віри та позначені богословськими відхиленнями. Під час перебування у Женевському вигнанні поет завершує роботу над ще дев'ятнадцятьма псалмами. Разом з «Кантом Симеона» творів стало п'ятдесят, вони повністю були опубліковані в 1543 р. Цим творам Клемана Маро судилося найдовше життя, адже вони ввійшли до протестантського молитовника як канонічні версії псалмів. Переспіви псалмів стали найбільш відомими творами поета, їх називали «бойовими піснями гугенотів» [12, 286]. Це визначення дещо перебільшує захоплення Маро схоластичною казуїстикою християнства періоду Реформації. Поет був противником релігійного фанатизму, для нього багато важили такі поняття, як свобода совісті і гідність людини. Маро приписували прихильність до лютеранства, однак поет не вважав себе ортодоксальним прибічником тієї чи тієї гілки християнства. І католики, і протестанти то визнавали його своїм адептом, то виключали зі своїх спільнот.

Дослідники творчості Клемана Маро намагалися інтерпретувати його світоглядні візії переважно крізь призму реформаторських ідей. Так, М. Скріч досліджуючи тексти поета у закрої положень лютеранства, стверджує, що ніби-то він відкрито не висловлює своїх реформістських переконань, однак у творах поета є багато спільного з лютеранськими догматичними положеннями [20, 38]. Проти спрощеного тлумачення філософії французького поета виступив К.-А. Маєр. Дослідник особливо ретельно досліджує релігійні погляди Клемана Маро, оскільки у XVI ст. критика релігії та церкви, їх реформування, що є осердям ідейної та політичної боротьби, знаходить своє відображення чи не у всіх значущих творах поета. К.-А. Маєр переконливо доводить, що вся творчість Маро направлена

проти католицької церкви, проти її догматів, проти католицької ідеології в цілому. Проте, поет не вважає себе протестантом. Так Маро, приймаючи багато з ідей кальвіністів, зберігає за собою право на свободу висловлювання, на власну оцінку дійсності, яка може розбігатися з католицькими чи протестантськими догматами. На переконання Маєра, джерелом вільнодумства і вільнолюбства К. Маро є його гуманізм [17, 68-72]. Варто б додати, що це був гуманізм не сухого наукового штибу, а людяність, людинолюбство, що пов'язані з народом, з суспільною боротьбою епохи. Саме такий гуманізм зробив Маро непримиреним ворогом католицтва, саме він зробив його попервах прибічником Реформації. І саме гуманізм додав йому сил перебороти втрачені ілюзії та надії, пов'язані з протестантизмом.

Вплив Реформації на літературний процес був неоднозначний та неоднорідний. З одного боку, Реформація викликала загострення релігійної боротьби, актуалізувала віросповідальні питання, що спричинило швидке зростання перекладів Біблії національними мовами, релігійно-полемічної літератури. З іншого – в літературному процесі відбулося нове відхилення центру духовного життя в релігійно-метафізичну площину: Бог, взаємини людини з Богом стають центральною проблемою художньої літератури, що перебуває у силовому полі Реформації.

Переклади Клемана Маро стають початком традиції перекладів псалмів у французькій літературі. У нього спостерігається та ж тенденція, що і в пізніших перекладах поетів-протестантів – Жана де Спонта, Теодора д'Обін'є – вільне поводження з оригіналом. Відомо, що на протигагу католицькій традиції, для поетів-протестантів біблійні тексти – жива, активна традиція та духовна реальність, коли часова дистанція між текстом-оригіналом і дійсністю стирається настільки, що набуває рис реального сьогодення. Маро осучаснює псалми, проводить паралелі між юдейським та французьким народом, а король Франциск постає як добрий пастир, поет, володар, подібно до царя Давида. Образ французького монарха вибудовується на засадах середньовічної «ідеалізації». Промовистим доказом є присвята до Женевського видання псалмів (1543), у якій мовиться про короля «суперхристиянина» («au roi très chrétien»). Однак, у псалмах є відчутними й віяння гуманізму, що проявляються у відтворенні поетом широкого діапазону почуттів людини, якій судилося стати на чолі свого народу [16, 67].

Переклад з латини не був новинкою для поета. Раніше Маро переклав французькою лірику Лукіана, твори Овідія («Геро та Леандр», «Метаморфози»), епіграми Марціала. До перекладів псалмів Клеман Маро ставився надзвичайно уважно, вважають, що вони є точнішими, ніж переклади багатьох його сучасників [12, 286]. Першоджерелами перекладів стала латиномовна Біблія, переклад французькою Біблії Олевітана, коментарі до перекладів Біблії відомого богослова-реформіста Мартіна Бутцера. Деякі дослідники свідчать про консультування Маро у професора-гебраїста Франсуа Ватабля [18]. У переспіві псалмів Маро намагається максимально наблизитися до смислу оригінала і зберегти дуже важливі семантичні паралелізми. Це очевидно вже у перекладі Псалма 1, який налаштує на релігійно-філософські та етичні рефлексії, визначає основний сюжет Книги – дорогу людини в цьому світі, дорогу до Бога і перед Богом. У псалмі бачимо й альтернативу – дорогу грішників. Акцентується на свободі вибору і відповідальності людини за обрану дорогу. Розглянемо більш детально цей псалом у латиномовній версії (I), у переспіві Клемана Маро (мова – середньофранцузька) (II) та україномовному перекладі Івана Огієнка (III):

I *1* *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pestilentiae non sedit;*
2 *sed in lege Domini voluntas ejus, et in lege ejus meditabitur die ac nocte.*
3 *Et erit tamquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum, quod fructum suum dabit in tempore suo: et folium ejus non defluet; et omnia quaecumque faciet prosperabuntur.*
4 *Non sic implii, non sic; sed tamquam pulvis quem projicit ventus a facie terrae*
5 *Ideo non resurgent implii in judicio, neque peccatores in concilio justorum:*
6 *quoniam novit Dominus viam justorum, et iter impiorum peribit.*

III *1* *Блажен муж, що за радою несправедливих не ходить, і не стоїть на дорозі грішних, і не сидить на сидінні злоріків,*
2 *та в Законі Господнім його насолода, і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!*
3 *І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене, що родить свій плід своєчасно, і що листя не в'яне його, і все, що він чинить, щаститься йому!*
4 *Не так ті безбожні, вони як полова, що вітер її розвіває!*
5 *Ось тому то не встоять безбожні на суді, ані грішники у зборі праведних,*
6 *дорогу бо праведних знає Господь, а дорога безбожних загине!*

II *Qui au conseil des malins n'a esté,*
Qui n'est au trac des pecheurs arrêté,
Qui des mocqueurs au banc place n'a prise:
Mais nuit et jour, la Loy contemple, et prise
De l'Eternel, et en est desirieux:
Certainement cestuy-là est heureux

Et semblera un arbre grand et beau
Planté au long d'un clair courant ruisseau,
Et qui son fruit en sa saison apporte,
Duquel aussi la feuille ne chet morte:
Si qu'un tel homme, et tout ce qu'il fera,
Tousjours heureux et prospere sera.

Pas les pervers n'auront telles vertus:
Ainçoys seront semblables aux festus,
Et à la pouldre au gré du vent chassée.
Parquoy sera leur cause renversée
En jugement, et tous ces reprouvés
Au reng de bons be seront point trouvés.

Car l'Eternel les justes congnoist bien,
Et est soigneux et d'eulx, et de leur bien:
Pourtant auront felicité, qui dure.
Et pour aultant qu'il n'a ne soing ne cure
Des mal vivants, le chemin qu'ils tiendront,
Eulx, et leurs faiets, en ruyne viendront.

У переспіві проступає такий елемент, як поетизація дії, пейзажу, використання порівнянь, барвистого багатослів'я, що у латиномовній версії псалма практично відсутні. Наприклад метафора, що уособлює

благочестиву людину як дерево над водою, що приносить добрі плоди, насажена у перекладі епітетами, яких немає в оригіналі: *un arbre grand et beau; clair courant ruisseau*. Коротка фраза *quoniam novit Dominus viam justorum* у Клемана Маро стає ускладненою синтаксично, лексично й граматично: *Car l'Eternel les justes congnoist bien, / Et est soigneux et d'eulx, et de leur bien: / Pourtant auront felicité, qui dure*. Однак, семантика першоджерела зберігається. Важливо, що поет враховував подальшу музичну обробку, тому його псалмам притаманне ритмічне розмаїття, багатство строфічних конструкцій, музичні версії. Дослідники перекладів Маро підкреслюють, що в його інтерпретаціях псалмів важливою є поетизація змістового наповнення. Про це свідчить широкий діапазон віршованих форм, які застосовані у перекладах Маро. Багатство поетичних засобів допомагало яскраво розкрити біблійний зміст одночасно зберігаючи його вірність/точність [19, 188-189].

В Україні знайомство з Псалтирем відбулося ще за часів Київської Русі у грецькому, а згодом у церковнослов'янському варіанті Кирила і Мефодія. Найперші тексти Псалтиря на давньоукраїнських землях датуються XI ст., а славетний Київський Псалтир було переписано уставним письмом у 1397 р. До появи друкованого тексту Острозької Біблії, були відомі кілька видань Псалтиря: за 1569–1570 рр. (Здолбунів), 1576 р. (Вільно), 1580 р. (Острог). У часи Середньовіччя Псалтир був особливою книгою, оскільки і у Візантії, і в слов'янських народів сприймався нарівні з Євангелієм.

Для періоду бароко, з його настановами на «теоцентричність», трагічне бачення світу й долі людини, напружені контрверзи між гармонійним і дисгармонійним, плінним і вічним, раціональним та ірраціональним, сакральні тексти псалмів стали благодатним джерелом для інтерпретації макро- та мікрокосмічної символіки одвічних проблем людства. Українське бароко вирізнялося на тлі європейської літературної традиції XVII–XVIII ст. передовсім власною питомою релігійністю. Тому й не дивно, що «левоу частку корпусу барокових поетичних творів (<...>) складає поезія духовна – численні вірші на пошану Христа, Богородиці, святих чи вже на тему «чотирьох останніх речей»: смерті, Страшного суду, раю та пекла» [9, 21]. У цей час до псалтирних перекладів та «подражаній» вдаються Йоан Армашенко, Лазар Баранович, Симеон Полоцький, Афанасій Филипович та ін. Прикметною є творчість Григорія Сковороди, твори

якого, вдаючись до високих метафор, вважають «покрайніми записами на берегах тексту Святого Письма» [9, 90].

Творчість Тараса Шевченка (1814–1861) тісно пов'язана з посиленою увагою до християнської ідеї. Насамперед, християнство приваблювало митця ідеальною гуманністю, поетизацією заповідей братолюбства, любові, миру, прагненням волі, піклуванням про суспільну справедливість, про найбільш принижених та убогих. Питання духовно-релігійної традиції у творчості Т. Шевченка має надзвичайну вагу, оскільки літературний процес епохи, що вивчається поза глибоким аналізом культури, приводить до поверхового діалогу літературних напрямів, що не впливають на справжню літературу епохи. Потужні, глибинні течії культури залишаються нерозкритими, а деколи – і невідомими для дослідників.

Прикметно, що в тогочасній Російській імперії Т. Шевченко відважився підняти питання України як окремої культурно-цивілізаційної моделі. Поет демонструє це на такому доволі чутливому рівні, як питання духовної традиції. Шевченкова рецепція християнства яскраво демонструє відмінність моделей культурно-цивілізаційних орієнтацій київського та московського християнства. Так, києворуське християнство зосередило свою увагу, насамперед, на соціально-культурному аспекті нової релігії. Натомість у московській версії превалювали політичні імперативи візантійства: абсолютний характер влади імператора/царя, патерналізм володаря, високий рівень централізації, утвердження релігійної міфології «усяка влада від Бога», тісний альянс влади та Церкви.

Тарас Шевченко сприймав християнство, насамперед, як ідеальну гуманність з його позиціями братолюбства, прощення, праведності, справедливості. Глибока релігійність поета була тією основою, що сприяла вмінню відрізнити справжню віру від догматичних крайнощів. Візантійський обряд московської Церкви уособлював для Шевченка святенництво та обрядовірство, що за зовнішніми виявами віри в Бога нівелювали засадничі християнські чесноти. Обрядовірство іманентно передбачає догматично-культове протистояння. Це його природна ознака. Особливо вона проявляється у взаєминах різних напрямків і структур однієї і тієї ж релігії, бо тоді сутнісна та-ж-самість якраз і виявляє себе в розмаїтих зовнішніх формах, що неминуче виходить на передній план, особливо у кризові періоди історичного розвитку. Безперечно, Т. Шевченко усвідомлював, що православна віра використовувалась Російською імперією як засіб політичної агресії.

Проблема конфронтації віри й обрядовіства у Шевченкових творах має відкритий характер. Обстоювання «святої» віри – «бесплотной идеи добра и чистоты» [11, 111] – перед загрозою її перетворення в ідолопоклонство знову ж таки є свідченням глибинної релігійності поета – «гарячої і на все життя незмінної» (М. Драгоманов). Натомість, обрядовіство виникає тоді, коли за формою губиться суть, коли обряд уже настільки переобтяжений, а самих обрядів уже так багато і вони настільки складні, що й сам священик достеменно не знає, що вони означають. Чим досконалішою, духовнішою є людина, тим меншою стає її потреба в цих «милицях». Та настане час – і саме поняття «обряд» відійде в історію. І це справа далекого, а може й недалекого (знає Бог) майбутнього, як і читаємо в Апокаліпсисі: «А храму не бачив я в ньому...» (Одкр. 21:22), оскільки немає буквального храму, немає обрядового служіння, немає богопоклоніння зовидненого в Церкві оновленій, у Новому Єрусалимі, але є поклоніння в душі та істині. Віра ж, за апостолом Павлом, «є запорукою того, чого сподіваємося, – доказ речей невидимих» (Євр. 11:1). Віра для релігійної людини постає у єднанні з Богом та єдиновірцями, у любові та високій моральності, у дотриманні заповідей, у прагненні активно задіяти віру у соціумі, бажання досконалості та спасіння.

Незважаючи, що саме православне середовище оточувало Т. Шевченка від його народження, дослідники не виключають типологічних збігів окремих художніх концептів з протестантською ідеологією, яка виходить не лише від ідей тьобінгенської школи, а й від того буденного сприймання Євангелія в протестантському середовищі, з яким Шевченко ознайомився під час спілкування з петербурзькими німцями під час навчання в Академії мистецтв. Проте, найімовірніше, у творах Т. Шевченка виявляється глибока персоніфікована рецепція євангельських текстів. «Щодо протестантів, – зауважує Д. Степовик, – то критична позиція Шевченка до формального християнства, до ортодоксального фундаменталізму і носіїв цього фундаменталізму в особі російського святенництва його доби – безпосередньо перегукується з традиційним критицизмом протестантів. Ніде Шевченко не виступає проти жодної протестантської конфесії своєї доби, – ані проти лютеран, ані проти кальвіністів, англікан, реформатів, методистів чи баптистів. Навпаки, поеми «Неофіти» й особливо «Єретик» вказують на віротерпимість Т. Шевченка. Він виразно тяжіє як у своїх позитивних висловлюваннях на християнські теми, так і в критичних щодо

клерикалів, які забули про Заповіді Божі, – до християнства, яке сповідував його великий попередник на ниві християнського інтелектуалізму в Україні Григорій Сковорода» [7, 56].

Відомо, що роботу над перекладами псалмів Шевченко здійснює у чи не найбільш творчий період свого життя, коли з-під його пера вийшли численні шедеври, що так чи інакше мають низку перегуків з «Псалмами Давидовими» на ідейно-тематичному рівні. Уважне й прискіпливе прочитання Біблії, що була незмінним предметом Шевченкової лектури у той час, спонукає до широкого застосування біблійної стилізації. Так, використовуючи у таких творах як «Сон (Комедія)», «Великий льох», «Кавказ» біблійні епіграфи, поет тим самим створює певну настанову для читача – звіряти написане з високими духовними еталонами. Перші псалми з'явилися з під пера Т. Шевченка в першій половині грудня 1845 р. Живучи в поміщика С. Самойлова у с. В'юнище, Т. Шевченко переписав увесь цикл начисто до рукописного збірника «Три літа» з датою «19 декабря 1845, В'юнища».

Як і Т. Шевченко, К. Маро здійснює переклади спираючись на джерело-посередник. Для французького поета це була латиномовна версія Псалтиря. Т. Шевченко послуговувався церковнослов'янським текстом Псалтиря редакції Єлизаветинської Біблії 1751 р. Вплив церковнослов'янського джерела позначився на поетичній мові Шевченкових псалмів, збагаченої і церковнослов'янськими, і новими лексично-морфологічними новоутворами, що сприяли поетичній образності та патетичному стилю. «Неперекладність» значного пласту церковнослов'янських у «Псалмах Давидових» В. Коптілов пояснює тим, що «відповідників» на тому самому рівні, що й церковнослов'янськими, українська мова немає: такий своєрідний шар лексики й фразеології не може бути заміщений нічим іншим без істотних стильових втрат. Це глибоко розумів поет з його геніальним чуттям мови, і, перекладаючи псалми з церковнослов'янської Біблії, залишив без перекладу чимало слів і виразів [3, 35].

Існує думка, що Т. Шевченко недостатньо добре знав церковнослов'янську мову. Аналізуючи деякі розходження у Шевченковому перекладі псалма 81 та церковнослов'янському тексті, Б. Струмінський переконує, що розуміння Т. Шевченка недалеко відбігло від народного, українського, тобто лише «приблизного, інтуїтивного, неточного» [8, 268]. Однак, В. Радущкий, проводячи глибокий поетологічний аналіз Шевченкових текстів та порівнюючи їх з оригіналом давньоєврейською мовою, а потім з

церковнослов'янським варіантом псалмів, переконливо доводить, що поет у своїх переспівах ретельно зберігає глибинний зміст біблійних текстів, удаючись при цьому до його тлумачення [6].

Псалом – це передусім пісня, яку співають під час Богослужінь у християнських храмах, та ще за різних урочистостей. Пісня, яка наповнює людей побожністю, гарним, святковим настроєм. Така пісня має бути лаконічною, щоб усі могли її легко запам'ятати. Але водночас у ній акумулюється віковична мудрість народу. Повертаючись до Псалма 1, який виконує функцію своєрідного духовного підґрунтя для решти пісень, бо оспівує віру в закон Господній, дотримуючись якого людина наблизиться до блаженства життя вічного, було вище розглянуто у версії Клемана Маро. Тарас Шевченко у своєму переспіві Псалма 1 досить точно відтворив семантику першоджерела: у жанрово-тематичному плані цей псалом – не молитва, а безособова, медитація, що містить прославлення або «ублажання» (уподібнення) праведної людини Богові:

*1 Блажен муж, иже не иде на совет нечистивых
и на пути грешных не ста, и на седалищи губителей не седе,
2 но в законе Господни воля его,
и в законе Его поучится день и ночь.
3 И будет яко древо насажденное при исходящих вод,
еже плод свой даст во время свое, и лист его не отпадет,
и вся, елика аще творит, успеет.
4 Не тако нечестивии, не тако, но яко прах,
его же возметае ветр от лица земли.
5 Сего ради не воскреснут нечестивии на суд,
ниже грешницы в совет праведных.
6 Яко вестъ Господь путь праведных,
и путь нечистивых погибнет.*

*Блаженний муж на лукаву
Не ступає раду,
І не стане на путь злого,
І з лютим не сяде.
А в законі Господньому
Серце його й воля
Навчається, і стане він,
Як на добрім полі
Над водою посажене
Древо зеленіє,
Плодом вкрите. Так і муж той
В добрі своїм спіє,
А лукавих, нечестивих
І слід пропадає,
Як той попіл над землею
Вітер розмахає.
І не встануть з праведними
Злії з домовини,
Діла добрих оновляться,
Діла злих загинуть.*

Змістом оригіналу визначається головна ідея Шевченкового переспіву – справедливого Божого суду, що здійсниться через опозицію «праведний – нечестивий», яка стає бінарним основою композиція псалма та вирішується в ідеальному вимірі перемоги Добра над Злом. Завдяки цьому псалму формула контрастного протиставлення концептів «добро» і «зло» постане наскрізною для всього циклу. Використання церковнослов'янізмів *блаженний муж на лукаву, злий, древо, спіє, нечестивий, праведний, оновляться діла* сприяють втіленню ідеї віри в закон Господній, прославлення людини праведної перед Богом.

У 132-му псалмі перед Т. Шевченком постало завдання, з яким він раніше не стикався. Якщо в попередніх творах йому потрібно було передавати філософські роздуми автора псалма, доносити до читача явний і прихований зміст, то тут Шевченкові довелося відтворювати поетичний шедевр, апробований часом. І йому вдалося це здійснити. Справді, бездоганний мистецький смак поета, його глибоке розуміння суті Святого Письма дозволили йому з трьох віршів першоджерела зробити 22-рядковий шедевр. «Читач, який добре знає оригінальний старосврейський текст, не може уникнути відчуття (майже містичного, бо воно, звісно, не є вадою справжньої поезії), що перші два рядки переспіву мають однакову кількість складів, порівняно з івритом, де ці рядки – улюблена споконвіку народна пісня. Це містичне враження посилюється ще й тим, що 22 – це кількість літер в івритській абетці» [5, 7-8]. Шевченко розвиває натяки, які знаходить в оригінальному тексті Священного Писання, насиченому образами й алегоріями. Текст псалма перетворюється на український літературний шедевр. В. Радуцький зауважує, що цей переспів цікавий своєю насиченістю біблійними власними назвами. «У деяких творах Шевченко випускає давньоєврейські реалії, наближаючи давній текст до сьогодення. Цього разу – усе навпаки. Біблійний образ, у якому згадується і *добровонне миро*, і *єрмонські роси*, і *гори Сіонські*, і *Мойсеїв брат Аарон*, чи не вперше сповна передається українським поетом. Головна думка псалма – заклик до єдності народу перед Богом – досконало відтворена в переспіві. Шевченкові близька ця думка, адже він убачає майбутнє в єдності народу, у тому, що ворожнечу та розбрат буде подолано» [5, 9].

Як мовилось вище, поетичні переклади псалмів Клемана Маро охоплюють перших 50 творів без виключення. Щодо вибору Шевченка псалмів для перекладу (а це 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149) у науковців існують різні припущення. Ці псалми вважають ключовими, бо вони доволі точно відтворюють усю духовну силу цієї важливої книги. Упадає у вічі сакральне число 10 – кількість псалмів, що їх обрав Шевченко. Мабуть, це був свідомий вибір, бо використовуючи багаті виражальні можливості псалмодики, поет сформулював свої «десять заповідей» українському народові, втіливши в них своє національно-політичне кредо. Сміслові наповнення саме цих псалмів давало можливість через асоціації «екстраполювати» старозавітний тексти на сучасність, «зашифрувати» в переспівах трагічні реалії української дійсності. Стародавній твір, «включаючись» в художнє ціле творів української

літератури XIX ст., що розвивалась в умовах бездержавності, національного гноблення, досить часто продовжував аналогії: «єврейський народ – український народ», «Вавилон – Російська імперія». У порівнянні з псалмовими обробками Клемана Маро, Шевченкові переклади вирізняються більш вільною інтерпретацією у морально-патріотичному та національно-визвольному ключі [14, 82-83].

На відміну від Маро, який в особі Давида бачить образ короля Франциска, Шевченко приміряє на себе образ Божого обранця – царя Давида-псалмоспівця, що вкладається у концепцію Шевченкових «профілей та масок» (Б. Рубчак). На користь цієї версії говорить і назва, хоча відомо, що не всі псалми, інтерпретовані Шевченком належать авторству Давида (43 та 136 псалми). Певно, поет звертається до тих псалмів, які знаходять відгук у його серці й дають відповіді на запитання морального та духовного змісту. У площині перекладознавства цей прийом тлумачиться як ототожнення з автором першоджерела. Завдяки близькому прочитанню художній текст розкривається як своєрідна маніфестація життя автора. У цьому процесі людина, яка інтерпретує художній твір, може зрозуміти автора краще, ніж він сам себе, тобто має зрозуміти не лише чужу думку, чужу мову, а й чуже минуле.

Перехресний контекст культурно-історичних та суспільно-політичних дискурсів, інтелектуально-духовних та мистецьких візій розширює межі традиційного літературознавства, у якому все частіше спостерігається переміщення від есенціалізму літературності в бік суспільних кодів, конвенцій і репрезентацій. Переваги цього «культурологічного перелому» в тому, що поєднуючи диференційовані культурні контексти, можна значно розширити горизонти інтерпретації літературного тексту. Між віршовими обробками псалмів Клемана Маро і Тараса Шевченка – три століття та різні культурно-історичні епохи, однак саме цим поетам належить перша спроба уведення псалмів до національного культурного поля. «Псалми Давидові» французького та українського поетів демонструють різні типи художньої свідомості та багатовекторність естетичних пошуків у динаміці еволюції художньої літератури. Однак саме «псаломна» тема стає визначним кроком у затвердженні поетичних традицій європейських національних літератур, що мають спільну загальнохристиянську пам'ять поетичного засвоєння та актуалізації старозавітного минулого. Важливо, що в культурологічній та історіологічній площинах переклади псалмів К.

Маро і Т. Шевченка виявляють ідеологічну амбівалентність цього явища: з одного боку – пов'язаність з великими професійними культурно-історичними спільнотами; з другого – і французький, і український переклади демонструють подолання традиції домінування *confessio* над *natio* в суспільно-історичних процесах Франції та України.

1. Демчук Р. В. Міфологічний дискурс та конфесійна ідентичність в культурі Русі-України. *Наукові записки НаУКМА*. 2010. Т. 101: Теорія та історія культури. С. 4-9.
2. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
3. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу: монографія. Київ: Дніпро, 1971. 131 с.
4. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1994. 224 с.
5. Радущкий В. Деякі старозавітні парафрази та алюзії в поезії Т. Г. Шевченка. *Слов'янський світ: щорічник* / Гол. ред. Скрипник Г. А.; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. Вип. 8. С. 3–28.
6. Радущкий В. «Псалми Давидові» Тараса Шевченка очима перекладача. *Сучасність*. 1994. №3. С.148-160.
7. Степовик Д. В. Наслідуючи Христа: Віруючий у Бога Тарас Шевченко: монографія. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2013. 480 с.
8. Струмінський Б. Шевченко і церковнослов'янська мова. *Світи Тараса Шевченка: зб. ст. до 185-річчя з дня народження поета*. Нью-Йорк–Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка, 2001. Т. 2. С. 265–270.
9. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. К.: Факт-Наш час, 2006. 284 с.
10. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Ред. кол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2001–2014. Т. 1. 784 с.
11. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Ред. кол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2001–2014. Т. 5. 632 с.
12. Шишмарев В. Ф. Клеман Маро. Петроград: тип. «Научное дело», 1915. 395 с. [URL:http://e-heritage.ru/ras/view/person/publications.html?id=45305565](http://e-heritage.ru/ras/view/person/publications.html?id=45305565)
13. Шишмарев В. Ф. О переводах Клемана Маро. Статья четвертая. *Известия Академии наук СССР*. VI серия. Т. 21. Вып. 7. 1927. С.1299–1318. [URL:http://e-heritage.ru/ras/view/person/publications.html?id=45305565](http://e-heritage.ru/ras/view/person/publications.html?id=45305565)
14. Bigun O. The Psalms in French and Ukrainian Literatures: Versions by Clément Marot and Taras Shevchenko. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. 2016. Vol. 3. №4. PP. 76–83.
15. Defaux G. Cinquante pseumes de David mis en françois selon la vérité hébraïque. Paris: Champion, 1995. 166 p.
16. Ehsan A. Clément Marot: The Mirror of the Prince. Rookwood Press: Charlottesville, 2005. 100 p.

17. Marot C. Trente Pseaulmes de Davide. Genève, 1543. URL : https://clementmarot.com/psalms_texts.htm
18. Mayer C.-A. La Religion de Marot. Travaux d'Umanisme et Renaissance. T. XXXIX. Genève, 1960. 238 p.
19. Pasquier E. Les Recherches de la France. Paris, 1611. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109174w.texteImage>
20. Reuben C. La traduction des Psaumes de David par Clément Marot. Aspects poétiques et théologiques. Paris, 2004. 268 p.
21. Screech M. A. Clément Marot: A Renaissance Poet discovers the Gospel: Lutheranism, Fabrism and Calvinism in the Royal Courts of France and of Navarre and in the Ducal Court of Ferrara. Leiden; New-York; Köln: Brill, 1994. 246 p.
22. Wursten D. Did Clément Marot really offer his Trente Pseaulmes to the Emperor Charles V in January 1540? *Renaissance Studies*. 2008. Vol. 22. PP. 240–250.
23. Wursten D. Clément Marot and Religion. A Reassessment in the Light of his Psalm Paraphrases. *Brill's Series in Church History*. 2010. Vol. 44. 186 p. URL: <https://brill.com/view/title/17107>

**ОБРАЗ АННИ ЯРОСЛАВНИ В СУЧАСНІЙ
ФРАНЦУЗЬКІЙ ПРОЗІ (НА ОСНОВІ РОМАНІВ
ЖАКЛІН ДОКСУА ТА РЕЖІНИ ДЕФОРЖ)**

Анна Ярославна – велична постать у історії європейської та українською культури. Прабабуся майже всіх європейських монархів, Анна Київська – дочка Ярослава Мудрого та онука Володимира Великого. Життя князівни оповите таємницями, її постать часто стає об'єктом зазіхань російської пропаганди та привласнення української історичної спадщини. Численними є здогадки та міфи про життя і смерть королеви Франції, проте достовірна задокументована інформація, яка б їх спростила чи підтвердила, не зберіглася. Постать цієї величної жінки викликає жваве зацікавлення у французьких і українських спільнотах дослідників. Серед вітчизняних істориків варто виділити Михайла Грушевського з його працею «Історія України-Руси», Ілька Борщака «Анна Ярославна, королева Франції», Мирослава Небелюка «Українська княжна на королівському престолі Франції в XI ст.». Французька історіографія багата на дослідження, присвячені одній із своїх королев, адже її екзотичне походження приваблює науковців і сьогодні. Визначними стали праці таких дослідників: Анрі Бюто «Принцеса Анна», Ке де Сент-Емура «Руська принцеса, королева Франції в XI ст.» і «Анна Руська, королева Франції та графиня де Валуа», Франсуа Ед де Мезере, що присвятив цілий розділ Анні Ярославні у своїй праці «Історія Франції», як зауважує Є. Луняк [3, 12].

Окремого визнання Анна Ярославна зазнала у художніх творах та мистецтві. Її образ осмислювали відомі українські майстри слова Павло Загребельний в романі «Диво», Іван Филипчак у повісті «Анна Ярославна – королева Франції», композитор Антін Рудницький створив оперу «Анна Ярославна» [3, 8]. Образ Анни Ярославни надихнув також французьких письменників на переосмислення її постаті у художній формі. Режина Дефорж створила роман «Під небом Новгороду» (1988), де образ Анни Ярославни постає у всій красі, описується її неземна врода і обізнаність. Роман відноситься до історичної прози, але авторка не гребує вигаданими персонажами, щоб утримати увагу читача і зацікавити його. Ще одним прикладом французької прози, де головною героїнею є Анна Київська, можна назвати історичний роман Жаклін Доксуа «Анна Київська, королева

Франції» (2003). Упорядником останнього твору є Віктор Лупан, що залишає яскравий відбиток на правдоподібності окремих елементів Київської русі і, власне, визначення національної приналежності Анни Ярославни.

Постать Анни Київської є важливою як для французького суспільства, так і для українців. Особливим фактором формування кожної особистості є національна ідентичність, «адже образи інших народів, які створюються в певній національній свідомості, мають не тільки яскраві індивідуальні риси, але й відображають національну ідентичність персонажів, традиції та культуру народу певної історичної епохи» [6, 51]. Тож доцільно дослідити прояви національної ідентичності Анни Ярославни у сучасній французькій прозі. Серед українських письменників маємо великих перелік авторів, які прагнуть відтворити образ далекої княжної у формі художньої біографії чи квазі-біографії, доповнюючи скупі біографічні дані власною художньою уявою. Серед французьких письменниць в останні десятиріччя маємо дві спроби осягнути велич та переосмислити вплив Анни Ярославни на історію французької держави.

Ідентичність є досить складним і різностороннім об'єктом дослідження, який у постмодерну епоху глобалізації набув особливого значення. Існує безліч різноманітних визначень та інтерпретацій, які розкривають це поняття. У 1979 р. світ побачила одна із найповніших енциклопедій на тему ідентичності, авторами якої є німецькі дослідники О. Марквард та К. Штірле [1, 31]. Численними були й інші дослідники, які вивчали тему ідентичності загалом і національної ідентичності зокрема, серед них такі західні учені: Б. Андерсон, А. Аппадурі, З. Бауман, У. Бек, П. Бергер, Г. Блумер, Ф. Бродель. Вітчизняні дослідники почали звертати увагу на проблему національної ідентичності, яка дуже гостро зараз виражена, відносно недавно. Українські науковці, зокрема С. Андрусів, О. Гнатюк, М. Іванишин, І. Кресіна, В. Крисаченко, С. Куцепал, В. Лизанчук, В. Лях, М. Михальченко, Л. Нагорна та ін. досліджують тему національної ідентичності під кутом довгих і складних процесів державотворення, які тривають в Україні і досі. Для західних учених національна ідентичність цікава з точки зору глобалізації.

Серед синонімів слова «ідентичність» можна виокремити більш загальні, а саме «самототожність», «самовизначення», «самосвідомість», адже чітко визначити межі поняття складно. Через

розподілення ідентичності на різновиди (національна, професійна, гендерна, етнічна, релігійна тощо) можна простежити розбіжності у розумінні природи даного явища. Етимологія слова «ідентичність» (від лат. *identicus* – однаковий) містить одразу два значення: тотожність особі самій собі, протилежне значення – «інший»; виняткова однаковість із кимось або ж чимось, протилежність – «різний». Ідентичність співвідносить істоту з самою собою, опираючись на її мінливість і змінність. Зважаючи на це, можна вважати ідентичність способом збереження форми суб'єкта в часі та просторі [1, 33].

Ще одне поширене значення ідентичності – це унікальність або ж справжність. Французькою *identité* містить два значення: окрім тотожності, ще особистість. Беручи до уваги національну складову ідентичності, можемо визначити її як самовіднесення індивіда до певної спільноти людей, до прикладу, нації. Проте національна ідентичність включає в себе й інші складові, як наприклад, уявлення особи про цю соціальну групу, так звані автостереотипи. Сюди відносимо уяву індивіда про мову, культуру, державність та історію.

Поруч із поняттям ідентичності часто можна побачити інше, дуже схоже поняття ідентифікації. Вперше ним зацікавився З. Фрейд, основоположник класичного психоаналізу, віднісши термін «ідентифікація» до захисних механізмів людської психіки. Згідно із З. Фрейдом, ідентифікація – це перенесення образу іншої людини на себе, що є одним із захисних психологічних реакцій організму [5]. Як приклад таких процесів можна навести імітативну поведінку дітей, що намагаються наслідувати своїх батьків. Зокрема, у творах французьких письменниць Анна Ярославна завжди брала приклад зі свого батька, великого князя Ярослава Мудрого. Вона дуже любила і поважала батька. Попри те, що доля князівни була визначена заздалегідь – їй судилося стати королевою – Анна полюбляла компанію своїх братів, безстрашних мисливців. Вільний час вона любила проводити у батьковій бібліотеці, де разом із ним вела розмови та читала. Така поведінка не була притаманна принцесам того часу. Спостерігаючи за стосунками батька і матері у Києві, Анна прагнула повторити таку модель поведінки зі своїм чоловіком, Генріхом. Вона неодноразово згадувала, як мати підтримує батька, і прагнула бути порадицею і другом королю так само, як Інгігерда була для Ярослава Мудрого. Таким чином, Анна Ярославна ототожнює себе з матір'ю, себто самоідентифікує себе вже як королеву Францію, проте не забуває про рідну землю і батьків, з

якими пов'язує себе на підсвідомому рівні. У даному прикладі варто розрізняти ідентифікацію як основний елемент самосвідомості Анни Київської.

Відчуття національної ідентичності є одним із головних чинників мотиваційної поведінки головної героїні у обох романах. Слід також зазначити, що концептуалізувати саме національну ідентичність дуже складно, адже поняття «нація» полісемантичне. Воно може містити значення етнічної нації або ж політичної нації, що в свою чергу ототожнює етнічну ідентичність із визначенням ідентичності особи, що належить до певного громадянства. Для розрізнення двох вище названих ідентичностей варто звернути увагу на два важливі компоненти національної ідентичності, а саме територіальний та політичний, які більш яскраво виражені саме у національній ідентичності. Для етнічної ж більш притаманними є такі компоненти, як обрядовий, релігійний та антропологічний. Оскільки за часів Київської Русі поняття «нація» не існувало зовсім, постать Анни Ярославни стала однією із учасників війни за відновлення історичної правди між Україною та Росією. Остання без угаву намагається привласнити собі українську історію. Тож сумні наслідки загарбницької політики можемо бачити навіть у французькій прозі. Проте слід зазначити, що сама Анна Ярославна дуже б здивувалась, якби її назвали українкою чи росіяною. Тогочасний поділ народів відбувався дещо за іншими критеріями. Людей розділяли зазвичай за приналежністю до певної релігії чи території, себто за часів Київської Русі актуальнішою була саме етнічна ідентичність. Поняття держави, як такої, існувало, але набуло свого сучасного значення пізніше. Незважаючи на це, саме Україна є прямою спадкоємицею величної Київської Русі. Тому створення української нації це довготривалий і складний процес, який сягає своїм корінням доби Київської Русі.

Сам термін «Анна Ярославна» значимий для вітчизняної історіографії, але така назва французької королеви рідко зустрічається у працях західних дослідників. До ХХ ст. французьким відповідником «Анна Руська» був варіант «*Anne de Russie*», а англійський варіант звучав як «*Anne of Russia*». Вживання таких термінів служило фактом присвоєння Анні російської національної ідентичності, оскільки різниці між Руссю та Росією для іноземців у цих варіантах нема. Ототожнення Русі та Росії є одним із основних засобів загарбницької політики Росії. Оскільки такі назви відносять Анну Ярославну до російської національної спадщини, що, нагадаємо ще раз, є хибним тлумаченням, вони були замінені більш зрозумілим варіантом для

іноземців: «*Anne de Kiev*», англійською «*Anne of Kiev*». Проте і такий варіант є не зовсім вірним, адже Київ у даному випадку транслітерується із російського варіанту «*Kiev*», натомість правильна транслітерація столиці Київської Русі, а згодом і України «*Kyiv*».

Серед інших найменувань Анни Ярославни у французькій історіографії можна зустріти також «*Anne d'Ukraine*», «*Anne de Ruthénie*», «*Anne d'Esclavonie*», що перекладаються відповідно «Анна з України», «Анна з Рутенії», «Анна з Есклавонії». Варто зазначити, що і ці три варіанти вважаються недостатньо правильними для віднесення Анни Ярославни до певної національної ідентичності. Рутенія та Есклавонія є застарілими назвами і не передають відповідної значимості образу Анни, а ось її віднесення безпосередньо до України видається занадто осучасненим [4, 7].

Важливою складовою національної ідентичності Анни Ярославни виступає її соціальна ідентифікація. Цей тип ідентифікації є результатом самоототожнення індивіда з будь-якою соціальною групою. Наслідком є відтворення певної поведінки, в якій закріплені базові культурні цінності соціальної групи. Анна чітко усвідомлювала, що вона частина великого князівського роду, що на її плечах лежить велика відповідальність. Вона неодноразово нехтувала своїми бажаннями та можливістю бути щасливою лише заради того, щоб виправдати всі сподівання батьків і оточуючих. Готовність до самопожертви підкреслюється в обох французьких романах. Головна героїня ідентифікувала себе, як людину вірну своїй рідній землі. Їхати із Новгороду для неї було складним завданням. Ніхто не сумнівався у тому, що Анна не забуде улюбленого міста, людей, які живуть там, і все те, з чим вона себе асоціює. «*Oh, Très Sainte Mère de Notre-Seigneur, prie ton Saint Fils de me donner la force de quitter mon père et ma mère, mes frères, ma belle nature, et d'oublier Philippe. Faites, ô mon Dieu, que je sois une épouse fidèle et aimante, la digne fille de Iaroslav et du grand Vladimir*» [7, 42]. Режіна Дефорж наголошує на тому, як важливо для Анни бути гідною дочкою свого батька Ярослава Мудрого, та онукою Володимира Великого. Вона просить у Бога наснаги покинути рідну землю і батьків та забути своє кохання. Анна хоче бути люблячою дружиною і гідною представницею своєї країни на чужині. Культурні та родинні цінності стоять для неї на вищому щаблі за її власні. Під час прийому у Києві князівна сильно сумувала через свій прийдешній від'їзд, проте, усвідомлюючи всю відповідальність перед присутніми, вона продовжувала усміхатись: «*Au prix d'efforts considérables, elle parvint à sourire aux plaisanteries de*

ses frères, à rire aux pitreries des bouffons et aux acrobaties des ours» [8, 46]. Анна була сильною духом і відповідальною, вона не могла дозволити собі показати занепокоєння чи сум, адже це не личило їй, великій князівні. Вона ідентифікує себе за різними підставами, які, в свою чергу, конкурують одна з одною і, водночас, доповнюють одна одну. Тут бачимо родинні, культурні та інституційні, а також релігійні чинники впливу на її ідентифікацію.

Те, що релігійний фактор має важливе значення для Анни Ярославни, особливо яскраво підкреслює Жаклін Доксуа у своєму творі. На противагу Режіні Дефорж, яка зв'язує Анну із язичницькими традиціями, Жаклін Доксуа відзначає її унікальну і чисту віру в Бога, що підтверджується прикладами, наведеними нижче. Анна була дуже допитливою дитиною і цікавилася своїм походженням: «*...elle questionne inlassablement: avant les Vikings, quels peuples habitaient notre terre? et avant? et encore avant?*» [7, 49]. Дізнавшись, що її предки були язичниками, дитиною Анна дуже засмутилась: «*Les païens, qu'elle déteste...*» [7, 48]. Вона з теплотою згадувала свого дідуся, Володимира Великого, який став хрестителем Русі. Тож у маленькій голівці Анни ніяк не складались докупи факти про предків язичників і дідуся хрестителя Русі. «*Anne, tellement civilisée, si pieuse, qui allume de nombreux cierges à l'église et les plante dans les chandeliers dorés, descend de ces êtres sanguinaires et stupides qui adoraient des bouts de bois faits de main d'homme*» [7, 49]. Як відомо, національна ідентичність містить не тільки зовнішні (соціальні), а й внутрішні (психологічні) чинники. Як зауважує М. Козловець, спираючись на визначення М. Скворцова: «...національна ідентичність це комплекс символів, сукупність яких породжує особливого роду відчуття приналежності до певної спільноти, члени якої можуть бути відмінні за різними параметрами, але при цьому почувати свою єдність з тієї причини, що всі вони – «однієї національності» [1, 58]. Роздуми Анни про своє коріння, про уявлення і вірування предків викликали сум'яття, адже для дуже побожної та віруючої дочки Ярослава Мудрого ототожнення себе із предками, які поклонялися «шматкам дерева» і не вірили в єдиного Бога, є процесом болісним і складним. Але вона чудово розуміє, що від цього дітись нікуди не може і своє минуле має приймати. Тож весь її шлях у житті зв'язаний з Богом і молитвою. Вона будує церкву святого Вінсента, відвідує хворих, допомагає бідним і навіть листується із папою Миколою II. У цьому листі Анна Ярославна представлена, як неосяжної доброти королева, яка переймається бідами своїх підданих, яка не перестає молитися за

свій новий народ. *«Nous avons appris, très excellente fille, la magnificence de tes libéralités et la bienveillance festes aux indigents, le soin et l'application que tu que tu manifestes aux indigents, le soin et l'application que tu portes à la prière, la rigueur de tes interventions en faveur de ceux que la violence opprime et toutes les bonnes euvres pour lesquelles tu t'efforces de remplir ta charge royale dans toute la mesure du possible»* [7, 232]. Із цих слів папи Миколи II можемо зробити висновок, що Анна була прикладом набожності і доброти для всіх. Її старання і послух відзначив сам папа, тож релігійність у житті королеви Франції відіграла дуже важливу роль. Також папа благословив Анну на продовження всіх її добрих справ і побажав сил для підтримки свого чоловіка, короля. Такий жест був нетиповим для сучасників Анни. Адже листуватися з самим папою – це велика честь і варто бути гідним такого похвального листа. Тим паче, Анна – жінка. Багато придворних дам не вміли ні писати, ні читати, а освіченість Анни дивувала і навіть наводила жах на деяких представників влади. Тож листування жінки, хай навіть королеви, з папою було, швидше, винятком із правил. Але Анна Ярославна була унікальною людиною, чого лише вартий її підпис, який мав велике значення у той час. Цей епізод використовує Жаклін Доксуа, підтверджуючи наступний приклад історичними документи у своєму романі. *«Elle prend la plume que lui tend son fils, et d'une main ferme, appuyant fortement, étalant les caractères largement pour qu'ils occupent toute la place possible, elle écrit, ANA REGINA, Anne reine, en toutes lettres. Et elle l'écrit en slavon, non en latin, revendiquant une double identité royale, de Russie et de France»* [7, 251]. Анна чітко зазначила у одному із документів-офір для церкви від короля Філіпа своє ім'я. До того ж вона написала своє ім'я не латиною, а своєю рідною мовою, щоб зазначити подвійну королівську ідентичність: французьку і руську. Королева не дозволяла нікому забути про своє походження і в таких важливих державних справах зазначала своє походження, а отже і походження короля Філіпа, навіть на документах.

Проте, після смерті короля Анна, на свій жах і сором, відчуває потяг до графа Рауля, який добивався уваги королеви ще за життя її чоловіка. Вона безперестанку корить себе за ці почуття і карає себе жорстким постом, щоб повернутись до Бога і забути про свої бажання, які не личать королеві, що недавно втратила чоловіка. *«Elle se punit, se châtie, jeûnant pendant les nombreux carêmes avec une impitoyable rigueur, refusant viandes, laitages, huiles et poissons, et jusqu'au miel, parfaitement licite, finissant par ne plus se nourrir que de*

noisettes et de légumes bouillis» [7, 242]. З наведеного приладу можемо визначити як важливо для Анни бути вірною дружиною навіть після смерті чоловіка, наскільки відданою вона є і як щиро їй хочеться бути відданою у своїй вірі. Релігійний фактор самоідентифікації для Анни Ярославни є одним із провідних у романі «Анна Київська, королева Франції». З якою гордістю і трепетом вона згадує свого дідуся, відносячи, таким чином, себе до величної династії і до всього великого і значущого для Русі, а саме набуття істинної і правдивої релігії.

У своїй новій батьківщині Анна переймалася долею підданих і намагалась у всьому підтримувати і допомагати королю: «*Jour et nuit, elle priaït pour le repos de tant de soldats vilainement assassinés*» [7, 220]. Після кривавих війн і битв вона усамітнювалася в монастирі, де разом з монахами без упину молилася за полеглих солдатів. Королева цікавилась політикою і роботою свого чоловіка, вона не відмежовувала себе від політичних справ і змін у країні, вона не боялась виходити на вулиці до бідних і нужденних, щоб нагодувати їх чи дати можливість дітям навчитись читати і писати. Тому всі підлегли так сильно її любили, тому французький народ прийняв її і ідентифікував як частину Франції. «*Elle sera de France, parce qu'elle le veut et que ses enfants, et les enfants de ses enfants y régneront pendant des générations ; elle sera de France sans cesser d'être de Russie car l'amour ne soustrait pas, il additionne et multiplie*» [7, 128]. Ідентифікація Анни Ярославни еволюціонує від ототожнення себе з народом Київської Русі до французької королеви. Вона хоче нею бути, вона хоче, щоб її діти і внуки жили і правили у Франції, скоро ця далека країна стане для неї рідною. Дівчина також зазначає, що любов до її рідної землі нікуди не дінеться, вона трансформується у щось більше: зберігатиме теплі спогади про батьківщину і набуватиме нових про незвідану рідну землю – Францію. Анна не хоче замінити Русь на Францію у своєму розуміння, чи навпаки. Вона хоче зберегти окреме місце для кожної у своєму серці: «*Anne a marqueté la Russie dans son coeur*» [7, 138]. Такі мотиви домінують у обох романах.

Анна, знайомлячись із Францією, вже називає її своєю країною. З кожним кроком ця країна стає дорогою її серцю: «*À mesure qu'Anne apprend à connaître ce pays de France vers lequel elle chemine, bientôt son pays, il lui devient cher. Elle en a d'abord désiré la couronne; elle en espère maintenant l'amour*» [7, 146]. Після коронації Анна сподівається полюбити цю країну, як свою рідну. Тут проявляються дві складові визначення національної приналежності Анни Ярославни до Франції.

Перша – це національно-державні атрибути, що у даному випадку, презентуються короною. Друга – це свідомо ідентифікація особистості, її суб'єктивне ставлення та ціннісні орієнтації [2, 75]. Анна вже визначила що для неї буде важливим: підтримати короля, свого чоловіка, віддавати свою любов та отримувати її назад від нової «своєї» країни.

Водночас Анна переживає переродження із князівни у королеву. Тому самоідентифікація героїні включає у себе дві складові: французьку національність та любов до руської землі. Прикладом такого симбіозу для неї є її матір, Індігерда (Iryna). «*C'est ainsi qu'Irina, la plus russe des Grandes Princesses, a conservé un coeur suédois*» [7, 128]. Найбільш руська із всіх князівн, Ірина, серце якої завжди зберігає любов до своєї рідної Швеції. «*Et Anne alors sera de France sans cesser d'être de Russie, ainsi que le lui expliquait sa mère*» [7, 203]. Отже, Анна вже буде королевою Франції, це буде її народ, її люди і її король. Проте вона не перестане бути руською князівною. Саме так казала їй мати. Цього принципу ідентифікації Анна притримувалась. Ніколи дочка Ярослава Мудрого не ставила собі за мету забути Київську Русь чи стерти всі спогади про рідну землю. Так само вона бажала полюбити щирою любов'ю незвідану землю, яка скоро стане її землею. Унаслідок соціальної адаптації, що фіксується на ментальному рівні Анни Ярославни, яка вже стала французькою королевою, та закріпленої на рівні самосвідомості, етнічної свідомості героїні, як руської князівни, формується поняття «рідна земля», яке для Анни матиме вже подвійний сенс. Оскільки батьківщина – це не лише місце народження, набуття свідомості і життя загалом, а й історично усталена сфера спільного існування певної кількості людей, які стають носіями конкретно визначених культурних та морально-етичних засад.

У своєму утвердженні на французькому королівському троні Анна прагнула наслідувати мати і батька у всьому. Вона була улюбленою дочкою своєї матері: «*Anne, la plus mystérieuse, la plus douée, son enfant préférée*» [7, 68]. Інгігерді було так важко розпрощатись з донькою: «*...est-elle la plus chère de tous ses enfants, celle qui constamment touche son coeur*» [7, 69]. Найбільше Інгігерда цінувала щирю любов Анни до світу. «*Elle admire dans l'univers la Création de Dieu, elle aime la beauté du monde qui la porte vers l'amour*» [7, 69]. Любов була основним приписом для матері Анни. Інгігерда завжди говорила, що треба любити не лише своїх рідних, а всіх людей, навіть ворогів, бо так заповів Господь. Анна уважно слухала і

переймала ці повчання, щоб потім втілювати їх у життя у Франції. Ототожнюючи себе із матір'ю, Анна прагнула бути для свого чоловіка підтримкою, цікавитись політичними справами, радити і знаходити спільні рішення у подружжі. Звісно, займати місце свого чоловіка Анна ніколи не прагнула, але згадуючи княгиню Ольгу і свою матір, вона знала, що може допомогти в управлінні держави королю. Проте сам король, придворні дами та інші представники французької знаті були категорично проти втручання жінки у справи королівства у романі «Під небом Новгороду». Тут бачимо ще одну розбіжність у баченні стосунків Анни з Генріхом між Режіною Дефорж та Жаклін Доксуа. Остання описує їхній союз як втілення справжньої любові і взаєморозуміння.

Тож у романі «Анна Київська, королева Франції» Анна дуже любила короля і завжди підтримувала його. «*Anne veut abandonner le roi Henri qu'elle aime! Car elle l'aime!*» [7, 157]. В інтерпретації Ж. Доксуа Анна готова йти на самопожертву, вона готова покинути свого короля, оскільки не відчуває, що вона може йому допомогти. Відколи Анна почула про своє прийдешнє заміжжя із королем Франції, вона милувалась стосунками своїх батьків, бажаючи перенести їхній приклад у своє подружнє життя. Проте вона побачила наскільки нещасним був король, як багато сил і енергії у нього забирали всі міжусобиці та війни. Відсутність нащадків, які б забезпечили продовження королівського роду, обділеність любов'ю з боку матері, все це робило короля нещасним. Анна ж бажала принести йому полегшення і розраду, але в якийсь момент, вона зрозуміла, що допомогти йому не може. Королева була настільки самовідданою, що готова була покинути короля через власну безпомічність. «*Elle aime son roi malheureux, solitaire, abandonné, par elle abandonné!*». «*Elle aime Henri*» [7, 157].

Слідуючи повчанням своєї матері про любов, Анна намагалась оповити короля тим, чого йому так не вистачало: своєю любов'ю, щоб компенсувати його життя, позбавлене цих почуттів. «*Elle aimerait lui apporter apaisement et consolation et n'est pour lui que tendresse et générosité. Elle l'entoure de prévenances presque maternelles, et croit ne jamais faire assez pour celui qui souffrit de si longues années privé de tout amour*» [7, 191]. Королева стала прихистком для наймогутнішої людини у країні: «*...de quel amour patient, sûr et solide, elle entoure le roi*» [7, 200]. Всі бачили цілющий вплив Анни на короля. Вона додавала йому сил і впевненості у собі, була його підтримкою і його джерелом сил та енергії. Саме так, як її вчила Інгігерда, так як личило

дочці Ярослава Мудрого, вона стала ідеальною королевою і дружиною.

При знайомстві з Анною, її майбутній чоловік, Генріх, дивувався її красі і витонченості. «*Avec Anne, le soleil est entré dans son coeur. Comment peut-elle être à ce point blanche de peau, avec ce teint éclatant des neiges, et des yeux dans lesquels il plonge jusqu'à l'infini à ce point chaleureuse, source d'espoir et de vie ?*» [7, 207]. Для Генріха Анна була втіленням світла, краси і любові. Більше того, вона стала його світлом, народила йому такого довгоочікуваного первістка, була справжнім спасінням для короля. Цілющим виявився вплив Анни не лише на короля. Після смерті Генріха Анна вийшла заміж вдруге за графа Валуа. «*...la reine exerce sur le comte une influence bénéfique...auprès d'Anne le comte est un autre homme*» [7, 250]. Рауль із гульвіси і бабія перетворився на люблячого чоловіка, надавав значну підтримку королю Філіпу та багато офірував для церкви, знаючи, наскільки це важливо для Анни Київської.

Майбутня королева поєднувала у собі непокєднуване: холод – бо шкіра її була білосніжна, жар – бо такими теплими і бездонними були її очі. «*Anne n'a jamais été si belle, le teint pâle, les joues rosies le feu. Le voile transparent, qui couvre ses par cheveux, retenu par un cercle d'or, lui caresse la joue. Le bout du pied dépasse de l'ourlet qu'elle aime toujours laisser traîner derrière elle. La ceinture souligne une taille redevenue mince. Les seins alourdis dessinent leurs courbes sous la soie écarlate. Le col, long et blanc, émerge d'un collier de fourrure au-dessous duquel resplendit un torque d'or*» [7, 224]. Ошатний одяг підкреслює всю ніжність королеви, її тонку талію, золотий обідок прикрашає розкішне волосся, Анна завжди виглядала прекрасно, дивуючи всіх навколо своєю красою. Вона мала бути такою завжди і такою була. Унікальність її вроди визначають обидві авторки. У описах краси Анни також бачимо велику кількість двозначних і непокєднаних понять. Наприклад, у наведених вище прикладах білосніжна шкіра протиставляється яскраво червоному рум'янцю на щоках. Загалом у обох творах Анна Ярославна виступає як неоднозначний історичний персонаж. Так як у описах її вроди використовуються різні за змістом поняття, за такою ж аналогією авторки покєднують дві національні ідентичності Анни Київської. Вона любить свій французький народ, але Київська Русь назавжди залишається рідною її серцю.

Всі навколо захоплювалися незвичайною вродою молодої дівчини. Вона закохувала у себе всіх чоловіків, нею захоплювались, їй заздрили, її боялися. «*Elle est radieuse et on ne peut la voir sans chavirer*

d'amour tant elle joint à une beauté incomparable le rayonnement de toutes les grâces du cœur, de l'intelligence et de l'esprit. Son teint a l'éclat des neiges, ses yeux au bleu changeant réfléchissent sa joie, sa bouche pourpre est rieuse» [7, 109].

Найбільш точним і вишуканим описом вроди Анни Ярославни є враження і спостереження єпископа Роже Шалонського під час коронації: *«Le tendre visage, encadré par le voile, est illuminé des yeux vifs sous des sourcils à l'arc si régulier par qu'on le croirait tracé au pinceau. La bouche est un fruit délicat. Le teint, celui des neiges et des glaces, rosit ou s'empourpre sous le coup d'une émotion. La chevelure, de ce blond qu'on appelle russe, mouvante, chatoyante, est coiffée en une tresse qui descend jusqu'aux genoux, épaisse comme le bras bien que les cheveux soient d'une finesse extrême ... Sous les lourds vêtements, qui tombent roide jusqu'à terre, le corps se devine alerte et léger. Si l'on ajoute qu'Anne a reçu une éducation remarquable et une instruction poussée, on se trouve en présence de la princesse idéale. Seule sa foi, étrange et mystique, dérouté monseigneur Roger. Lorsqu'elle s'avance pour communiquer, métamorphosée, radieuse, elle semble aspirée vers un autre monde et donne l'impression qu'en faisant un pas encore, elle pourrait quitter la terre» [7, 118].* Жаклін Доксуа використовує значну кількість художніх засобів у наведеному прикладі, щоб максимально точно підвести читача до образу і вроди «ідеальної принцеси». Серед таких художніх прийомів можна виокремити епітети, метафори, порівняння, градацію. Вроді Анни Ярославни віддають належне у обох творах. Її вважають еталоном краси та витонченості. Окрім того, князівна була дуже розумною і ерудованою. Тож вона гідно представляла славний рід Рюриковичів, як і личить справжній ідеальній принцесі, яка згодом стала прекрасною королевою.

Перед її шармом не міг встояти ніхто, навіть Гослен Шонійський, якого складно було здивувати чи розчулити, дивувався її красі та умілості триматися верхи: *«Gosselin admirait son endurance et s'en étonnait» [8, 59].* Майбутня королева обрала собі складний шлях верхи поруч із Госленом, а не зручність у кареті. Такий вибір не є дивним, адже ще з дитинства дівчинка більше любила компанію свого батька чи братів, ніж нудні розмови жінок, які вишивали. Вона обожнювала їздити на полювання зі своїми братами і ніколи не боялась викликів, тож і в подорожі до Франції їй цікавіше було бачити все із власного сидіння, ніж із віконця карети. Проте цю сміливість і звязатість Анни ми частіше помічаємо саме у романі

Режіни Дефорж, в той час, як Жаклін Доксуа показує нам всю ніжність і покірність князівни.

Анна вмiла правильно приймати компліменти і знала собі ціну. При дворі Ярослава Мудрого Анну прирівнювали до русалки, адже вона була такою ж красивою: «...*vous êtes toute belle comme elle*» [8, 20]. А ще Анну нарекли «Мора», на честь язичницької богині смерті. З таким іменем вона постала для Гійома, коли спочатку обiгнала його у перегонах, а потім залікувала його рани. «*Elle est si habile à soigner que les pauvres de notre pays l'ont surnommée Mora*» [8, 64]. Режіна Дефорж ототожнює Анну із цими містичними створіннями для яскравішого вираження її слов'янської ідентичності. Вона була така прекрасна і незвичайна, як русалка, вмiла лікувати і робити життя інших кращим. Проте в той же час, вона була небезпечною для ворогів, одним лише поглядом могла спопелити та не цуралась своєї краси і молодості. Анна об'єднує в собі тендітність і небезпеку.

Ще одним яскравим прикладом приналежності Анни до фольклору Київської Русі є її останнє волевиявлення у романі Режіни Дефорж. Анна бажала бути похованою під небом Новгороду, звідки і назва цього роману французькою «*Sous le ciel de Novgorod*», за язичницьким звичаєм: «...*je veux que tu me ramènes sur ma barque après l'avoir fait remplir de paille et après avoir obtenu de l'évêque qu'il bénisse ma dépouille... Tu y mettras le feu et tu la pousseras au large...*» [8, 410]. Це останнє бажання є знаковим і глибоким. Воно дозволяє зрозуміти наскільки сильно Анна любила свою батьківщину. На схилі віку, ослаблена і хвора, вона відправилась у таку далеку путь, розуміючи, що може і не побачити востаннє рідний край. Бажання бути похованою за язичницьким звичаєм підтверджує глибокий зв'язок Анни із Київською Руссю. Це ніби повернення назад до витоків, усвідомлення істини. Звісно, ця земля більше не належить їй, а Анна не належить цій землі. Тому вона вирішує відійти у вічність не на землі. В той же час, вона вірить у своє переродження, сподівається таки повернутись до Русі у травах і листках, переродитись і навiчно залишитись тут, у дорогому їй душі і серцю краї.

Показовим є саме бажання повернутись перед смертю на рідну землю. Найбільш драматичним був момент останньої волі Анни Ярославни та її слова: «*je ne suis plus de la Rous'. Cette terre n'est plus la mienne*» [8, 410]. Вона не вважає більше цю землю своєю землею, бо своє життя вона провела у Франції і більше тут їй нічого не належить. Проте Анна таки хоче повернутись на цю землю і стати її частиною вже після своєї смерті. «*Je veux que le vent emporte mes*

cendres et qu'en retombant, elles se mêlent à elle et me fassent renaître dans les herbes et les feuilles» [8, 410].

Розвиваючи тему Київської Русі у романах, обидві авторки роблять акцент на побутових відмінностях між батьківщиною Анни Ярославни та Францією того часу. Сама головна героїня часто дивується, чому люди на її новій землі так бідно одягнені. Київ, столицю Київської Русі описують так: *«la ville de pourpre, la ville des villes, inégalable par l'antiquité de son histoire, la splendeur de son site et les fabuleux trésors qu'elle renferme»* [7, 41]. Це незвичайне і величне місто, наповнене історією і людьми: *«Les rues sont larges, les places nombreuses»* [7, 44]. Унікальність Києва була у тому, що там перетинались різні національності, туди приїздили з усіх куточків світу: *«C'est là qu'on trouve les marchés, les grandes foires, les quartiers des étrangers et des voyageurs venus des quatre coins de l'horizon, négociants d'Europe occidentale, navigateurs scandinaves, chasseurs sibériens, caravaniers des Indes et de la Chine. On y parle toutes les langues, on y rencontre toutes les races, on y croise des yeux bleus, noirs, bridés, des pommettes hautes et des joues rondes»* [7, 41]. Серед цієї краси і різноманіття росла і маленька Анна, захоплюючись і закохуючись щоразу більше у свою рідну землю. Вона любила простір столиці, її церкви і людей. Змалку привчалась до краси і набувала вишуканого смаку серед київських вулиць. *«Intelligente, vive, curieuse, sage mais pas toujours, aimant Dieu, son pays, ses parents, voulant apprendre à lire, à écrire, à parler le grec couramment, elle monte à cheval aussi bien que ses frères, incruste de perles les cadres des icônes et brode de fils d'or les chasubles du métropolitain, ce que les garçons ne sauront jamais faire, chante des cantiques et des rondes d'une voix juste»* [7, 45]. Маленька Анна дивувала всіх своєю життєрадісністю та любов'ю. Вона добре вміла робити все, за що бралась: трималась у сідлі не гірше за своїх старших братів, вишивала і співала. Дівчинка хотіла навчитись всього і відразу: писати, читати, вільно розмовляти грецькою. Її запал і любов до життя з'явилися ще у ранньому віці. Оскільки цікавилась вона всім, то відчувала, як у її жилах тече кров вікінгів, яка змішалась із слов'янською, тож енергії і сил малій Анні було не позичати. *«...elle sent bouillonner en elle le sang des conquérants, qui s'est mêlé au slave»* [7, 52].

Перебуваючи у оточення улюбленого батька, Анні було звично проводити час серед книг і розмовляти з дослідниками стародавніх книг. Вона була спраглою до науки. Простори Києва та Новгороду назавжди закарбувались у її серці. В Парижі Анна найбільше

сумувала за улюбленим Новгородом. «*C'est à Paris qu'elle éprouvait le plus grand regret de son pays. Ici, tout lui semblait si petit, et la Seine, tant chantée par le gentil troubadour, lui faisait l'effet d'un ruisseau à côté du Dniepr, de la Volga ou du Volkhov*» [8, 229]. Королева Анна часто згадувала про простір та волю Русі у холодних і сірих французьких замках. «*le ciel n'est pas assez vaste, l'horizon est trop limité... Les forêts sont si hautes, si denses! Quant aux châteaux, petits et sombres, les femmes y sont tenues trop enfermées!*» [8, 405]. Стиль життя і побут русинів та французів сильно відрізнялись. Змалку звикнувши до витонченості, чистоти і порядку, Анні було дивно дізнаватись про неосвіченість жителів Франції, про відсутність шкіл. Тож одного дня вона вирішила відкрити свою школу, двері якої будуть відчинені для всіх. Окрім школи, Анна годувала бідних і будувала у Санлісі лікарню: «*Elle surveillait de près la construction d'un hospice à Senlis, ainsi que celle d'une école qui serait ouverte à tous*» [8, 229]. Всю відповідальність за будівництво королева брала на себе і особисто слідувала за тим, як йшли справи. Також вона витрачала свої власні гроші для цього. Більше того, коли грошей не вистачало, Анна продала прикраси, що привезла з собою із Києва. «*A court d'argent, elle chargea même le chambrier Renaud... de vendre les bijoux qu'elle avait apportés de Kiev*» [8, 230]. Режина Дефорж у своєму романі яскраво зображає зміну пріоритетів. Всі речі, пов'язані з батьківщиною, Анна дуже любила і берегла. Проте вона усвідомлювала, що зараз французький народ став для неї рідним. Тож вона не шкодувала нічого, щоб ошчасливити і просвітити цей народ. Королева добре знала наскільки важливо бути освіченою людиною. Тож вона прагнула подарувати своєму народу нові можливості. Для цього Анна не шкодувала нічого, навіть дорогих її серцю речей. Анна Ярославна дуже сумувала за Руссю. «*Souvent, la nuit, je m'éveille en pensant : je reviendrai sous le ciel de Novgorod*» [8, 246]. Вона мріяла одного дня повернутися додому, під небо Новгорода. Попри всі ці мрії Анна чудово знала свої обов'язки і виконувала їх. «*Je connais mes devoirs envers le roi, la France et moi-même. J'ai trop l'orgueil du rang où Dieu m'a placée pour jamais m'en montrer indigne. Je me dois à la mémoire de mon père, le Prince de Kiev, à mes glorieux ancêtres... Mais, vois-tu, plus le temps passe, - plus la Rous' me manque*» [8, 246]. Вона гідно представляла своїх предків на французькій землі. Анна сама визнавала, що чим більше часу минало, тим більше вона сумувала за рідним домом. Тут авторка вкотре підкреслює тісний зв'язок Анни Ярославни зі своїм минулим. Русь для героїні була чимось особливим

і їй так і не вдалося змінити свої почуття, вона назавжди залишилась Анною Київською, а вже потім, стала королевою Франції. Ці дві назви йдуть поруч, бо Анна була втіленням справжньої руської князівни та ідеальної французької королеви. Про це вона сама говорить у наступному прикладі. *«Je connais les devoirs devant lesquels m'a placée ma naissance, mais, bien que reine de France, je n'en demeure pas moins fille de la Rus'». Croyez-vous qu'un époux, des enfants, puissent me faire oublier le pays où je suis née ? C'est de sa terre que je suis faite, de ses fleuves, de ses lacs, de sa plaine, de ses bois ! Le croiriez-vous ? L'air qu'on respire là-bas est plus fort, plus pur, Dieu lui-même s'y sent bien...»* [8, 302]. Вона не могла забути ні простору, ні повітря, ні землі, тому що вона там народилася, вона зроблена із тієї землі і того повітря. Забути вона не має права і не може, бо у ній живе неосяжна любов і вдячність до її рідної землі.

Підсумовуючи, звернемося до теорії Дж. Марсія, який виокремлює чотири стани ідентичності:

– дифузна – стан, коли індивід не здійснив ще свій відповідальний вибір (професія або світобачення). У такому випадку образ особистості є нечітким і розпливчастим. Анна Ярославна завжди мала сильну позицію і не сумнівалась у тому, що вона робить. Вона вміла протистояти спокусам, керуючись голосом розуму. Після смерті короля вона одружилась вдруге, незважаючи на спротив при дворі. Цей факт водночас свідчить про її силу волі і вміння приймати рішення, незважаючи на незадоволення інших. З іншого боку, королева відчувала незвичайний потяг до графа Валуа і противилась цим думкам до останнього, аж поки Генріх не помер. У книзі Режіни Дефорж головна героїня неодноразово відчувала нелюдський потяг до Рауля де Крепі, але жодного разу вона не піддалася своїм почуттям. Зважаючи на те, що жіночого щастя у шлюбі із королем вона так і не спізнала, варто відзначити силу волі Анни. Проте Жаклін Доксуа нам показує зовсім іншу Анну Ярославну у цьому випадку – дуже цнотливу і чисту, яка не може йти за своїми бажаннями і всіляко карає себе за будь-яку думку про графа Валуа;

– передчасна ідентичність – індивід формально приймає рішення, обирає цілі та цінності, але внутрішня впевненість щодо правильності вибору відсутня з тієї причини, що вибір зробив не індивід, а його оточення. У випадку з Анною Ярославною спостерігаємо яскраво виражену передчасну ідентичність, адже вона змушена була вийти заміж за короля Франції, країни такої далекої від її улюбленої Русі. Анна дуже добре усвідомлювала всю

відповідальність, покладену на неї цим шлюбом і умовно зробила вибір, хоча фактично, вона його навіть не мала. Слова Олени, годувальниці Анни є підтвердженням передчасної ідентичності Анни Ярославни: «*Ton père et ta mère sont tristes de se séparer de toi, mais tu dois leur obéir. La France est, dit-on, un beau pays, et le roi Henri un bel homme..*» [8, 21]. В інтепретації Режіни Дефорж, народжена стати королевою, Анна Ярославна не могла перечити батькам, попри всю свою любов до Київської Русі, до славного міста Новгород, яке Анна любила найбільше, не кажучи вже про Філіпа, почуття до якого вона намагалась приховати від себе самої;

– мораторій – кризовий стан ідентичності людини, яка перебуває у пошуках «себе» і намагається вийти із цього стану, випробовуючи різноманітні альтернативи. Варто зазначити, що і цей стан ідентичності Анни Ярославни ми можемо виокремити, згадуючи неоднозначність почуттів до того ж Рауля де Крепі. Анна вагалась і ніяк не наважувалась відшукати себе, стати щасливою у чужій країні, де розрадою для неї були її діти і вірні друзі. У романі «Під небом Новгород» Анна не відчувала підтримки від чоловіка ніколи, зате добре знала смак принижень при дворі. Генріх неодноразово виказував свою неприязнь до Анни, часом, навіть заздрив тому, що у неї так добре складаються стосунки з іншими і тому, що при дворі всі її любили і поважали, окрім його коханців звісно. Тож після смерті короля Анна наважується випробувати свою долю із графом Валуа, намагається знайти своє місце біля нього, відчувати любов і увагу та стати щасливою поруч із своїм, вже новим, чоловіком;

– здобута ідентичність – володарем такого типу ідентичності є людина, яка пройшла певні випробування, сформувала свої цілі, розставила пріоритети, знання та цінності [9]. Володаркою такого статусу ідентичності Анна стає вже наприкінці твору, коли вирішує здійснити свою останню подорож на Батьківщину, до Новгород. Анна все життя намагалась визначити, хто вона така і в чому її сутність: королева Франції, помічниця бідним і нещасним, регентка свого сина, майбутнього короля Філіпа, дружина графа Валуа, дочка Ярослава Мудрого та Інгігерди, онука Володимира Великого. Вона почувалась чужою всюди. Київська Русь більше не належала їй. А вона не належала цій землі. Такий висновок простежується в обох творах французьких письменниць. Франція стала її прихистком, але залишилась чужою країною на все життя Анни. Останньою волею Анни було бажання бути похованою за язичницькими звичаями, що дуже здивувало усіх жителів Новгород. Проте наприкінці свого

життєвого шляху Анна усвідомлює, що вона не належить більше землі Київської Русі, тому прагне бути похованою саме під бездонним небом Новгороду: «*Vois tu, Viétcha, je ne suis plus de la Rous', cette terre n'est plus la mienne*» [8, 410].

Отже, Анна Київська велична особистість у історії не тільки української, а й європейської культури. Вона була передвісницею європейської культури в Україні, першою українською жінкою-емігранткою. Попри нескінченну кількість суперечок, політичну заангажованість та постійні зазіхання на національну ідентичність Анни Ярославни, можемо констатувати, що вона належить водночас до української та французької національної спадщини. Походження, виховання Анни у родині славного князя Ярослава Мудрого сформувало її культуру, освіченість, релігійність. Її вроджена ідентичність допомогла реалізувати на французькому королівському троні кращі якості правительки, яка дбає про свій народ. Анна була надзвичайною жінкою, своєю слов'янською вродою і розумом вона підкорила французів. Отримавши титул королеви, вона намагалася змінити життя свого народу на краще, підтримувала короля, гідно виховувала дітей і, найголовніше, Анна ніколи не забувала про Київську Русь. Рідна земля назавжди закарбувалась у її серці, а бажання повернутися додому завжди було її найзаповітнішою мрією. У Анни був тісний зв'язок зі своєю землею. Сама собі вона пообіцяла, що буде гідною дочкою Ярослава Мудрого та гідною королевою Франції. Ці два титули вона несла по житті, дотримуючись своєї обіцянки.

1. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
2. Кушнір П. И. Этническая территория и этнические границы. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1951. С. 3-128.
3. Луняк Є. М. Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел. Київ-Ніжин: Мілан, 2010. 113 с.
4. Луняк Є. Еволюція образу Анни Ярославни у французькій та вітчизняній історіографіях. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2011. Вип.104. С.30–33.
5. Фрейд З. Психологія бессознательного; пер. с нем. Москва: Просвещение, 1989. 447 с.
6. Яцків Н. Я., Бунзяк Я. Г. Русифікація образу Анни Ярославни у сучасній французькій прозі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2021. № 48. Т.3. С.51-54. URL: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.48-3.12>

7. Dauxois J. Anne de Kiev, reine de France. Paris: Presses de la Renaissance, 2003. 300 p.
8. Deforges R. Sous le ciel de Novgorod. Paris: Fayard, 1988. 416 p.
9. Marcia J.E. Journal of Personality and Social Psychology.1975. Vol.3. P. 551–558.

КАРТА І ТЕРИТОРІЯ: ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МІСЦЯ ТА ОСОБИСТОСТІ У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ПРОЗІ (Ф. БЕГБЕДЕ, М. УЕЛЬБЕК)

Проблема ідентичності упродовж останніх десятиліть перейшла межу особистісного простору і розширилася до рамок колективного. Хоча це радше розширення рамок не самої проблеми, а її функціонування у суспільному просторі, не обмеженому кордонами певної країни. Дискусії довкола проблеми ідентичності, її наперед визначеності чи виборності, її змінності чи сталості, окреслили суміжну проблему маніпулювання цією категорією у контексті національної ідентичності і її зв'язку з відповідною територією. Це також одна із найбільш дражливих проблем, котра не завжди узгоджується із загальносуспільними – чи радше політичними – настроями і найбільш вразлива до проявів агресії у свій бік.

Відомо, що національна ідентичність формується довкола сукупності маркерів, якими зокрема, є територія, мова, культура – як матеріальна, так і духовна, причому передусім духовна. Це ментальна система координат, котра полегшує шлях віднаходження себе як особистості, себе як частини певного колективу.

Художня література особливо чутлива до таких проблем, оскільки вони зачіпають одночасно сфери як особистісного, так і колективного. Перенасиченість сучасного світу у різних сферах, передусім інформаційній, зумовлює відчуття ментальної розгубленості особистості. Ситуація гіпермодерну, за висловом французького філософа Марка Оже, активізує прагнення означити себе у цьому світі, знайти своє місце у ньому шляхом ідентифікації за допомогою певних маркерів, котрі відтак стають цінністю, вартою того, щоби її відстоювати. Саме тому питання ідентичності, передусім національної, збереження власної культури перед загрозою масовізації, комерціалізації, а відтак знецінення, стали сьогодні чільними у суспільному просторі багатьох країн, безвідносно до їх статусу на світовій політичній і культурній арені.

Уже згадана ситуація гіпермодерну із супровідними явищами позірної демократизації, а насправді повторної колонізації, максимально загострює питання національної ідентичності, адже з процесом змішування різних культур відбувається процес культурної уніфікації, підведення до єдиних стандартів. Для кожної національної

культури обидві тенденції ведуть до нівеляції культурних цінностей і традицій, котрі були ознаками колективної самотності і водночас джерелом натхнення для творчості.

Французьке суспільство упродовж останніх десятиліть зіткнулося із проблемою відстоювання власної ідентичності під ударом трьох паралельних напрямків – напливу іммігрантів з колишніх колоній, передусім із мусульманського світу; тягара масовізованого та стереотипізованого образу Франції, спрямованого на задоволення споживацьких туристичних інтересів і засилля гедоністичного світогляду у повсякденному житті.

Останній елемент видається визначальним, адже виховує суспільство байдуже до традиції, до минулого, зосереджене на собі, на розвагах і задоволенні власних потреб тут і зараз. Навіть публічна філософія охоплена гедоністичними ідеями, пропагованими зокрема Мішель Онфре, діяльність якого активно підтримується та заохочується урядом Франції передусім ув організації роботи вільного університету.

Загалом причини загострення проблеми французької ідентичності сьогодні є доволі розмитими. Хоча більшість філософів – від П. Брюкнера, О. Монжена до М. Онфре – вважає точкою весну 1968 р. її вихідною, причому акцентують на неочікувано негативних наслідках цієї події: «Після травня 1968 року не з'явилося жодної нової цінності. Здавалося, сутінки впали на всю мораль. Відкинули мораль батьків, дідівські громадянські приписи. Глузували над багатьма етичними засадами, критикували віджилі принципи (як-от послух, пам'ять, закон). Сміялися зі старих амулетів: Нація, Держава, Республіка, Право, Франція. Й одного дня, дивлячись телевізор, ми виявили, на що схожа наша епоха: кисла мармиза після похімілля» [8, 161].

Не менш вагомими є рефлексії щодо кризи французької ідентичності, висловлені у есеї Паскаля Брюкнера «Тиранія каяття». Означенням, котре стало відтак назвою есею, автор маркує колективне психологічне налаштування французів, позначене впокореністю і соромом за окремі епізоди минулого, зокрема колоніального. У згаданому есеї П. Брюкнер намагається знайти відповідь на питання, «до яких меж повинна доходити в країні критична самооцінка, щоб не перетворитись на самобичування» [5, 1], бо власне до другого варіанту схильна Франція у своїй суспільно-політичній позиції упродовж останніх десятиліть. У баченні П. Брюкнера це країна, «яка втілює аж до крайнощів хвороби Європи

й додає до них інші, характерні для себе» [5, 158]. Переживши три іноземні навали упродовж менш ніж півстоліття (1870, 1914-1918, 1940-1944), Франція «далі бачить себе в дзеркалі поразки й колабораціонізму» [5, 162], що попри те, не суперечить відчуттю гордості за колись славне минуле: «Їй (Франції. – Г.В.) притаманне унікальне поєднання зарозумілості й самоненависті. Ми поєднуємо незрівнянну пиху, пов'язану зі спогадами про величне XVII століття і революцію, з браком віри в себе, що є синдромом націй, які втрачають швидкість» [5, 166], – вважає філософ.

З іншої перспективи до розгляду означеної проблеми підходить О. Монжен. Його бачення є менш емоційним, проте чітко обгрунтованим, а праця «Виклики скептицизму» – скрупульозним дослідженням інтелектуального пейзажу Франції. Автор зокрема вважає, що питання національної ідентичності поступово набирає в силі. Це зокрема зумовлено кризою великого національного наративу, спровокованою вже згаданими подіями весни 1968 р. і подальшими суспільними та культурними тенденціями. Вочевидь, така думка оправдана не лише у контексті французького культурного ґрунту, адже за наявності великого національного наративу питання ідентичності здебільшого не є дискусійним. Проте із напливом вихідців із колишніх колоній, оприявненням їхніх історичних мікронаративів, а відтак – вплетення у загальнонаціональний наратив, ситуація докорінно змінюється. Проблема колоніальної і постколоніальної ідентичності та відповідних репрезентативних наративів є однією з найбільш дражливих в інтелектуальному полі Франції, адже це простір, де необхідно знайти порозуміння без культурних втрат для жодної сторони. Натомість Франція у цьому робить відступ, і пригноблена відчуттям провини, поступово втрачає сласну самотність.

Ще одним вагомим фактором, котрий впливає на розмивання французької ідентичності, є конфлікт між реальною та мітологічною Францією. Вона стала заручницею власного образу країни митців, краси, достатку і комфорту, країни-законодавиці моди, стилю прованс тощо. Це все тиражовані образи, котрі перетворюють автентичну Францію на країну кічу, де немає місця справжності. Французькі міста покриті численними пластами міфів, їх образи масовізовані, тиражовані, перетворені на суцільну туристичну атракцію. Франція почала втрачати власний дух, котрий по шматках був розібраний туристами на сувеніри, вихолощений із власної автентичності.

Загалом зрозуміло, що обговорення питання ідентичності Франції її кризи чи відродження відбувається у колі вузьких спеціалістів, передусім філософів та культурологів. Художня література натомість намагається подолати розрив між експертами в означеній проблематиці та звичайними громадянами, зачіпаючи проблеми, котрі стосуються внутрішніх конфліктів і приховуються за зовнішнім лоском та міфологічним нашаруванням.

Ф. Бегбедер, М. Уельбек – всесвітньо відомі автори, чії твори перекладені багатьма мовами. Це власне репрезентанти високої культури Франції. Їхні твори – часом контраверсійні, часом епатажні – спонукають до роздумів над актуальними проблемами сьогодення. Вони, як і представники інших сфер мистецтва, вважають, що митець не зобов'язаний відповідати на питання, а повинен лише поставити його на порядок денний до розгляду і рефлексії. Проте навіть побіжно зачіпаючи проблему, художній текст здатний виконати чимало інших суміжних функцій. Зокрема, «письмо воскресить пам'ять. Література згадує все, про що ми забули: писати – це читати в собі. Письмо оживляє спогади, можна писати, наче здійснювати ексгумацію трупа. Кожен письменник – це «ghostbuster», себто мисливець за примарами» [3, 13] – вважає Ф. Бегбедер.

Окремі критики вважають, що сьогодні французька література перебуває, «не в тренді». Це передусім пов'язано, на думку літературного критика Є. Станісевича, з її відвертою філософічністю, рефлексійністю та максимальною антропоцентричністю. Він вважає, що тяжіння до «антропоцентризму ціною нехтування «сторіцентризму» [див. 10] зумовлює зниження рівня зацікавленості французькою літературою пересічного читача, котрого передусім цікавить оповідь. Проте – зауважмо – згаданий антропоцентризм є найбільш благодатним тематичним простором і способом виявлення актуальних суспільних проблем. Зрештою, така тенденція до заглиблення у себе, концентрації на собі є однією з можливих психологічних реакцій на загрозу асиміляції із вихідцями з колишніх колоній, відтак – зникнення. Таке тематичне коло – це вірна ознака того, що Франція умовно поставила на паузу інші питання, і потребує часу, аби розібратися в собі, означивши актуальне становище і пов'язані з ним проблеми та шляхи їх розв'язання з метою культурного і ментального самозбереження.

Пошуки власної ідентичності відповідно до обраних для аналізу авторів, відбувається у різних напрямках, котрі попри їхню позірну відмінність, все ж можна звести до спільного знаменника. Передусім

це аналіз колективної ідентичності крізь призму індивідуального досвіду, зведення рис особистісних до колективних ознак, як до прикладу у «Бесідах нащадка епохи» Ф. Бегбедера чи «Карті і території» М. Уельбека; це пізнання себе через співжиття з Іншим, через порівняння себе з досвідом Іншого (Ф. Бегбедер «Простіть і відпустіть» (інший варіант українського перекладу Л. Кононовича «Ідеаль, або На поміч, пардон»), М. Уельбек «Покора»), а також осмислення власної самотності крізь призму досвіду минулого, часом – не відчутого на власному досвіді минулого (П. Модіано, Т. Есс). Останні з наведених авторів висвітлюють проблему незнаного або забутого минулого, найчастіше пов'язаного з досвідом Другої світової війни і Голокостом. Означений напрямок найчастіше звертається до травматичної пам'яті та досвіду людини, котра не є до кінця своєю у французькому суспільстві, і є настільки розлогим тематично, що потребує окремого дослідження. Тому у даному випадку доцільно обмежитися дослідженням особливостей розкриття проблеми у творах перших двох означених напрямів.

Ідеологія розриву і стосунки з минулим

Пошуки джерел власної ідентичності безумовно повертають до тематики минулого, причому не загальноновизнаного, укладеного на основі великого наративу, а минулого, заснованого на особистісному історичному досвіді, тобто на пам'яті про минуле. Парадоксально, але саме в країні, котра на загальносуспільному рівні засвідчує закоріненість у теперішньому часі і розрив з минулим, виникли теорії пам'яті як культурологічного явища на противагу академічному історичному наративу, а П. Нора, М. Оже відомі цілому світові як основоположники відповідно теорії пам'яті та культурологічної теорії про «місця» та «не-місця».

Ф. Бегбедера можна вважати живим класиком французької літератури і водночас дітищем та жертвою історичного періоду, у якому він сформувався як особистість. Його епатажність, жорстокий нігілізм та відвертість є наслідком впливу епохи, нащадком якої він себе вважає. Хоча від типових нащадків його часу митця різнить вміння бачити й аналізувати ці проблеми. Тексти Бегбедера – чудове підґрунтя для аналізу основних проблем не лише Франції сьогодення, але й сучасності загалом. Це безжальна критика і глузування над нинішніми ідеалами, способом життя, зв'язаними з ним пороками, висловлені людиною, котра зсередини знає систему, що спонукає до такого життя, адже є її активним функціонером. Твори Бегбедера зазвичай присвячені викриванню сучасної маркетингової системи,

котра, на його думку, стала новим різновидом фашизму та ефективним засобом впливу на суспільство, а також аналізу напрямків розвитку сучасності крізь призму особистого досвіду, власної родинної історії. Словами Райнера Вернера Фасбіндера, обраними епіграфом для роману «99 франків» – «Те, що неможливо змінити, треба бодай описати» – можна характеризувати загалом напрямок творчості автора. Сучасна система споживання і гедоністичний стиль життя вкорінилися так глибоко, що їх уже фактично неможливо побороти, натомість можливо описати, розкривши хоча б частину правди. Тому й твір написано як своєрідну «сповідь нащадка тисячоліття» [4, 24].

Проблему пам'яті у поєднанні із кризою ідентичності Бегбедера вважає однією з чільних для тих країн світу, що намагаються дорівнятися до Західного способу життя через знецінення і нищення власної самобутності. Це глобальна культурна проблема, на котрій він наголошує у книгах «Простіть і відпустіть» («Ідеаль, або На поміч, пардон» (*Au Secours Pardon*)), «Бесіди нащадка епохи», «Французький роман». Його персонажі позбавлені ґрунту, традицій і занурені у сьогодення, намагаючись забути незручні для себе сторінки минулого. Питання ідентичності не входить у їхні пріоритети, адже позбавляє безтурботності і легкості життя, що насправді є ілюзією, створеною завдяки наркотичним середникам. «Я завжди писав історії про людину без минулого: герої моїх книжок – то витвори доби безпосередності, котрі згубилися в теперішності без коріння, – прозорі мешканці світу, де <...> забуття захищає від болю <...>. Така амнезія заохочується нашим суспільством» [3, 10] – написав Бегбедер у «Французькому романі».

У Бегбедера особливе ставлення до дитинства та періоду юності. Це світ, у якому він прагне залишитися назавжди: «Писати книгу про моє дитинство означає говорити про мене в теперішності» [3, 20]. Це своєрідний духовний прихисток для нього: «Я оселяюся в своєму дитинстві, влаштовуюся в ньому, це моя духовна висота» [3, 69], – пише він в одному із розділів. Прив'язаність автора до дитинства є симптоматичною. Це інфантилізм не лише особистісний, але й поколіннєвий: «Вже немає дорослих, є тільки діти будь-якого віку» [3, 20]. Це наслідок здобутої свободи і поборених традиційних цінностей, і суміжна нездатність створити нові ціннісні орієнтири під впливом всеохопного гедонізму. Це також віддзеркалення співвідношення історія-індивід. Бегбедер належить до пасивного покоління, котре не відчуває себе активним суб'єктом історії, її

творцем, натомість здаючись на милість випадку й плину історії. Більше того, на думку О. Монжена, індивіди, котрі сформувались у сучасності, переживають «один історичний момент за іншим, *не відчуваючи жодного впливу історії на себе*» (курсив мій. – Г. В.) [7, 62]. Це невміння знайти своє місце у цьому світі.

У «Французькому романі» дитинство постає як міфічний час, про який є зідеалізовані розмиті спогади, адже автор докладно не пам'ятає свого дитинства: «Я нишпорю в моєму житті, наче в порожній валізі, й нічого там не знаходжу; я порожній <...>. Немов Жід у «Фальшивомонетниках», я «збудований на палях: ні основи, ні підґрунтя». <...> Щоб сподобатися я відмовився від хребта, хотів розчинитися в оточенні <...>, людина-хамелеон. Забути свою особистість, втратити пам'ять, щоб тебе любили: щоб зваблювати, зробитися тим, кого обирають інші. Цей безлад особистості мовою психіатрів зветься «дефіцитом центрованої свідомості» [3, 10]. Така інтерпретація причин власної амнезії легко екстраполюється на авторське бачення суспільно-політичного простору Франції: вона надто намагається усім сподобатися, а тому заради цього мусить відмовитися від власної самобутності і забути частину свого минулого.

Історичний період, на який припали авторові дитячі та юнацькі роки, це час вимирання справді елітарного світу, коли було знецінено важливість традиції, коріння, релігії, родинної історії, доводячи життя у глобалізованому світі до абсурду. З таких умов автор вважає амнезію типовою хворобою свого часу, особливо французів, котрі у відповідальний історичний момент обрали комфорт як визначальний життєвий пріоритет: «Комфорт – це те, за що так воювали французи, відколи прийшло Визволення» [3, 84-85]. Всі інші прояви життя, інші цінності – все підпорядковане йому. «Після Першої світової війни понижені французи втямили, що краще бути хитрим і живим, ніж хоробрим і мертвим. І геройські вчинки виходили в них наче між іншим, вони й не хвалилися ними, може, навіть і ненавмисне чинили їх. Можна бути героєм і лицеміром, героєм і світською людиною, героєм і багатієм водночас, можна здійснювати героїчні вчинки і не вмирати. Вважалося, що лишитися живим у країні, яка щойно Богу душу віддала, – це вже щастя» [3, 59]. Досвід колабораціонізму не минає безслідно для загальнонаціонального характеру і змушує виробити нові риси, прийнятні для нового часу, як-от вміння забувати «незручні» моменти історії. Тому амнезію протагоніста «Французького роману» можна сприймати як вірний доказ його

національної приналежності: «Франція – забудькувата нація, відсутність пам'яті в мене є неспростовним доказом моєї національності. Амнезія – це обман шляхом замовчування» [3, 90].

Вміння стирати з пам'яті минуле є водночас необхідною вимогою сучасності з її інформаційним перенасиченням. У такому активному інформаційному полі особистість змушена перемістити у далекі глибини пам'яті те, що не може бути конвертоване у цінність гіпермодерного світу, зокрема власне дитинство. Із затиранням спогадів про нього відбувається втрата самого себе. Відновити інформацію, переміщену у ментальну корзину, можливо лише поза виром сучасного світу, хоч би у в'язничній камері, як-от Бегбедер у «Французькому романі». Затриманий за споживання наркотиків, автор намагається по крупинках відновити втрачені спогади. Провадячи типовий для сучасності спосіб життя – з наркотиками, розвагами, дівчатами, автор ніколи б не мав можливості розібратися у собі, у власному світі, відчути стан «історичного відновлення самого себе» [3, 77]. У'язнення виявилось обставиною, про яку говориться, що «немає лиха без добра», причому автор подає її як один із можливих рецептів для лікування ментального безпам'ятства: «Як ударити письменника по голові, то з цього нічого не буде. Замкніть його до в'язниці, й він віднайде пам'ять» [3, 85]. Мабуть, такий ефект внаслідок обмеження свободи спрацьовує не лише на особистісному рівні, але й на загальнонаціональному, адже поневолений народ набагато більше дбає про своє минуле, порівняно з вільним, котрий здебільшого захоплений прагненням до щораз більшого комфорту.

На перший погляд «Французький роман» Бегбедера є цілком типовим, егоцентричним твором бунтівного француза, котрий займається «самобичуванням чи прилюдним психоаналізом» [4, 24]. Натомість роман наповнений щирим болем автора через те, чим стає його країна тепер, як вона поступово втрачає власну самобутність. Тому важливо хоча би для самого себе пригадати ту аристократичну Францію, котру він пам'ятає не з книжок, а з реального життя, з особистого досвіду, таким чином зберігаючи частинку старої Франції для себе як ментальний сувенір і доказ власної національної ідентичності та власного коріння. «Є ще тяжче явище, ніж обуржуазнення, – і це декласування; я вживати волю це слово, бо «занепад» надто вже несерйозно звучить. Що треба вчинити, аби позбутися культурного виховання з його кумедністю, з його забобонами, з його комплексами, з його виною, з його незграбністю, з його проділом у волоссі, з його светрами із високим коміром, який

муляє шию, з його блейзерами із позолоченими гудзиками, з його сірими фланелевими штаньми зі складкою посередині, які колють у ноги, з його зарозумілістю, з його чванькуватою велемовністю і його брехнями? А втратити пам'ять? <...> Забуття – для багатих це єдиний спосіб утечі перед лицем руїни» [3, 79-80]. Зацитовані рядки емоційно насичені як болем та цілком справедливим обуренням, так і глибокою любов'ю та ностальгією за втраченим світом. «Минуло заледве півтора десятиліття, й ми зійшли унівеч. Бегбеде перейшли від одної форми життя до іншої, з місцевих поміщиків, що закорінені були в ілюзорній вічності <...>, зробилися модерними новими буржуа, позбавленими коріння, урбаністичними, ефемерними і квапливими, бо знали, що вони не довговічні. Помінявши Неї на XVI паризький округ, ми долучилися до швидкості, яка не має пам'яті, до стрімкості людей, котрим уже нема чого втратити, чи радше відкрили буржуазію, яка вже не може дозволити собі такої розкоші, як цікавитися утраченим часом» [3, 80]. Вимоги часу, пришвидшення загального ритму життя, як бачимо, вплинули на родинні традиції, зокрема зумовили зміну локалізації: затишної локації на швидкий модерний район, навіть радше гіпермодерний, адже там немає місця сентиментам, пам'яті і загалом традиційним цінностям.

Разом з втратою самобутності, декласуванням, зійшли нанівець й окремі родинні традиції та наративи, котрі формували ментальний кістяк шляхетної родини. Тому «Французький роман» символічно розпочинає реставрація родинної легенди про авторового прадіда, детальних відомостей про якого не залишилось, проте котрого пам'ятають як людину, що загинула під час другої битви в Шампані 25 вересня 1915 р., свідомо йдучи на загибель і виспівуючи «Гімн жирондистів»: «За батьківщину вмерти – щонайкраща доля, що гідна заздрості людської!» [3, 5]. Пам'ять про предків служить своєрідним ментальним стрижнем для автора, даючи йому можливість означити те, ким він є, його місце у цьому світі.

Бегбедер, неодноразово акцентуючи на своїй ментальній дезорієнтації, що зумовлена обставинами сучасності, дедалі частіше звертається до традиційних цінностей, котрі вважає єдино правильними, хоча не завжди можливими до реалізації у сьогоденні. Як бачимо з вищенаведених рядків, автор усвідомлює, що родинні легенди, а тим більше ті, котрі сягають кількох десятків поколінь, спрямовані на утвердження ідентичності особистості, вказують на її коріння. Проте під впливом активних імміграційних хвиль у Франції дедалі частіше побутує думка про те, що людина – не дерево, отож

культурний дискурс коріння є цілком вигаданий [див. 14]. З такою думкою тяжко погодитися. Навіть автор з його славою найбільш епатажного письменника сучасної Франції, у книзі «Простіть і відпустіть» писав: «Я ясно зрозумів, що мати Бога – це як мати батьківщину, кордони, дім, батька. Релігія – надійне укриття. Я мав би раніше зрозуміти, що неможливо викреслити все одразу – віру, сім'ю, націю, минуле. Віра зігриває, з нею йти життям значно спокійніше, аніж вештатися в самотині буремним світом» [2, 106]. Протагоніст «Французького роману» усвідомлює також вагу сімейних цінностей і зв'язків, особливо коли йдеться про його дочку, чи коли він роздумує над вагомістю тяглості поколінь для особистісного розвитку індивіда: «Бесіди поміж поколіннями – рідкісне явище, не варто втрачати такої нагоди; якщо губиш нитку, то можеш її ніколи не віднайти» [3, 41]. Авторове захоплення ідеалом традиційних родинних зв'язків також зумовлене їх браком у власному житті, починаючи від батьківської сім'ї. Назріло усвідомлення того, що «позбавлені родинних зв'язків, ми стаємо взаємозамінними номерами, як ото «друзі» в Фейсбук» [3, 134]. Традиційні цінності дають відчуття спокою, комфорту та умиротворення, а також є орієнтиром у сучасному світі. Натомість автор відчуває, що таких орієнтирів позбавлений. Для приглушення почуттів втрати чи обділеності необхідні наркотичні середники, тому кокаїн, на думку Бегбедера, можна вважати метафорою сучасності: «Він для тих людей, котрі не хочуть ні згадувати, ні сподіватися. Кокаїн спалює те, що дісталось тобі від минулого; я пишу про нього, тому що він символізує наш час <...>, тому, що в ньому зосередилася вся наша пора: він є метафорою постійної теперішності, яка позбавлена і минулого, і майбутнього» [3, 66].

Яскравою ілюстрацією ставлення французів до родинного минулого і незворотного процесу його нівеляції як цінності, є масова тенденція створення міні-готелів на базі успадкованих родових маєтків. Одним із безлічі подібних став зокрема маєток родини Бегбедерів, який замість того, аби стати родинним гніздом, перетворився на привабливий товар для іноземних туристів. Таким чином історія і минуле продаються, не залишаючи місця на сентименти чи особистісні теплі спогади, котрим у споживацькому світі немає місця.

Дещо інший вимір зв'язків французької ментальності з пам'яттю постає з філософського есею П. Брюкнера. На загальносуспільному і загальнополітичному рівнях він прослідковує панування ностальгії,

що проявляється у прагненні зберігати геть усі ознаки минулого, поступово збільшуючи список пам'яток історії. На думку філософа, «це перетворює нас у туристів нашої власної історії» [5, 91], яку попри те «ми любимо, коли всі конфлікти <...> в ньому погашені <...>. Ми розкошуємо серед слідів меланхолії руїн, що дають обіцянку спокою та нерухомості <...>. Гіпертрофія вчорашнього світу <...>, усього того давнього каміння в його пишноті приголомшує нас і закриває майбутнє, від тих пам'яток ми й самі кам'яніємо» [5, 92]. Різниця у ставленні до минулого, репрезентована Бегбедером і проаналізована Брюкнером, полягає у ступені наближення до реальності. Реальне минуле з його не завжди позитивними сторінками, підлягає поступовому забуттю, натомість у дію вступає міфологізоване минуле з його репрезентативними пам'ятками архітектури, котрі слугують матеріальним доказом його справжності.

Питання минулого спадку, його впливу на світосприйняття нащадків та специфіку їхньої ідентичності продовжує розвиватися у романі «Простіть і відпустіть». Беручи конкретний приклад творчості Ф. Бегбедера, виразно постає проблема тягаря свободи і суміжної з нею тенденції до відкидання минулого, традиції як явищ непотрібних та непрактичних у сучасному світі: «Я не мав ані батьківщини, ані коріння, ані будь-яких інших прихильностей, окрім забутого дитинства, фотографії якого дивилися нещиро, та портативного компа з WiFi-з'єднанням, що створював у мене ілюзію зв'язку з рештою світу. Я підхопив амнезію як вищу форму свободи; ця хвороба досить поширена в наші дні, й вона всіх влаштовує» [2, 6]. Попри уявну амнезію минуле наздоганяє нащадків, опривняючись у неврозах та комплексах: «Я схилений з вини моїх батьків, бо успадкував їхнє безумство, мої проблеми не є власне моїми, та й їхні теж не були їхніми і т.д., бо це тягнеться здалеку: дві перші світові війни, Столітня війна, первісні війни за вогонь» [2, 24].

Холерична емоційність роману Ф. Бегбедера оголює проблеми затаєного-забутого минулого, котре не прийнято опривнювати задля збереження власної вигідної позиції у світі, і для протагоніста роману це болюча тема: «У Франції ми пережили <...> амнезію після колабораціонізму, Мадагаскару, Індокитаю, Алжиру. Кажуть, що краще рухатися вперед, бо коли почати копирсатися в архівах, то бруд полетить на всіх <...>. Потрібно ховати бруд під пухнастими килимами» [2, 60-61]. Такого типу світосприйняття зумовлює страх перед минулим і відтак перед болючим пригадуванням.

Перебування у Росії допомагає Октавові порівняти різні типи історичної поколінневої амнезії як спосіб порятунку від власної. Він усвідомлює, що «втрата пам'яті не допоможе віднайти свого шляху» [2, 63], а лиш підштовхує до бездумного і бездушного необгрунтованого гедонізму. «У результаті: мені сорок, і я не знаю, хто я, і я вже не той, ким був <...>. Втрата ідентичності й шалений біг часу вступають у хімічну реакцію, видаючи блюотно-нудотний осад, крупчастий гейзер. Я НЕ ЗНАЮ, КИМ Я НЕ Є ТЕПЕР» [2, 109]. Щоби пригадати – необхідно писати, бо ж «уява – це форма пам'яті» [3, 90], на думку Бегбедера. Тому художня література – це простір її відновлення.

Роман «Простіть і відпустіть» вкотре доводить, авторську позицію щодо стосунків з минулим: його можна намагатися забути, та це не означає, що таким чином його можна позбутися, адже воно постійно про себе нагадує і часом мстить за спробу забуття. Для ілюстрації Бегбедер використав фрішівський мотив втручання минулого у сучасність: Октав закохується у власну дочку, про існування якої навіть не здогадувався. Октав – це homo faber ХХІ століття у його гіршому вияві.

Сучасний світ сприяє розвитку такої життєвої філософії безвідповідальності щодо минулого і майбутнього водночас, наповнюючи життя різноманітними спокусами, котрі відволікають від процесу усвідомлення власної сутності. Картина сучасності, змальована у романах Бегбедера, постає як ілюстрація того, що З. Бауман називав «плинним злом», що саме по собі не розглядається як власне зло, а як явище, котре при своїй сповільненій дії наносить непоправної шкоди людству, і передусім його психічному станові: «Стале зло було таким собі аморально спрямованим та активним злом, що урочисто обіцяло соціальну справедливість і рівність наприкінці існування світу. Плинне зло, натомість, пропонує спокусу і свободу дій» [1, 17]. «Пообіцяти всім сприяння і підтримку щодо свободи, рівності, справедливості, щастя, прав людини, можливостей особистості та об'єднань, соціальної мобільності та життя без кордонів, а тоді раптом зникнути, покинувши людей напризволяще в їхніх нескінченних іграх в ідентичність, помилково сприйнятих за свободу, і при цьому нагадувати, що вони самі мусять розв'язувати світові проблеми, не в силах спертися на інститути, співучасть та зобов'язання, – така випробувана і перевірена стратегія плинного зла» [1, 17].

Просторовість і / як ідентичність

Ідентифікація, окрім приналежності до роду, здебільшого залежить від пов'язаності з територією. Упродовж тривалого часу ідентичність, базована на територіальній приналежності, не була проблемою. Проте у глобалізованому світі при співіснуванні різних культур у межах певної території постає питання про значення територіальної приналежності, її смислового, культурного чи ціннісного навантаження.

Французькі митці прямо чи опосередковано задають проблемні питання. Що ж означає бути французом? Як пов'язаність із Францією впливає на особистість і її самоозначення та позиціонування у світі? Вочевидь, найкраще відповідь на них можливо дати, залучаючи до порівняння іноземні досвіди чи перебування на не французькій території. Таким чином оприявнюються стереотипи, пов'язані зі сприйняттям іноземця француза і водночас даються ознаки стереотипні моделі поведінки французів у чужоземному просторі. Аналізований вище роман Ф. Бегбедера «Простіть і відпустіть» – яскравий цьому приклад, адже у Росії Октав Паранго почуввається цілком невимушено і комфортно саме через статус іноземця, а тим більше француза і представника косметичної фірми. Його сприймають як провідника у кращий світ і як шанс вирватися з власних провінційних містечок і сіл. У сприйнятті Росії герой роману намагається вийти зі звичних стереотипів бачення цієї країни і глибше пізнати її сутність, причини ментальної несвободи її мешканців, живучість тоталітарної системи, що існує наперекір заявленим демократичним гаслам тощо.

Тематика взаємосприйняття Франції і Росії часто є мікротемою художніх творів французьких авторів. Їхнє взаємне замилювання походить радше від неспроможності зрозуміти одне одного крізь призму власної ментальності, тому ці стосунки – благодатне поле для поширення культурних стереотипів. Вони сприймають одне одного крізь призму витворених століттями міфологічних образів, проте навіть з побіжного аналізу сучасної літератури обох країн помітно, що таке бачення не приносить жодних позитивних дивідендів.

Франція загалом для світу стала країною-міфом, країною-мрією, ідеалом, на який взоруються у різних куточках світу. Для масового читача видаються книги на зразок «Солодке життя у Парижі», «Чому французькі не сплять на самоті», «Чому французькі не гладшають» тощо, котрі продовжують процес міфологізації країни у різних напрямках – культурному, кулінарному, гендерному тощо,

перетворюючи цілу країну на товар. Проте масово тиражована література уникає прямого стосунку з реальністю. На цьому дисонансі часто акцентують французькі письменники, і саме дана проблема є однією з центральних у романі М. Уельбека «Карта і територія».

Творчість Мішеля Уельбека доволі суперечливо сприймається у Франції передусім через відвертість, підкреслено безапеляційну прямоту і категоричність у висвітленні болючих проблем французького суспільства. Він викриває міфи, якими масова культура оповила Францію, і заручницею якої стала його країна. Такий підхід – це його власний спосіб боротьби за збереження самобутності французької культури. Сміслові наповнення текстів відповідно впливає на їх стилістику. Твори Уельбека есеїстичного характеру, і є свідченням та глибоким критичним осмисленням його епохи.

В українському перекладі останньо з'явилися романи «Покора» та «Карта і територія», котрі не лише яскраво відображають напрямок творчості Уельбека, але і вписуються в український контекст проблеми національної ідентичності, збереження власної самобутності у глобалізованому світі.

Якщо роман «Покора» всуціль пов'язаний із проблемою асиміляції під впливом фінансово домінуючої культури (у даному випадку – арабо-мусульманської), ситуації, коли автентичне населення стає вигнанцем у власній країні, то роман «Карта і територія» зосереджений на викритті глобалізаційних процесів, котрі сприяють спрощеному сприйняттю країни крізь призму заялжених стереотипів. Матеріальним втіленням такої спрощеності є мішленівська карта, котра власне покликана звести до мінімуму пізнавальну діяльність туриста, створюючи для нього комфортну зону складену з підказок, куди найкраще поїхати і що краще спробувати. Дані карти – це вихолощене сприйняття Франції, позбавлене автентичності. Уельбек змальовує власне ту епоху візуальності, прихід якої тривалий час пророкували численні філософи. Глибинність образу замінена поверхневістю візуальності, котра є не чим іншим як «образом, оберненим на себе самого, що не потребує існування «іншого», образом без споду, без відправника та без адресата» [7, 192], «образом, що не містить у собі світу» [7, 192]. Такими означниками можна схарактеризувати карти, котрі у романі Уельбека є цікавішими за територію з її самобутністю і традиціями.

Загалом текст роману переповнений свідченнями впливу глобалізаційних процесів на повсякденне життя французів,

перетворенням справді визначних місць на не-місця, за визначенням М. Оже, адже за об'єктами, вказаними у мішленівських картах, і справді тяжко пізнати глибину французької культури.

Те саме стосується і ландшафтів, котрі перетворили територіальну особливість, її автентичність на кіч, допасовуючись до потреб іноземних туристів та до тенденції сучасності зробити світ максимально впізнаваним і комфортним, уніфікованим і стандартизованим. До прикладу, головний персонаж роману – Жед Мартен малює портрет двох комерсантів на фоні краєвиду «зі стрімкими хмарочосами, – якесь вавилонське нагромадження велетенських кубів та прямокутників, що прямують аж до обрію <...> Враження таке, наче перебуваєш у Катарі чи в Дубаї; як по правді, обстава кімнати написана на основі рекламної світлини готелю «Емірейтс» в Абу-Дабі (Арабські Емірати), взятої з глянцевого німецького журналу» [11, 3]. Початковий епізод роману відразу розставляє проблемні точки уніфікованості сучасних урбанних просторів до рівня, коли недосвідчене око не здатне знайти відмінностей між краєвидом Дубаю чи Абу-Дабі і сучасним Парижем. Це водночас ще один натяк на поступове засилля арабської культури у сучасній Франції.

У тексті роману автор неодноразово акцентує на наслідках невпинного і неконтрольованого процесу витіснення автентичного населення іммігрантами, котрі змінили топографію міста, виділивши на ній безпечні і небезпечні зони, котрі намагаються оминати навіть оператори таксі. Так, Жед напередодні Різдва не може безперешкодно доїхати до батькового будинку, розміщеного «посеред величезного парку, що внаслідок зміни населення поступово перетворювався на осереддя небезпечної зони, віднедавна цілковито підконтрольної бандитським угрупованням» [11, 10]. Будинок Жедового батька є втіленням французького уявлення про домашній затишок, своєрідною оазою французького традиціоналізму у зовнішньому глобалізованому світі: «В цьому домі спадали на думку такі речі, як любов, як взаємне подружнє кохання, що самісінькі стіни зігріває м'яким теплом, котре передається майбутнім мешканцям дому і вселяє у їхні душі мир та спокій. Можна було подумати, що в тій оселі бродили примари чи ще щось таке» [11, 43]. Останнє відображає майже фізичну намацальність тяглості поколінь і традиції у цьому домі. Присутність предків відчутна у речах, які тут зберігаються і загалом у загальній атмосфері дому. Жед проте має намір незадовго продати його, дочекавшись покращень на ринку. Потенційними покупцями його

можуть бути китайці або ж в'єтнамці, котрі будуть зацікавлені у купівлі традиційного французького будинку. Проте поміж рядками прочитується запитання: а чи відчуватимуть нові власники прив'язаність до цього простору у всій його сутності і традиційності? Вочевидь, вони сприйматимуть його як кіч, як лише зовнішній набір атрибутів французькості, без прив'язки до локального колориту і традиції.

На противагу описаному домові Жедового батька змальовано дім Уельбека в Ірландії: він хоч і новозбудований, проте не обжитий, тому складається враження, що письменник в'їхав туди недавно, хоча насправді жив там уже три роки. Це виразна відмінність між осілим і номадичним способом життя, коли відсутня будь-яка генетична і зрештою, емоційна прив'язка до території, відтак відсутнє відчуття дому і домашнього затишку.

Номадичному способу життя сприяє і засилля маркетингової системи, зосередженої нібито на споживача, котра змушує останнього робити необхідний для подальшого розвитку індустрії вибір. Його позірність лише додає негативу загальним відчуттям втрати себе і власної ідентичності у глобалізованому світі, чому також сприяє уніфікованість у зовнішньому вигляді, продиктована тенденціями моди. Уельбек-персонаж у романі «Карта і територія» жаліється Жедові Мартену, що «споживчі товари стираються з лиця землі за кілька днів, їм не дають другого шансу, це все отой фашистський диктат маркетологів, які, бачте, краще за усіх знають, що треба споживачеві» [11, 134]. За аналогією він вважає, що «ми теж продукти, <...> культурні продукти. На нас теж чигає моральний знос. Наш механізм діє за тим самим принципом, щоправда нам не загрожує ні технічне, ні функціональне удосконалення; залишається лише потреба в новизні та й годі» [11, 135].

У романі Уельбек демонструє процес створення цінності продукту у сучасному світі на прикладі фотознімків і полотен Жеда Мартена. Він не вказує, чи справді вартісними були його роботи, а лише акцентує на тому, що сьогодні витвором мистецтва може вважатися будь-що, над чим попрацювала хороша група фахівців. Запоруками успіху є надмірний ажіотаж, часом скандальний, продумана реклама, рецензія відомої особистості, презентабельна обкладинка каталогу. Виходячи з цього переліку, варто погодитися з Ф. Бегбедером, що «треш – це мейнстрим» [2, 79].

Загалом твори французьких митців сигналізують зростання тривоги за власну національну ідентичність, котрій загрожує

змасовлення, перетворення на кіч. Уельбек наголошує, що ті люди, котрі вважають, що люблять Францію, насправді залюблені у міф про неї, у кічевий розтиражований образ, у пісні Джо Дассена, «надто ж <...> з його останнього диску, із їхньою світлою, покірною печаллю» [11, 91]. Французькі готельєри і ресторатори, зорієнтовані на клієнтів, допасовують заклади до потреб сучасності, і тому готелі, рекомендовані у путівнику «Френч тач», можна схарактеризувати як «нагромадження елементів давньої Франції або поєднання місцевого колориту і сучасних гедоністичних надібок», що «спричинилося з часом до чудернацького ефекту, який межував із несмаком» [11, 78]. Ресторани відображають не лише орієнтацію на клієнта, але й загалом особливості життя у сучасній Франції, де «Канталь поєднався із Півднем, традиція з привіллям, а свобода з покорою» (підкреслення наше. – Г.В.) [11, 73]. Останнє поєднання є наслідком міжнародних шлюбів, де «вона вийшла за араба, звідси й покора» [11, 73].

Підсумовуючи, зауважимо, що сучасні французькі філософи і критики висловлюють недовіру до роману, причому не до самої художньої форми, а до самих романістів, до їхньої здатності пояснити особливості сучасного світу без глибинної прив'язки до історичної основи, з наявною «нестачею історичної уяви» та «слабкістю усвідомлення власної історії» [7, 200]. Ці фактори зумовлюють кризу національного роману та занепад національного нарративу. О. Монжен вважає, що «зі смертю «національного роману» настала й смерть французького роману <...>, що сьогоднішнім прозаїкам не залишається більш нічого, як тільки оповідати перипетії, що трапляються з індивідом, який до того ж, виявляє повну незацікавленість світом» [7, 203]. Філософ засвідчує ситуацію заплутаності французького роману «в лабіринтах порожнечі та досвіду», де «йдеться про вагання між муміфікованою пам'яттю та зростаючим нігілізмом» [7, 209]. Твори проаналізованих авторів, особливо Ф. Бегбедера, лише підтверджують правильність слів О. Монжена.

Із проведеного аналізу окремих художніх творів сучасної французької літератури впадає у вічі нищівний критицизм, спрямований проти стилю життя і цінностей сучасних французів. Проте цю ознаку не слід сприймати як стовідсотково щирю. Це одна із рис «французькості» інтелектуальної постви [див. 6, 228] авторів. Зокрема дослідниця О. Лосик зараховує до особливостей «французького сенсу» (Р. Арон) конфліктів на різних рівнях,

передусім суспільному, «надмірний критицизм стосовно життєвих і громадянських вимірів своєї батьківщини (як ніде охочіше висловлюються суворі судження про рідну країну) та незрівнянне багатство дискурсивного мовлення, пов'язаного з метафоричністю, алегоричністю, епітетами та іншими семантичними особливостями французької мови» [6, 228]. Приймаючи до уваги висловлене судження авторки, можна дійти до цілком оптимістичного висновку про ідентичність сучасної французької прози, котра виявляється у її емоційному наповненні – тотальному скептицизмі та критиці сучасного суспільного ладу. Художня література намагається створити простір для відродження пам'яті (бо ж «уява – це форма пам'яті» [3, 90], за Ф. Бегбедером), віднайдення власного коріння і самопізнання як особистісного, так і колективного.

1. Бауман З., Донскіс Л. Плинне зло. Життя без альтернатив. К.: Дух і Літера, 2017. 216 с.
2. Бегбеде Ф. Простіть і відпустіть. Харків: Фоліо, 2008. 249 с.
3. Бегбеде Ф. Французький роман. Харків: Фоліо, 2011. 190 с.
4. Бегбедер Ф. 99 франків. К. : КМ Publishing, 2016. 256 с.
5. Брюкнер П. Тиранія каяття. Есе про західний мазохізм. К. : Темпора, 2013, 216 с.
6. Лосик О. Феномен свободи і французький постмодернізм. Львів :НТШ, 2016. 301 с.
7. Монжен О. Виклики скептицизму. Зміни інтелектуального пейзажу Франції. К. : Дух і літера, 2011, 360 с.
8. Онфре М. Сила життя. Гедоністичний маніфест. К. : Ніка-центр, 2016, 192 с.
9. Станісевич Є. «Мене від початку цікавили процеси насилля: інтерв'ю з Джонатаном Літеллом. Електронне джерело. Режим доступу: bit. ua
10. Станісевич Є. Що не так із французькою літературою? URL: <http://litakcent.com/2013/11/14/shho-ne-tak-iz-francuzkoju-literaturoju/>
11. Уельбек М. Карта і територія. Харків : Фоліо, 2012. 347 с.
12. Уельбек М. Покора. К. : КСД, 2015, 256 с.
13. Чачко С.Л. Психічна травма та етнічна ідентичність. URL: http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/1_2011/24.pdf
14. Blenau Virginie Rethinking French Identity Through Literature. URL: <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/46852/research.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
15. Connerton Paul Seven Types of Forgetting. Memory Studies. 2008. URL: <http://mss.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/1/59>

**УКРАЇНСЬКА ТОТОЖНІСТЬ ЯК ПОКЛИКАННЯ.
ЛІРИКА СВЯТОСЛАВА ВАКАРЧУКА В СУЧАСНОМУ
УКРАЇНСЬКОМУ БЕЗСВІДОМОМУ**

Українська національна ідентичність перебуває в особливому часовому відчутті. З одного боку, її логічно визначити як давню, оскільки витoki беруть початок з IX ст. н. е. – часів Київської Русі (882-1240 рр). Однак, криваве гноблення монголо-татар (1239-1480 рр.) призвело до розкромсання України. Поняття Україна вперше вводиться у «Слові о полку Ігоревім» 1187 р., цей фрагмент зберігся в Іпатієвському літописі 1420 р., який включає «Повість временних літ», Київський та Галицько-Волинський літописи. У подіях 1187 р. зазначено: *«бѣ бо князь добръ . и крѣпокъ на рати . и моужьствомъ крѣпкомъ показася . и всакими добродѣтели наполненъ . в нем же Оукраина много постона»* [5].

Упродовж восьми століть (1239-1991) у фізичному кривавому, матеріальному економічному та інтелектуальному культурному гнобленні формується та еволюціонує українська ідентичність. Незважаючи на спроби врятуватися від монголо-татарів під патронатом різних держав (перехід Буковини в Молдавське князівство 1359 р., перехід Галичини в склад Польщі 1387 р.), та ліквідацію Київського князівства 1471 р., перехід Чернігово-Сіверщини під патронат Москви 1503 р. була спроба оновлення країни, що тривала два століття. Заснування Запорізької Січі 1556 р. та українська визвольна війна 1648-1656 рр. свідчать про силу духу нації та бажання мати волю і йти своїм індивідуальним шляхом. Перешкоди інших держав наносять шкоду Україні на століття. Ліквідація Гетьманщини 1764 р. та знищення Запорізької Січі 1775 р. силоміць заганяють Україну в Російську імперію на три століття. 1917 р. виникає шанс отримати довгоочікувану незалежність, який зникає 1918 р. ще на 70 років. Отримання державності 1991 р. опиняється перед загрозою її втратити 2014 р.

З іншого боку, можливо припустити, що українська національна ідентичність молода. Оскільки носіями української ментальності упродовж століть були маргінали-інтелектуали, а відкрите осмислення широкого загалу та активне ствердження своєї позиції натопом / масами закріплено не 1556 р., не 1917 р., навіть не 1991 р., а 2014 р.

Слід зосередити увагу навколо сучасної української ідентичності, яка сформувалася на рівнях колективного безсвідомого, історичного безсвідомого, політичного безсвідомого. Про «молодість» української ідентичності дозволяє розмірковувати феномен індивідуальності, концепт індивіда та категорія «Іншого», які осмислюються в період знищення колоніальних державних систем.

У сучасній українській літературі на глибинних рівнях простежується ототодження героя з суб'єктами української ментальності та співіснування й діалог з об'єктами різнонаціональних культур.

Глобалізаційні світові процеси відкривають перспективи для виокремлення гідного місця національній літературі кожної країни. Українська національна традиція бере свої витoki із літератури Київської Русі, однак авторська лірика із фольклору починає формуватися у добу бароко. Саме у 2 пол. XVII ст. розвивається віршова українська традиція, яка втілилася у жанрах духовного, історичного та ліричного віршів у творчості Івана Некрашевича та Климентія Зинов'єва. Інтерпретація естетики сучасної літератури дасть можливість краще зрозуміти «спільне» і «відмінне» українських творів у світовому дискурсі, поглибить осмислення національної української ідентичності. Яскравим представником сучасної української поезії, яка має читацький / «слухацький» відгук у середовищі інтелектуалів, є Святослав Вакарчук 1975 р. н. Спадщину С. Вакарчука умовно доречно розподілити на два корпуси: 1) любовна лірика; 2) політична лірика. Витoki сучасної української рокової поезії слід шукати в естетиці українського бароко, де акценти робилися на рухливості, динамічності, трагічній напруженості.

Творчість сучасного українського поета С. Вакарчука привертає увагу концептуальним втіленням ідей, розкриттям світогляду ліричного героя, поетикальними настроями, українським патріотизмом.

Лірика С. Вакарчука викликає резонанс у спільноті, що віддзеркалюється у періодичній масовій пресі (журнал «Vogue»); в українському літературознавстві поки що дослідники не займалися тлумаченням його «кодів». Ця розвідка є першим наближенням до розуміння поезики у науковому дискурсі.

Українська національна ідентичність простежується в специфіці політичної і любовної лірики С. Вакарчука у віршах «Веселі, брате, часи настали» 2006 р. та «Для тебе» 2003 р., які доречно аналізувати з точки зору постколоніальної критики та компаративних засад.

Посколоніальний та компаративний інструментарій дозволить виявити ідентичність, розчарувальні настрої, тропи, ідеї, лейтмотиви. Лірику українського сучасного поета Святослава Вакарчука (1975 р. н.) умовно доречно розподілити на 2 корпуси: 1) любовна лірика; 2) політична лірика. Популярність С. Вакарчука – відомого рок-музиканта, сина впливового батька, ставить під сумнів важливість його поетичного доробку. Особистісний яскравий успіх С. Вакарчука відволікає увагу від «текстів» – талановитих, наділених вічними ідеями, та потребує «доказів» для академічної спільноти: я маю доводити значущість його поетичного доробку.

Зміни геополітики (розпад СРСР на початку 90-х рр. ХХ ст.) певною мірою вплинули на формування саме у 1990-х рр. нової літературознавчої та лінгвістичної концепції, яка закріпилася у теорії як постколоніальна критика. У роботах Г. Співака «У інших світах» 1987 р. [10], Г. Бабга «Нація і нарація» 1993 р. [6], Е. Саїда «Культура й імперіалізм» 1993 р. [8] формуються засади, відповідно яким слід «підірвати», переосмислити константи, що виникли в результаті ліберального гуманізму. Не можливо інтерпретувати різні національні літератури за єдиним стандартом, потрібно враховувати географічні, національні, культурні, соціальні відмінності. У привілейованову стані знаходяться європоцентричні ідеали (парадигма «західної» цивілізації), концептуальність яких на ідейному рівні втілюється у літературних творах, яким надається універсальне значення. Інші національні мови та літератури відкидаються на другорядний план. Постколоніальні стратегії намагаються спростувати універсальність «західних» мов / літератур / культур, для того щоб виокремити гідне місце «невласному голосу» своєї традиції.

Окреме місце у «постколоніальних стратегіях» відводиться мові. Колонізовані народи (письменники) відчують себе «учнями» колонізаторів на мовному рівні. Коли ми говоримо про сучасні реалії, слід звернути увагу не лише на відкриту агресію, а й на експансію (мирне вторгнення, включення в економіку). Як відчуває себе українець на власній території?! (Викладач французької мови, або просто носій української: українцю «соромно» не знати англійської / французької / німецької, коли він зустрічає іноземця у рідному місті! На своїй території він відчуває себе «відсталим» учнем по відношенню до учителя. Зовсім інша ситуація відбувається, коли українець зустрічається з в'єтнамцем / китайцем – тут немає почуття сорому, а є зверхнє ставлення, навіть коли ця «зустріч» трапляється

на території В'єтнаму або Китаю. Отже «зверхність» формується за географічним принципом: із Заходу на Схід. Україна західніша ніж Китай, однак східніша ніж Британія). Українця хвилює, що у нього погана французька / англійська фонетика. П. Баррі підкреслює, що шанобливе ставлення до мови значить, що «...цей мовний інвентар належить комусь іншому, тому його не можна представляти без дозволу» [1, 232]. У середовищі інтелектуалів іноді простежується крайнє неприйняття: письменник відмовляється використовувати мову колонізатора, оскільки вважає це зрадою по відношенню до свого народу, інтерпретує її як зіпсовану, а її використання розуміє як причетність до колоніальних структур. Таким чином, вагомим вектором «постколоніальних стратегій» є аналіз мови: і розмовної і художньої з точки зору постколоніальної перспективи, де об'єктом критики постає безпосередньо мова.

Ф. Фанон у книзі «Гнані і голодні» 1961 р. [7] порушує проблему культурного протесту «чорного» афро-французького пласту в дискурсі Французької африканської імперії. На думку дослідника, «колонізований» народ мусить відшукати свою ідентичність, для цього йому сід відродити власне історичне минуле та, пишаючись, знайти гідне місце у сучасному культурному світі. Європейська колонізаторська політика (російська, китайська) з XVII ст. знижувала цінність культурних здобутків, мов, літератур, історії залежних націй; інтерпретувала розвиток їхньої цивілізації як «до-цивілізованої».

Дітей «білих» і «чорних» (у випадку нашої країни – «росіян» і «українців» / «вірменів» / «білорусів» / «кирнизів») виховували в ідеології, що прогрес, культура та історія починається з приходом європейців (у випадку Російської імперії – росіян, однак тут росіянами перекручуються факти щодо історії Київської Русі). Після мети – воскресіння власного минулого – потрібно знищити колоніальну ідеологію (яка властива не лише колонізаторам, а й колонізованим, оскільки тут спрацьовує «стокгольмський синдром» – жертва зникає до палача та вважає, що не зможе без нього прожити: деякі українці й сьогодні вважають, що без росіян не впораються). Саме колоніальна ідеологія сформувала такий підхід та викривила історичні факти.

У книзі Е. Саїда «Орієнталізм» 1978 р. [9] спростовується «міф» про європоцентричний універсалізм, де заперечується «вищість» «європейського» та нижчість «неєвропейського».

Концепція «орієнталізму» ґрунтується на погляді на Схід як на «Іншого» / нижчого по відношенню до Заходу. Схід інтерпретується з

точки зору Західного менталітету, де критикуються «східні» відносини між чоловіком і дружиною, індивідом та системою, рівністю та ієрархією, з одного боку, а з іншого, про Схід розмірковують як про щось «відмінне», екзотичне, «чарівне». «Орієнталісти» розуміють Схід як щось гомогенне, а його представників не як індивідів, а як безлику масу, їхню ж поведінку як підвладну емоціям та інстинктам, яким властиві хіть, страх, а не свідомі рішення чи проблема вибору. Таке ставлення до реакцій східних людей формується в результаті расистських ідей, відповідно яким особистість оцінюють на позиціях «жовто-» /«чорно-» / «азиато», а не завдяки її індивідуальним рисам та особливостям характеру та обставинам. Е. Саїд підкреслює, що у словах «араб» або «араби» є відтінок відокремленості по відношенню до західної культури та колективної однорідності, для того щоб нівелювати індивідуальне.

Постколоніальні стратегії спростовують правомірність «орієнталістських» ідей. Постколоніальні письменники (С. де Бовуар, С. Рушді, Г. Гарсія Маркес, Ю. Андрухович, С.Вакарчук) намагаються зобразити доколоніальну ситуацію своєї чи підкореної нації, щоб розкрити новітні реалії як зіпсування культури й гідності народу, який отримав статус колоніального. Цей художній прийом спростовує «іншість» / другорядність / вторинність колонізованого, відновлює почуття гідності на рівні колективного безсвідомого та спростовує «неєвропейське» / «українське» як аморальне «іншого» чи екзотичне «несерйозне».

С. де Бовуар – французька-аристократка – стає на позиції інтересів підкорених арабів та викриває жорстокість своїх співвітчизників у творі «Сила обставин», щоб встановити справедливість: «... я усвідомила глибину їхнього расизму... вони били їх, перекидали вози торговців на землю..., підпалювали, гвалтували, вбивали... мова вела не про випадковості,... а про систему» [2, 267]; «... я бачила себе очима жінок, двадцять разів згвалтованих, чоловіків із перебитими кістками, збожеволілих дітей...» [2, 269]; «...катування електрикою, опіки, саджання на бутилку, підвішування, придушення. Катування переривалися психологічним впливом... „За що, за що, за що?“ – це нескінченно повторювальний крик п'ятнадцятирічного алжирського хлопчика, на очах якого катували всю його родину, звучав у мене у вухах, розриваючи серце» [2, 417].

Така транскультурна самоідентифікація, завдяки якій індивід відчуває себе і як колоніст і як колонізований, формує подвійну ідентичність, що є «третім» постколоніальним вектором. Подвійна чи змішана ідентичність впливає на виникнення нових в історії літератури художніх феноменів, починаючи з 2 пол. ХХ ст., де простежується запозичення та адаптація «європейських» традицій по відношенню до «африканських», «індійських» творів, саме тут і формується феномен «транскультурності». «Транскультурність» ґрунтується на інтересі художньої творчості до літературознавчих методик аналізу – постструктуралізму та деконструкції. У категорії «інший» простежується перегуки постколоніальної та феміністичної критики: «жінка» і «негри» є меншинними (не за кількістю, а тому, що вони мусять грати за чужими правилами). Із цієї точки зору «постколоніальні стратегії» спрямовуються на критику «білих» / колонізаторських / маскулінних образів колоніальних країн та викривають їхню обмеженість, зверхнє ставлення, упередженість.

Окрім спростовування «міфу» про обраність та вищість колонізатора «постколоніальні стратегії» розкривають історію, культуру та мову колонізованої країни, її образ у літературних творах, її статус державності для того, щоб зрозуміти «себе», з'ясувати власну гібридність, полівалентність, відмінність, різноманітність. Це дозволяє визначити ідентичність певної нації відповідно мові, культурі та літературі. Саме тут, окрім спільних точок перетину з фемінізмом, деконструктивізмом і структуралізмом, простежується перегук із концепцією ліберального гуманізму.

У результаті зазначених рис сформувалася парадигма постколоніальної критики:

- «іншість», маргінальність, транскультурність, плюралізм впливають на трансформацію мови, культури та літератури, виступають енергійним поштовхом;
- акцент ставиться на культурних «відмінностях» в мові та літературі;
- «культурна полівалентність» та гібридність є домінантою уваги;
- спростування «міфу» про вищість «західної» цивілізації по відношенню до інших традицій, дослідження на цих засадах образів різних культур в літературі;
- констатація замовчування проблем колонізації на різних рівнях.

Доречно підійти з точки зору «постколоніальних стратегій» до осмислення політичної лірики українського сучасного поета Святослава Вакарчука. У віршах «Веселі, брате, часи настали» 2006 р.

із збірки (альбому) «Міра» 2007 р. на поетикальному рівні розкривається настрої розчарування після наслідків «Помаранчевої революції» 2004 р. в Україні.

Веселі, брате, часи настали

2006 рік, 15 жовтня

*Веселі, брате, часи настали
Нове майбутнє дарує день!
Чому ж на небі так мало сонця стало,
Чому я далі пишу сумних пісень?*

*Веселі, брате, часи настали
Ми наближаємось до мети!
Чому ж тоді я шукаю іншу стежку
Чому я далі з ними не хочу йти?*

*Веселі, брате, часи настали
На грудях світить нам слави знак!
Нам очі ніжно закрили, губи медом змастили,
Душу кинули просто так...*

*Душа прокинулась, та й питає
Сама у себе - чому одна?
Немає в кого спитати - золото замість тата
Замість мами - глуха стіна.*

*І тихо, тихо навколо стало...
Кудись поділися голоси...
Часи веселі настали, нас лишилось так мало,
Ну їх, брате, такі часи!*

*Та нам з тобою своє робити,
Відкрити очі і далі йти!
І зуби сильно стиснувши, маму ніжно любити
Хто ж тоді, як не ми, брати?!*

Тему віршів доречно визначити як суспільно-політичну, що розкривається зображенням відчуттів українців, яким обіцяли зміни, та яких обманули. Якщо простежити феномен сприйняття «революції» у діахронії, то можна вивести певну «формулу»: спочатку – зачарування; після – розчарування. Саме ця «формула» і відзеркалилась у історичній ситуації України 2004 року. Ліричний герой С. Вакарчука спочатку із захопленням сприймає ідеї

європоорієнтованих політиків В. А. Ющенко, якого «на руках» винесла до влади / «крісла» Ю. В. Тимошенко. Цим історичним подіям присвячено його вірші, після чого поет розчаровується у діях уряду та власне президента, оскільки європоцентриський вектор змінено на проросійський. Розчарування у випадку С. Вакарчука підсилюється тим, що це саме він помилився у людині, яка робить так, як мав би робити його опонент В. А. Янукович.

Підґрунтям для розчарувальних настроїв ліричного героя стає історична ситуація в Україні. Україна у віршах представлена тропом асоціонімом (переходом загальної назви у власну: «брати» асоціюються з Україною). Художній образ Україна розкрита як сукупність людей – «братів», які мають постколоніальне минуле та намагаються віднайти власну ідентичність, відродити свою історію, та йти своїм шляхом. Українці намагаються довести собі та іншим, що вони не є «неповноцінними» / «відсталими» / «іншими» по відношенню до російського культурного дискурсу, який не хоче їх відпускати через економічні причини. Феномен «Європа» для української самоідентифікації підходить тому, що для нього центральним постає концепт «свободи». Українці на безсвідому рівні вважають, що оскільки у сучасній Європі змогли подолати зверхнє ставлення по відношенню до угорської, чеської, румунської та інших мов / культур / літератур, то й Україні там не загрожує геноцид, як це було за часів Російської, а пізніше, Радянської імперії.

Ідея віршів у тому, що український народ, як завжди, обманули ті, хто його очолює, і замість європейських цінностей – «свободи» – в Україні, так само як і раніше, «панує» старший брат Росія, і нікого ніхто не збирається відпускати: *«Веселі, брате, часи настали / Нове майбутнє дарує день! / Чому ж на небі так мало сонця стало, / Чому я далі пишу сумних пісень?... / Веселі, брате, часи настали / Ми наближаємось до мети! / Чому ж тоді я шукаю іншу стежку / Чому я далі з ними не хочу йти? / Веселі, брате, часи настали / На грудях світить нам слави знак! / Нам очі ніжно закрили, губи медом змастили, / Душу кинули просто так...»* [3].

С. Вакарчук у поезиці віршу намагається розкрити і філософську ідею – прагнення свободи, й історичну, яка реалізується постколоніальними акцентами – спроба некоритися, щоб віднайти власну ідентичність та відродити історичне минуле для майбутньої самореалізації України як нації, етносу, держави: *«Душа прокинулася, та й питає / Сама у себе - чому одна? / Немає в кого спитати – золото замість тата / Замість мами – глуха стіна...»* [3].

Поет намагається спросувати «міф» про вищість російського менталітету, який сформував тривалий історичний «тиск», та від якого С. Вакарчук закликає відійти, для того щоб відстоювати національні українські пріоритети, що допоможе посісти українському національному безсвідомому певне місце у культурі світової спільноти. С. Вакарчук наголошує на замовчуванні проблем колонізації України Росією, яка не припинилася навіть після офіційного відокремлення 1991 року та продовжує існувати після 2004 року: «... *Нам очі ніжно закрили, губи медом змастили, / Душу кинули просто так...*» [3].

Композиція вірша представлена провідним настроєм: хвилюванням ліричного героя – поета – за долю Української держави і нації: «*І тихо, тихо навколо стало... / Кудись поділися голоси... / Часи веселі настали, нас лишилось так мало, / Ну їх, брате, такі часи!*» [3]. С. Вакарчук іронічно із саркастичним підтекстом: «... *Часи веселі настали*» метафорично говорить про безвихідну ситуацію в Україні, де люди бояться висловити свою думку: «*І тихо, тихо навколо стало... / Кудись поділися голоси...*». Однак, не зважаючи на складність політичної ситуації, поет закликає до національного відродження, до пробудження власної свідомості і волі: «*Та нам з тобою своє робити, / Відкрити очі і далі йти! / І зуби сильно стиснувши, маму ніжно любити / Хто ж тоді, як не ми, брати?!*» [3].

С. Вакарчук пропонує кожному окремому індивіду діяти: «*Та нам з тобою своє робити, / Відкрити очі і далі йти!*» в енергійному просторі рідних людей, створюючи навколо себе у невеличкому дружньо-родинно-колегіальному дискурсі комфортну ситуацію: «*І зуби сильно стиснувши, маму ніжно любити*» [3]. Метафорами С. Вакарчук впроваджує ідею індивідуальної екзистенційної «дії»: якщо буде так чинити кожний, то з часом ситуація зміниться скрізь.

Хвилюванню, як домінантному настрою, підкорено висловлення ідеї – неволя українців загальна: «*Чому ж на небі так мало сонця стало*»; та на її фоні ідея внутрішньої свободи: «*Чому ж тоді я шукаю іншу стежку / Чому я далі з ними не хочу йти*», яка розкрита закликком поета протистояти та намагатися відродитися: «*маму сильно любити...*».

Категорія «Мама» у вірші є метафорою і навіть символом сили, захисту, притулку, кохання, енергії, яка допоможе відродитися. Постколоніальний вектор відродження нації та історичного минулого

у категорії «мама» відсилає до ахетипу Матері, в якому безсвідомо поєднані земля, родючість, вічність.

С. Вакарчук у вірші реалізує завдяки стройній композиційній побудові висловлення провідних постколоніальних ідей. Конфлікт вірша не внутрішній психологічний, а зовнішній, в якому ліричний герой зіштовбується із соціальною системою, яка його не влаштовує та не заловольняє. Герой наділений внутрішньою свободою та зовнішню несвободою. Ідея – прагнення ліричного героя свободи – є провідною .

Композиція вірша представлена п'ятьма чотирьох рядними строфами. У кожній строфі розкривається частина загальної думки поета, із чого завдяки нагнітанням досягається емоційний малюнок наростання протесту та заклику до інтелектуальної дії. Перші чотири строфи починаються повтором, який розкриває іронію, що поступово, від строфи до строфи, переростає в сарказм: «Веселі, брате, часи настали». Оскільки поет закликає до інтелектуальної дії, тут відкривається, окрім історично-соціального, філософський підтекст в осмислення ідеї свободи як феномену. Ці вірші вписуються у історико-соціально-політичний корпус лірики С. Вакарчука, який вкрапляється майже у всіх циклах (альбомах) поета.

Любовна лірика займає окреме місце у поетичному корпусі.

Альбом «Суперсиметрія» 2003

Для тебе

*Я би не зміг падати з ніг,
Плавити лід, ставити перший слід,
На кам'яних плитах вогонь
Нести в руках.*

*Я би не зміг здатись в полон,
Щоб пити сік з ніжних але й чужих долонь,
Я би не зміг, я би не зміг.*

*Але для тебе, але для тебе
Зможу я все, але для тебе,
Але для тебе зможу я все.*

*І на коліна впасти б не зміг,
А якби впав,
То би піднятись потім з них,
Я би не встиг, я би не встиг.*

*Душу свою в моїх піснях
Я б не знайшов, і не сміявся би у снах,
І у сльозах я б не шукав я б не літав.*

*Але для тебе, але для тебе
Зможу я все, але для тебе,
Але для тебе зможу я все.*

Для тебе я, для тебе я.

Вірш «Для тебе» [4] із циклу (альбому) «Суперсиметрія» 2003 р. за жанром відноситься до любовної лірики, де С. Вакарчук виступає як продовжувач європейських традицій, витоки яких слід шукати в античній ліриці, але не в давньогрецькій, а в давньоримській. Поет 1 ст. до н. е. Гай Валерій Катулл одним із перших (спираючись на концепцію давньогрецької поетеси Сапфо) описав кохання як емоційний фізіологічний процес, де чоловік виступає учнем жінки (гетери), у якої він навчається кохання. Ліричний герой здатен на «вчинок» завдяки жінці, яка його надихає.

У творчості С. Вакарчука любовні вірші займають майже половину корпусу творчості, і для нього є характерними. У вірші простежуються тенденції напряму «критичний вимисел»: відродження комунікації; відродження традиції – зв'язок із традиційною літературою; відродження історії; відродження лінійності; сповідальна інстанція автора-героя; соціальна детермінованість, як спроба впливати на дійсність (вихід до широкої аудиторії – рокова пісня); поєднання матеріального і духовного: техніцизму з психологізмом.

Провідна тема віршів: кохання чоловіка до жінки, його здатність заради жінки вчинити дії, які б ніколи не відбулись, якби її не було: *«Я би не зміг падати з ніг, / Плавити лід, ставити перший слід, / На кам'яних плитах вогонь / Нести в руках. / Я би не зміг здатись в полон, / Щоб пити сік з ніжних але й чужих долонь, ...»*; *«І на коліна впасти б не зміг, / А якби впав, / То би піднятись потім з них, / Я би не встиг...»*; *«Душу свою в моїх піснях / Я б не знайшов»*.

С. Вакарчук пише про глибоке кохання до жінки, яке є створювальним для ліричного героя, заторкує проблеми свободи і примушення в психологічній площині людського характеру. Проблема будується навколо внутрішнього психологічного конфлікту ліричного героя: чи зможе він здолати себе й вийти на інший рівень

своєї особистості. Лейтмотивом є ідея самореалізації як доказу кохання – завдяки коханню до жінки ліричний герой здатен подолати будь-які випробовування: «Але для тебе зможу я все». Цей імпульс є вічним, який актуальний в усі часи, й особливо на початку ХХІ століття, коли простежується домінування егоїстичних настроїв у стосунках чоловіка і жінки.

Композиція вірша будується за принципом теза / антитеза – герой спочатку стверджує «Я би не зміг», після чого спростовує сам себе «зможу я все». Теза т антитеза виписані у тропі повтор, для посилення емоційної дії впливу. Сюжет є оригінальним.

Ліричний герой розкритий як сильний, зі сформованим світоглядом та стійкими поглядами чоловік, який в ім'я кохання згоден піти на конфлікт сам із собою, здійснюючи вчинки йому не властиві: «*І на коліна впасти б не зміг, / А якби впаав, / То би піднятись потім з них, / Я би не встиг, я би не встиг*». Більше того, творчий акт створення пісень і пошуку в них філософського сенсу представлено як залежний від об'єкту кохання – жінки: «*Душу свою в моїх піснях / Я б не знайшов*». Також від ліричного героя без коханої зникла б краса оточуючого його світу та відчуття щастя і повноти буття: «*і не сміявся би у снах, / І у сльозах я б не шукав, я б не літав*». Створюється враження, що ліричний герой співпадає з образом автора.

За розміром цей вірш не є твердою формою, порушення системи метру, порушення рими відбувається під впливом підбору слів, що відображують емоції героя. Ці порушення відбуваються в результаті акценту на повторах, які домінують через смислове навантаження: «Я би не зміг», «Але для тебе зможу я все».

Важливим є музикальний супровід, який посилює вплив на слухача, він є життєстверджуючим, міцним, з одного боку, і ніжним, готовим до дії, з іншого. У вірші розкрита ідея відповідальності чоловіка за життя коханої жінки, яка стала рідкою та незвичайною для початку ХХІ ст.

Лірика С. Вакарчука розподіляється на 2 корпуси: 1) любовна, 2) політична. Політична лірика розкриває розчарувальні настрої ліричного героя та українського народу поч. ХХІ ст., що є реакцією на історичні події доби. Провідним постає концепт «свобода», який розкривається філософською ідеєю – прагнення свободи, та історичною місією відродити минуле для майбутнього України як етносу та держави, розвінчанням «міфу» вищості російського дискурсу, акцентами на українських преоритетах у культурі світової

спільноти. Ліричний герой вводиться у конфлікт індивіда та системи, вирішенням якого може бути індивідуальна екзистенційна «дія». Повтори підсилюють емоційний малюнок. Любовна лірика С. Вакарчука продовжує давньогрецькі та давньоримські традиції. Ліричний герой обирає «дію» заради коханої, в чому втілюється ідея самореалізації як доказу кохання, спроба подолати самого себе. Композиція теза / антитеза виписана повторами для нагнітання настрою, для розкриття ідеї відповідальності за життя коханої жінки.

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ : Смолоскип, 2008. С. 232.
2. Бовуар С. де Сила обстав: Мемуари / пер. с франц. Н. Светидова. Москва : ИД Флюид, 2008. С. 267. . Режим доступу:
3. Вакарчук С. Веселі, брате, часи настали... URL: <http://www.pisni.org.ua/songs/643050.html>
4. Вакарчук С. Для тебе. .. URL: <http://www.karaoke.ru/artists/ocean-elzi/text/dlya-tebe/>
5. Повесть временных лет по Ипатскому списку . Санкт-Петербург: Археографическая комиссия, 1871. 699 с. URL: (<https://maidan.org.ua/arch/hist/1137744511.html>)
6. Bhabha Homi K. Nation and Narration. Routledge, 1990.
7. Fanon Frantz. The Wretched of the Earth. Penguin, 1961.
8. Said Edward. Culture and Imperialism. Vintage, 1994.
9. Said Edward. Orientalism. Penguin, 1995.
10. Spivak Gayatri Chakravorty. In Other Words: Essays in Cultural Politics. Routledge, 1987.

МОДУС ІДЕНТИЧНОСТІ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ У ТВОРІ АЛЕНА ПАРІСА «ОСТАННІЙ СОН СУЛЕЙМАНА»

Сучасна гуманітаристика все частіше звертається до проблеми ідентичності, адже в глобалізованому світі питання «Хто я?» постає як проблема онтологічного характеру, тобто як основа буття і всезагальна тотожність, а також антропологічного плану, як складова людської природи, що безпосередньо пов'язана із становленням особистості, що веде до актуалізації відмінності. Відомі особистості, які залишили помітний слід в історії, привертають увагу митців й надихають до переосмислення їх долі у художній формі. Рівень об'єктивності чи суб'єктивності художнього зображення залежить від творчого методу автора, однак модус ідентичності історичного персонажа залишається ключовим критерієм, який допомагає охарактеризувати образ.

У зарубіжній та вітчизняній літературі постать Насті Лісовської неодноразово викликала зацікавлення, адже проста дівчина з українського села стала найвизначнішим персонажем в Османській імперії, найулюбленішою дружиною султана Сулеймана II Пишного, спадкоємця династії Османів, наймогутнішої імперії середньовіччя. Роксолана, так називали українку османці, безумовно змогла увіковічнити своє ім'я в історії.

Протягом останніх років проблема ідентичності образу Роксолани виходить на новий рівень дослідження. Твори про Роксолану, писані в різних літературних традиціях, об'єднують звернення до спільного історичного факту – існування дружини султана Сулеймана II Пишного, яка здобула собі визнання не лише в Османській імперії, а й у цілій Європі. Окрім того, важливе місце в літературному опрацюванні теми Роксолани посідає зображення національної ідентичності в художній традиції, як передумови до формування особистості.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що на відміну від творчих інтерпретацій співвітчизників Насті Лісовської, у французькому романі можемо простежити виявлення ідентичності Роксолани через художнє вираження представника іншої культури. Отже, метою цієї наукової розвідки є визначення модусу ідентичності образу Роксолани у романі французького письменника Алена Паріса «Останній сон Сулеймана».

Дослідження ідентичності Роксолани широко пов'язане із вивченням матеріального та духовного життя, що протягом століть притягує увагу письменників та дослідників через героїчний життєвий шлях Роксолани від селянки до першої офіційної дружини Сулеймана. Серед істориків, особистість Роксолани досліджували: Ж.-Ж Буассар (на сторінках біографічних праць про турецьких султанів), В. Антонович, М. Драгоманов (досліджуючи українські пісні), П. Куліш (в історії Русі) та А. Кримський (в історії Туреччини), В. Грабовецький (Хюррем та її доля) та інші.

У світовій художній літературі постать Роксолани почала набувати популярності з XVI ст. та знайшла своє відображення у творах: Г. Бунена «Султанша» 1561 р., П. Бонареллі «Соліман» 1632 р., С. Твардовського «Велике посольство» 1633 р., Ж. Мере «Великий і останній Сулейман, або смерть Мустафи» 1637 р., Г. Лессінга «Джихангір» 1748 р., Ш. Фавара «Сулейман, або три султани» 1761 р., Г. Якимовича «Роксоляна» 1869 р., О. Назарука «Роксоляна: жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого завойовника і законодавця» 1930 р., Т. Тана «Хюррем Султан» 1937 р., М. Лозовського «Степова квітка» 1965 р., Людмили Забашти «Роксоляна. Дівчина з Рогатина» 1971 р., З. Дурукана «Гарем Топкаписараю» 1979 р., П. Загребельного «Роксолана» 1980 р., Ю. Винничука «Життя гаремное» 1996 р., О. Асена «Хюррем Султан» 1998 р., П. Романюка «Галицький меморандум» 1999 р., А. Паріса «Останній сон Сулеймана» 1999 р. та інших.

На думку О. Дерменджі, у художній літературі домінують три погляди на ідентичність Роксолани: західноєвропейський, турецький та український. Таку думку підтримує й розвиває також Ю. Герасименко. Західноєвропейська інтерпретація, за спостереженнями дослідників, наголошує на надзвичайній близькості Роксолани із Сулейманом, на дивовижному соціальному піднесенні Османської імперії та інтригах палацу. Турецька література Роксолану зображує лише через призму стосунків із Сулейманом. Українська інтерпретація зображує Роксолану зі сторони патріотизму, як дівчину, котра пройшла велике випробування та зберегла українську душу та ментальність, зберегла пам'ять про батьківщину, рідний край та традиції.

Західноєвропейські дослідники першими описали походження імені Роксолана. Першою письмовою згадкою імені Роксолана, являються «Турецькі записки» посла із Гамбургу Отьєра Гізеліна, який описав боротьбу Роксолани (від імені племен, які мешкали на

території України) із Гюльбахар за владу та прихильність султана. Венеційські послы Роксолану називали *la rossa*, тобто русинкою [1, 376].

Щодо художньої літератури, то західноєвропейські письменники активно використовували жанр трагедії, яскравим прикладом є твір Бонареллі «Соліман», де автор зображує нелегку долю Роксолани та вбивство Мустафи, сина Сулеймана від Гюльбахар. Всі пізніше твори про Роксолану, порівнювали із трагедією Бонареллі, вважали певним продовженням стилю. Епоха Романтизму акцентує свою увагу на стосунках Роксолани з Сулейманом.

Турецька інтерпретація постаті Роксолани відрізняється від західноєвропейської та української традицій, оскільки дослідники мало уваги приділяють життю та побуту, а наголошують на діяльності Хюррем Султан. Вже з виходом твору «Хюррем Султан» Т. Тана, образ Роксолани був повністю націоналізованим, де автор чітко зазначив походження султанши. Крім того, Т. Тан закладає основи турецької інтерпретації, яка представляє Роксолану, як розумну та хитру жінку, котра мала велику владу над своїм чоловіком.

Рецепцію образу Роксолани в турецькій літературі здійснив О. Дерменджі. На основі аналізу твору турецького письменника З. Дурукана «Гарем Топкапи-сараю», О. Дерменджі доводить, що автор дотримується турецького погляду на Роксолану, як жорстку інтригантку, на відміну від «Любовних листів турецьких султанів» Ч. Ульчайя, де описується Хасекі Султан, як мудра та освічена жінка, яка дуже любить свого чоловіка [2, 96].

Український погляд на ідентичність Роксолани на основі джерел розпочинається із згадки литовського посла М. Литвина, що перебував у Стамбулі у XVII ст. Дипломат називає у своїх згадках Роксолану землячкою, тобто русинкою, натомість московський посол називає Роксолану «литовкою».

Великого значення до визначення національної ідентичності доклав у праці «Історія Туреччини» А. Кримський. Дослідник виявив сфабрикований лист від Сулеймана до Сигізмунда I, де нібито Роксолана являється сестрою польського короля. Вчений заперечив даний факт та історично підтверджує походження Роксолани із Рогатина. Слід сказати, що в українській літературі не має суперечок щодо походження Роксолани [2, 26]. Д. Наливайко, аналізуючи образ України в європейській літературі, зупиняється на Роксолані, зауважуючи, що вона стала «героїнею численних трагедій, поем і романів у різних західноєвропейських літературах», називаючи

Роксолану Хюррем Султан, тим самим підтверджуючи її походження [4, 141].

У французькому романі А. Паріса, який можна вважати історичним за жанром, адже автор зосереджується на конкретних історичних подіях, прагне детально відтворити батальні сцени, використовує численні історичні джерела та документи з життя Сулеймана та його оточення, образ Роксолани виступає доповненням до характеристики головного героя – турецького султана. Автора передусім цікавить вплив Роксолани на султана, розкодування її таємниці, шарму, темпераменту, який представляється як відмінний у турецькому гаремі. Варто зауважити, що в інтерпретації образу Роксолани А. Паріс допускає багато неточностей чи невідповідностей, що пояснюється тим, що письменник зосереджується передусім на зображенні турецької дійсності, а місце походження Роксолани – Рогатин, для нього, як і для його героя, французького лицаря Ож'є де Меркера, – слов'янське поселення у Карпатах, у яке герой випадково потрапив на шляху з Марієнбургу до острова Родос, видається випадковим епізодом. Однак, за цим епізодом можна простежити, як французький письменник змальовує українську дійсність, які деталі ландшафту відповідають реальним географічним координатам, як звичаї, побут, традиції формують ідентичність персонажа.

А. Паріс подає опис українського містечка Рогатин: *«Il s'agissait en fait d'un gros village sommairement fortifié – précaution indispensable dans cette région en butte aux incursions continuelles des Tatars. Il était bâti au bord d'un étang, qui n'était rien d'autre que le bras mort d'un minuscule affluent du Dniestr, et sa principale défense consistait en une tour de bois au soubassement de pierre. Une soixantaine de bâtiments étaient disposés en cercles autour du potier, et la menuiserie avec un estaminet tenant lieu d'auberge. Les autres masures abritaient une population de paysans et de charbonniers. Un grand apprentis, à l'écart derrière la porcherie communale, tout contre le remblai hérissé de palissades, servait de dortoir à une vingtaine d'esclaves»* [8, 23]. («Це було чимале, сяк-так укріплене село – вельми потрібна пересторога у місцевості, яка постійно зазнавала нападів кочовиків. Воно виникло на березі ставу, який був нічим іншим, як перегаченим рукавом малесенької притоки Дністра, а головний захист села складався з дерев'яної бапти на кам'яному підмурку. Десятків шість будинків розташовувалися навколо площі, над якою вивішувалася дзвіниця маленької церкви. Кузня сусідила з майстернею бондаря, а та – з гончарнею, а столярна майстерня – з кормою, що правила й за заїзд.

В інших хатах тулилися селяни й вуглярі. Велика прибудова, за громадським свинарником, навпроти валу, служила для спання двох десятків невільників» [5, 8], де описує тогочасне міське формування. А. Паріс зосереджує увагу на зображенні побуту, який панував у хатині отця Лісовського: «*Un joyeux désordre régnait dans la petite pièce. Un encensoir pendait à une patère par-dessus divers vêtements sacerdotaux ou profanes, des burettes et un coffret à encens voisinaient sur une table avec de reliefs de repas...*» [8, 27]. («Веселий безлад панував у маленькій кімнатці. Кадило висіло над різним одягом на вішалці, чаші для відправи й шкатулка для ладану стояли на столі разом із залишками їжі» [5, 10]) та характерні національні страви та трунки: «– *Alor vous prendrez bien un doigt de notre eau-de-vie de prune. C'est Alexandra qui la prépare et nulle part on n'en trouve de meilleure!*» [8, 19]. (« – Отже, вип'єте на пальчик нашої слив'янки. Її приготувала Настуся, ніде кращої не знайдеш») [5, 10]. Слив'янка – це хмільний трунок, український самогон на заправці соку сливи. Для створення національного колориту А. Паріс деталізує побут, інтер'єр помешкання, називає дивні для європейців напої.

Також характерними ознаками національної ідентичності є релігійні особливості, де автор влучно підкреслює належність населення Галичини XIV ст. до православного стану: «*Le chevalier n'avait jamais mis les pieds dans une église orthodoxe. Il s'attendait à être surpris, mais pas à découvrir tant de splendeur. De part et d'autre du narthex, des fresques naïves, parfois à demi effacées, représentaient l'épisode biblique où Adam donne leur nom aux animaux de la Création*» [8, 25]. («Лицар досі не входив до православного храму. Він очікував чого завгодно, але не думав відкрити таку розкіш. Обабіч притворів видніли старовинні фрески, інколи наполовину стерті, зображуючи біблійну сцену, коли Адам надає імена тваринам під час Творіння... Під головною банею, можна було побачити Христа та чотирьох євангелістів» [5, 9]). Ож'є був вражений мистецьким декором церкви, його погляд милувався чудовими картинами біблійних сцен, величним балдахіном з різьбленого дерева, оздобленим требником та срібними раками.

А. Паріс розпочинає знайомство з Роксоланою, описуючи зовнішність дівчини: «*Dans sa robe de paysanne, Alexandra Lisowska -- quinze ou seize ans à peine - réunissait toutes les attractions des héroïnes de légende – Hélène de Troie et Iseut, Guenièvre, Léda et Pasiphaé! De l'une, elle avait la lourde chevelure cuivrée croulant en copeaux dorés sur des épaules nacrées... De l'autre, les yeux couleur d'aigue-marine et la bouche*

pareille à une fleur entrouverte. Quant à sa poitrine ronde et ferme qui gonflait le tissu grossier, ses jambes nues et musclées, ses hanches épanouies, on aurait dit celles de Vénus. Hélas, quand elle parla, le charme se dissipa : la fille n'était ni Hélène ni Vénus, mais une vulgaire déesse de village» [8, 27] («У своїй селянській сукні Настя Лісовська – ледве п'ятнадцяти чи шістнадцяти років – поєднала всі зваби легендарних героїнь – Елени з Трої та Ізольди, Генієври, Леди й Пасіфаї! Від однієї вона взяла тишне мідянисте волосся, яке спадало, мов золоті стружки, на її перламутрові плечі... Від іншої – сині-сині очі і рот, подібний до напіврозкритої квітки. Що ж до її круглих грудей, що пружно випиналися з-під сукні, її оголені міцні ноги, розвинені стегна, то можна було б сказати, що вони походять від Венери. Та ось, коли вона починала говорити, чар розвіювався: дівчина не була ні Еленою, ні Венерою, а звичайною сільською богинею...» [5, 10]). Варто зауважити, що А. Паріс називає дівчину Александрою, зумисне чи випадково, але такі імена не були властиві на території Західної України того часу, тому перекладач, свідомий історичної правди, виправляє цю неточність французького автора. Уже у цьому першому описі увага зосереджена на зовнішній привабливості героїні, яка своєю красою нагадувала легендарних спокусниць. Саме такою фатальною жінкою хоче представити А. Паріс молоду Настю, яка прагне вирватися з Рогатина напередодні свого весілля з нелюбим боярином, а тому вдається до спокуси лицаря Тевтонського ордену. Така інтерпретація образу не відповідає ні українській, ні турецькій традиції, але вона відбиває уявлення французів про фатальних спокусниць, які руйнують життя молодих лицарів, що під чарами кохання стають вразливими й допускають помилки. Однак чари Насті розвіялися й не вразили Ож'є, адже він зумів розгледіти її жадібність і підступність.

Як влучно зазначає Л. Синявська, А. Паріс незвично, принаймні для нас, українців, потрактував історію походження майбутньої султанші. Одного із персонажів роману, вже згаданого лицаря Ож'є, здивувало повідомлення хазяїна заїзду про те, що отець Лісовський мешкає у церкві зі своєю донькою: « – Своєю донькою? Священик – одружений? Оце цікаво!» [7, 224]. Але пізніше лицар дізнається, що Настя – дочка вірної служниці священика, який пообіцяв її матері подбати про майбутнє дівчини: «*поклявси доглядати сю нещасну сирітку як рідну доньку, аж до того часу, коли їй буде пора заміж*» [5, 11]. Однак отець Лісовський більше дбав про фізичне, тілесне здоров'я своєї підопічної, хоч мав би дбати про її

етичне виховання: *«Настуня відмінна швачка й готує, як ніхто інший! Крім того, вона міцна, має добре здоров'я і не боїться роботи!»* [5, 11]. Зрештою, така установка на виховання здорових дітей не видається дивною, адже у сільській місцевості потрібно багато працювати.

Досліджуючи традицію змалювання образу Роксолани та його переосмислення в романі А. Паріса, Ю. Герасименко вказує на таку рису дівчини *«як вміння пристосовуватися до будь-якого середовища. Саме це допомагає їй отримувати бажане»* [1, 381]. Вперше це вміння проявляється під час знайомства з лицарем Ож'є. Настя оцінила його становище *«справді скидається на чужинецького шляхтича, ...яке багате вбраннє!»* [5, 10]), а коли приймала срібняка, то *«поклонилася з удячністю, потім обійшла стіл і нахилилася над плечем Ож'є, щоб наповнити келихи, відкриваючи його очам у викоті сукні свої молочної білизни перса»* [5, 11]. Запрошення на весілля лицар не прийняв, а тому у дівчини виник план спокусити його вночі та втекти з Рогатина від нелюбого нареченого. Вона наважується на рішучий вчинок – пробирається через дах прибудови до кімнати лицаря й просить забрати з собою. Настя реалістично сприймає своє одруження, усвідомлює, що священник вигідно для себе влаштував її шлюб, але визнає загрозу свого майбутнього, адже Жакса – *«великий жорстокий кабан, на совісті якого смерть його перших двох жінок! Одну він убив копняком за те, що не погодилася на його забаганки, іншу знайшли вранці повішеною... Коли я йому набридну, він і мене вб'є, як убив інших!»* [5, 12]. Лицарю Ож'є довелося докласти неймовірних зусиль, щоб вистояти перед спокусою *«вдихнув аромат її юного тіла, що пахло полуницями... втратив голос. Гаряче дихання пестило його обличчя, тоді як губи шукали його губів. На хвилю його рішучість хитнулася. Він поклав свої великі руки на розпашіле тіло і поцілував спокусницю»* [5, 12]. Але вірний своїй обітниці непорочності лицар схаменувся й вистояв перед спокусою, чого знехтувана Настя йому не пробачила й обмовила перед боярином. Варто зауважити, що такий епізод не вписується у жодну традицію змалювання образу Роксолани, адже скромна Настя Лісовська, яка виховувалася священником, не могла так себе поводити. А. Паріс створює образ фатальної жінки, яка ставить перед собою мету й прагне до її втілення будь якими засобами.

Непоследовність французького письменника у формуванні ідентичності персонажу простежується і в наступних епізодах. Настя Лісовська була донькою священника, людини, котра дотримувалась

тогочасних норм, які були прийняті у церковному оточенні. Ален Паріс, даючи опис Роксолани, стверджує, що дівчина була незайманою: «*S'il lui était arrivé d'échanger quelques caresses avec de jeunes paysans, la fille du pape avait réussi à préserver sa virginité*» [8, 47]. («Якщо їй траплялось обмінятись кількома пестощами з молодими селянськими хлопцями, дочці пона пощастило зберегти свою цноту, бо ж мусила подарувати її майбутньому панові і господареві») [5, 16]. Отже спокусниця була незайманою, то як вона так вправно користувалася принадами свого тіла і водночас зберігала вірність майбутньому чоловіку? Можемо припустити, що сирітство наклало свій відбиток на виховання дівчини й спонукало пристосовуватися до обставин.

Ален Паріс детально зобразив еволюцію образу дівчини від Насті Лісовської, простої попівни, дівчини з села до найвпливовішої жінки Османської імперії: «*Lorsque je l'ai vue pour la première fois chez Evliya bey, ce n'était qu'une petite paysanne, une esclave au rire facile et à la voix enchanteresse*» [8, 150]. («Коли я її вперше побачив в Евлії-бея, це була проста селяночка, смішлива рабня з чаруючим голосом») [5, 45]. Саме чарівний голос і щирий сміх підкорили султанового посланця, Настя не вирізнялася особливою красою серед інших невільниць, але вміла причаровувати. Вибираючи у подарунок для султана наложницю, його вірний раб Ібрагім передусім цікавиться здоров'ям бранки, адже для турків було важливо, щоб дівчина окрім красивого тіла, мала міцне здоров'я: «– *Répond-moi sans mentir: y a-t-il jamais eu des maladies graves ou des malformations dans ta famille? Des lépreux, des infirmes, des idiots? – Mon père et ma mère étaient en parfaite santé et, autant que je sache, leur parenté aussi*» [8, с. 60]. («Твій батько був попом у вашому селі, а твоя мати його служницею, чи не так? – Так, пане. Відповідай мені без брехні: чи були коли-небудь лихі хвороби і виродки у вашій родині? Прокажені, каліки, недоумки? – Мій батько і мати мали міцне здоров'я») [5, 45].

Автор доповнює опис юної дівчини думкою про те, що Роксолана, проживаючи у Рогатині, не розуміла цінність освіти, адже вважала, що її краса є важливішою, однак у полоні, спостерігаємо певну еволюцію думок дівчини: «*elle n'a jamais été capable d'apprendre à lire et à écrire, seigneur chevalier, et pour elle, Buda, Athènes ou Constantinople, c'est du pareil au même!*» [8, 8]. («Незважаючи на всі мої зусилля, Настуся так і не спромоглася вивчити грамоту, пане лицарю, і для неї Відень, Афіни чи Константинополь це – щось однакове або майже однакове») [5, 10].

Потрапляючи в полон, Настя Лісовська не знала турецької мови, однак дівчина була здібною, зрозуміла, що сама повинна за себе боротися, а тому швидко змогла вивчити мову: «*Parles-tu le turc? Comprends-tu notre langue? demanda Ibrahim. Je parle et comprends votre langue, dit la fille. –Ton interprétation d'Aboul'Atahiya était remarquable. Connais-tu d'autre chants ? Sais-tu te servir d'instruments de musique ? – Je joue de celui que vous nommez gitarrab...*» [8, 86]. («*Ти говориш турецькою мовою? Я говорю вашою мовою і розумію її, відповіла Настя. Ти чудово виконала поему Абу ль-Атахії. Чи знаєш інші пісні? Вмієш грати на чомусь? Я граю на інструменті, який Ви називаєте кітара, так, знаю ще декілька пісень*») [5, 35]. Отже, Настя швидко зрозуміла у полоні, що її майбутнє залежить від неї самої, а природні здібності дозволили їй не тільки опанувати турецьку мову, а й продемонструвати чутливість до музики, поезії.

Для французького письменника Алена Паріса питання національної приналежності Роксолани не викликає проблем чи дискусій. Автор називає Роксолану русинкою чи росіянкою: «*Décidément, la Russe s'y entend pour faire le vide autour du sultan. Il est clair qu'elle cherche à écarter ceux qui comptent pour Soliman*» [8, 149]. («*Справді, українка все робить, аби створити порожнечу навколо султана*») [6, 16]. Для європейського читача, як і для турецького, було очевидним слов'янське походження дівчини, ногайці і татари нападали на різні території, спалюючи міста і села. Після жорстоких грабунків кочівники знищували дотла розграбовані поселення, а полонянок перепродували. Для інтеграції у нову реальність важливо було швидше опанувати мову господарів, а не зберігати пам'ять про своє коріння.

Походження імені Роксолани, Ален Паріс виводить від тогочасної назви населення України, зокрема Галичини – русинів: «*Mais Alexandra est un nom difficile à prononcer. Pour plus de commodité, nous t'appellerons Roxelane. Sais-tu ce que cela signifie? – La Russe? – La Russe, rectifia Ibrahim. C'est facile à retenir, le Padichah n'oubliera pas*» [8, 90]. («*Ім'я Анастасія чи Настя, важко вимовляти. Для більшої зручності ми тебе назвемо Роксолана. Знаєш що це означає? Руда? Ні, русинка, – поправив Ібрагім. Це легко запам'ятовується й падишах не забуде*») [5, 37].

Щодо походження другого імені, Ален Паріс пов'язує його з першим враженням султана від знайомства з дівчиною, як подарунок Сулеймана Роксолані під час першої їхньої зустрічі, де дівчина вразила своєю поведінкою: «*Mais elle riait si franchement qu'il se sentit*

gagné par sa bonne humeur. Les filles qu'on lui amenait étaient le plus souvent terrifiées et n'osaient proférer un mot en sa présence. La spontanéité de celle-ci lui plaisait. – Hürrem sultane, ce surnom t'ira parfaitement. – Que signifie-t-il, Majesté ? – Je croyais que tu parlais notre langue ? – Je n'en connais pas encore toutes les subtilités... – « La Joyeuse », traduit Soliman » [8, 130]. («Дівчина сміялася так щиро, що його самого захопив добрий настрій. Дівчата, яких до нього приводили, найчастіше були перелякані і не сміли при ньому вимовити й слова. Безпосередність цієї йому сподобалася. – Хюррем-султан – це ймення тобі підійде прекрасно. – Що воно означає, ваше величносте? – Я думаю, ти говориш нашою мовою. – Я ще не знаю всіх її тонкощів... – Радісна, – переклав Сулейман») [5, 54].

У французькому романі Роксолана стала не лише улюбленою дружиною Сулеймана, але й другом, з яким султан міг радитись для прийняття рішень: «*Depuis la naissance de Sélim, Soliman avait pris l'habitude de se confier à la Kadin et le bon sens de la jeune femme influençait ses décisions auant que les entretiens avec ses conseillers du Divan*» [8, 147]. («Після народження Селіма султан узяв за звичку радитися зі своєю Кадин, і здоровий глузд молодшої жінки впливав на його рішення, так як і розмови з радниками Дивану») [6, 6]. Проте, автор детально описує інтриги, за допомогою яких Роксолана зуміла досягнути влади: «*– Je comprends, fit Hafsa Hatun d'un air songeur. D'abord Gülbahar, puis toi ... Décidément, la Russe s'y entend pour faire le vide autour du sultan. Il est clair qu'elle cherche à écarter ceux qui comptent pour Soliman*» [8, 149]. («Розумію, – відгукнулася Хафса Хатун задумливо. – Спочатку Гюльбахар, потім ти... Справді, українка все робить, аби створити порожнечу навколо султана. Ясно, що вона хоче усунути тих людей, з якими Сулейман рахується») [6, 7]. Якщо спочатку Роксолана прагне стати єдиною жінкою для султана і відсторонює своїх суперниць, то згодом вона плете інтриги, щоб очорнити і вірного друга султана Ібрагіма, стати єдиною порадицею. Отже, поступово Роксолана змінює тактику поведінки, від пристосування до обставин вона переходить на вищий рівень – починає керувати обставинами, маневрувати: «*Oui, Hafsa Hatun avait raison, Roxelane savait manoeuvrer. Soliman guerroyant seul en Hongrie, la kadin risquait de perdre son influence sur lui, les avantages acquis au cours des années écoulées, et de se retrouver dans la situation précaire de n'importe quelle femme du Harem*» [8, 197]. («Роксолана вміла викручуватись. Поки Сулейман воював би в Угорщині, Роксолана могла б утратити свій вплив на нього, – перевагу, здобуту за минулі

роки, й опинилася в непевному становищі простої жінки з гарему») [6, 29]. Також, слід додати, що 1526 року в історії Османської імперії вперше жінка супроводжувала чоловіка на війну.

Роксолана представлена як цілеспрямована дівчина, яка розуміє, що у цих обставинах вона має сподобатись султану: «*Mais ta voix enchanteresse devrait t'assurer dans le Harem une place de choix. – Crois-tu? – Oui. Maintenant, n'oublie pas ceci: ne déçois pas Soliman, car chaque instant de bonheur que tu lui donneras sera ma récompense. Comprends-tu? – Oui, seigneur. Mais que se passera-t-il si j'ai le malheur de déplaire au Padichah? – Dans ce cas, dit froidement Ibrahim, tu seras reléguée parmi les exclus du Harem. Des femmes qui vieillissent dans l'indifférence générale et qui expient jusqu'à leur mort le déshonneur de n'avoir pas su séduire le sultan! Mais si j'avais eu le moindre doute, ajouta-t-il, je ne t'aurais pas achetée à Evliya bey*» [8, 91]. («– Ти вважаєш, я зможу сподобатись пану? Авжеш. Ти не забудь лише одного, кожна хвилинка щастя, яку ти йому принесеш, буде твоєю винагородою. – Так, пане. А якщо я йому не сподобаюсь? – В такому випадку, – сказав Ібрагім, – тебе виженуть до відчужених з гарему. Жінок, які старіють забутими до самої смерті. Тому, розумним буде скористатись твоїм розумом та чарівністю разом із своїми здібностями, щоб цього не сталося») [5, 38]. Проникливий Ібрагім одразу розпізнав пристрасну безпосередність дівчини, її життєрадісність і винахідливість.

А. Паріс змальовує вміння Роксолани використовувати всі свої таланти, що дало змогу отримати увагу та любов від султана: «*Sans être une beauté incomparable, elle avait du charme. Alexandra interpréta cette fois une mélodie slave du Dniestr, mélancolique et nostalgique, qui évoquait les forêts et les marais, les steppes et le vent. Ibrahim garda les yeux fixes sur elle et, lorsque les dernières notes se turent, il hocha la tête. – C'était très beau... Evliya bey, je crois que tu possèdes en ta maison un réel trésor, digne du Sultan des sultans*» [8, 86-87].) («Не була вона незрівнянною красунею, але була чарівна. Цього разу Настя виконала меланхолійну й сумовиту українську пісню з-над Дністра, яка викликала образи лісів і боліт, степів і вітру. Ібрагім дивився прямо на неї і, коли затихли останні звуки, похитнув головою. – Було дуже гарно... Евліє-бею, я думаю, ти в своєму домі тримаєш справжній скарб, гідний султана султанів») [5, 36], а також повагу та ненависть серед інших жінок та прихильниць султана: «*La guitar préluda et la voix qui avait tant charmé Ibrahim chanta la mélodie slave aux accents nostalgiques. Le menton sur les mains, Soliman se pencha en avant. Puis*

la voix se tut. Le sultan interrogea Ibrahim du regard. – Elle se nomme Roxelane, seigneur. A part moi, personne au palais n'a vu son visage. – Est-elle belle? Oui, bien sûr qu'elle l'est... Dieu ne peut avoir offert pareil don à un laideron !... – J'apprécie déjà ton présent et, pour l'amour de toi, fût-elle la plus abjecte des souillons, je l'honorerai toute la nuit durant!» [8, 93-94]. («Кімара програла вступ, і голос, який зачарував Ібрагіма, заспівав сповнену сумом за батьківщиною українську пісню. Потім голос затих. Потім Сулейман ошелешено глянув на Ібрагіма. – Її звать Роксолана, пане. – Вона вродлива? Так, звичайно, вона дуже вродлива... Бог не міг подарувати такі здібності поганулі! ... Задля тебе, хай вона буде найбридкішою з бридких, я віддам їй честь цілу ніч. Так Сулейман познайомився з Роксоланою») [5, 39].

У романі Ален Паріс не акцентує увагу на зміні віросповідання. Довкола цього питання існують ряд дискусій серед дослідників: одні стверджують про те, що іслам Роксолана прийняла, перебуваючи у полоні, інші про те, що зміна віри з православ'я на іслам відбувалась у Стамбулі. Автор наводить у романі приклади швидкого пристосування Роксолани до нового життя, власне для отримання бажаного дівчина була готова до змін: «– *Il faudra modifier ton alimentation. Le sultan n'apprécie pas les femmes trop grasses. – Ah ? – Pas de boissons sucrées, peu de confiseries. Quelques laitages et, pour le teint, des légumes frais en quantité. Tu es robuste et tu as l'air en bonne santé. Tant mieux pour toi. Le sultan n'aime pas les femmes souffreteuses. Tes cheveux sont magnifiques, mais tu devras les discipliner» [8, 125]. («Тобі потрібно змінити своє харчування. Султанові не подобаються надто повні жінки. Ніяких солодоців, трохи варення. Трохи молочного для кольору шкіри багато свіжих овочів. Ти міцна і в тебе здоровий вигляд. Тим краще для тебе. Султан не любить хворобливих. Маєш чудове волосся, але його потрібно тримати в порядку») [5, 52].*

Ми погоджуємось із думкою Ю. Герасименко, про те, що «Ален Паріс у «Останньому сні Сулеймана» об'єднав три канони інтерпретації національного образу Роксолани, тому у творі немає ідеологізації» [1, 382]. Дослідниця вважає, що турецька інтерпретація образу Роксолани у «Останньому сні Сулеймана» проявляється найбільше, зокрема через жагу до влади. Отримавши статус офіційної дружини Сулеймана, Роксолана прагне посадити одного із своїх спадкоємців на трон, не дивлячись на те, що у Сулеймана вже є старший син, якому за законом мав належати престол. Перед першою зустріччю із султаном, дівчина не думає про те, чи виникне між ними справжнє кохання, вона хоче, щоб султан покликав її ще раз. Автор не

показує кохання з боку Роксолани, вона лише дозволяє Сулейманові кохати себе та використовує його для покращення свого життя.

Л. Синявська стверджує, що автор зобразив Роксолану як негативний персонаж, «особливість зображення образу Роксолани у французькій літературі, як і в інших західноєвропейських літературах, значною мірою зумовлена тим, що можна назвати «загадкою султанші». Справа в тому, що «чарівна влада» Роксолани над султаном Сулейманом надзвичайно дивувала турків, і вони вважали її чаклункою [6, 222], така версія, до того ж доповнена звинуваченнями Роксолани в інтриганстві, вплинула і продовжує впливати на творення образу цієї неординарної історичної постаті. За спостереженням Ю. Кочубея, українського перекладача французького роману, «західні письменники й історики відзначають інтелект, сильний характер, ерудицію, дипломатичний хист Роксолани, але йдучи за давніми стереотипами, твердять, ніби всі свої здібності й розуміння людської природи вона використовувала для інтриг. У цілому й виходить негативний образ» [3, 52]. Звичайно, можна погодитися з перекладачем, адже французький роман змальовує українку інтриганкою, при чому ця риса її характеру проявляється з перших сторінок твору, з першого знайомства з лицарем. Однак, можна знайти виправдання такої поведінки дівчини, вона боролася за своє існування методами, які спостерігала у своєму оточенні.

У боротьбі за владу Роксолана зуміла здобути перемогу. Розлючена Гюльбахар назвала суперницю «*chienne rousse*» (рудюю короною). У відповідь Роксолана раптом спалахнула й кинулася на неї, й вони почали з вереском качатися по підлозі в клубку спідниць і хусток. У цій бійці Роксолана здобула не лише перемогу, але й долю: «*Lorsque Soliman appris l'incident, il ne fit aucun commentaire, mais donna des instructions pour que l'on interdise à Gulbahar l'accès aux appartements de Roxelane. Et plus jamais il n'honora la Circassienne*» [8, 143]. («Дізнавшись про цей випадок, Сулейман не сказав нічого, але віддав наказ перепинити Гюльбахар доступ до покоїв Роксолани. І більше ніколи він про черкешенку не згадував») [6, 5]. Цей конфлікт у гаремі не був єдиною суперечкою між жінками султана, і Роксолана навчилася приховувати свої справжні наміри, діяти обережно і дипломатично, делікатно підказувати Сулейману, що і як варто робити.

Модус ідентичності Роксолани у творі Алена Паріса «Останній сон Сулеймана» відповідає європейській, а точніше у французькій традиції. Попри те, що А. Паріс чітко описує рідне містечко Насті

Лісовської, прагне відтворити його географічне розташування, однак європейського читача воно скоріше вражає своїм екзотичним колоритом, що зумовлено незнанням українських реалій. За допомогою вигаданого персонажа, лицаря Тевтонського ордену Ож'є Меркера, довкола якого формується наскрізна сюжетна лінія роману, французький письменник формує враження та уявлення про українську дійсність та українську дівчину, яка стала дружиною найвпливовішого султана. Складність і суперечливість образу Роксолани полягає в тому, що А. Паріс прагнув розгадати «таємницю» Роксолани, зрозуміти її вплив на Сулеймана, адже те, що вдавалося улюбленій і єдиній дружині турецького султана, не вдавалося жодній іншій жінці Османської держави. Маркерами національної української ідентичності виступають географічні, архітектурні, кулінарні реалії, коли описи стосуються відвідин Рогатина. Що ж до образу української дівчини, яка стала впливовою дружиною, французький письменник змальовує її пристрасною інтриганкою, яка бореться за власне життя та захищає своїх дітей будь-якими засобами.

1. Герасименко Ю. А. Традиція змалювання образу Роксолани та його переосмислення в романі Алена Паріса «Останній сон Сулеймана». *Spheres of Culture*. Lublin, 2017. Vol. XVI. P. 376-383.
2. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ. 199 с.
3. Кочубей Ю. Доля, образ, символ (Роксолана в літературах Європи). *Слово і час*. 2001. № 8. С.45-52.
4. Наливайко Д. С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
5. Паріс А. Останній сон Сулеймана / пер. з фр. Ю. Кочубей. *Всесвіт*. 2001. № 9-10 С.3-58.
6. Паріс А. Останній сон Сулеймана / пер. з фр. Ю. Кочубей. *Всесвіт*. 2001. № 11-12. С. 3-119.
7. Синявська Л. І. Інтерпретація образу Роксолани у романі Алена Паріса «Останній сон Сулеймана». *Проблеми сучасного літературознавства*. 2002. Вип. 11. С. 220-229.
8. Paris A. *Le Dernier Rêve de Soliman*. L'Archipel. Paris, 1999. 418 p.

РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНИ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ ТА ІРЕН НЕМИРОВСЬКІ

Художня спадщина української письменниці іспанського походження Наталени Королевої (1888–1966) та французької романістки, родом з України, Ірен Немировськи (1903–1942) – непересічне явище в історії як кожної з національних літератур, так і світового літературного процесу загалом. Д. Дюришин, розмірковуючи про білітературних письменників, визначив: «Особливі для кожного письменства закономірності історичного розвитку породжують і різні критерії включення їх (білітературних митців) у контекст однієї та іншої літератури. Отож таке явище є органічною, невід’ємною частиною обох зацікавлених літератур, хоча й має неоднакове значення в поступовому розвитку кожної з них» [4, 248].

Найвагомішими досягненнями в осмисленні й пропагуванні творчості Наталени Королевої, яка тільки в 90-х роках ХХ століття повернулася в Україну, «явивши ще одну представницю національної інтелектуальної прози» [18, 110], стали праці В. Антофійчука, О. Багана, Л. Биковського, К. Буслаєвої, І. Голубовської, О. Копача, О. Мишанича, Н. Мафтин, І. Набитовича, Я. Поліщука, С. Росохи, О. Рушак, Ж. Свірської, Р. Федоріва, М. Хороб, В. Шевчука, А. Шпиталь та ін.

Постать Ірен Немировськи виступила об’єктом студій французьких дослідників після посмертної публікації у 2004 році роману «Французька сюїта», написаного під час Другої світової війни, за який авторці вперше в історії присуджено посмертно престижну літературну премію Ренодо (Д. Епштейн, П. Льенарда, О. Філіппона та ін.). В Україні про Ірен Немировськи заговорили з виходом у 2010 році перекладу українською мовою її автобіографічного роману «Вино самотності». У передмові до роману Д. Епштейн (донька Ірен Немировськи) зазначила: «Я щаслива, дізнавшись, що українські читачі вже мають змогу познайомитися з цією вільнолюбною жінкою, видатною письменницею, ніжною і уважною матір’ю, єврейкою, яка відважно пройшла з мільйонами співвітчизників довгий шлях, що завершувався смертю» [5, 7].

Українська письменниця Наталена Королева (справжнє ім’я – Кармен Фернанда Альфонса Естрелла Наталена, якщо називати всі її

шляхетні імена) народилася 3 березня 1888 року в іспанському містечку Сан-Педро де Карденья біля Бургоса в сім'ї графа Андріана Дунін-Борковського, що мав польсько-литовсько-українське коріння, та його дружини Марії Клари – іспанки з давнього кастильського роду Лячерда де Кастро і Медіна Челі. Французька романістка Ірен Немировські народилася 11 лютого 1903 року в Києві. Родина була єврейською, однак це не надто порушувало плин її життя в Україні.

Перше знайомство Наталени Королевої з Україною відбулося в неусвідомленому віці. Мати письменниці померла через кілька годин після її народження. Батько як учений-ентомолог, член Французької Академії Наук, постійно подорожував і не мав змоги опікуватись донькою. Саме тому на перші шість років Наталену на виховання забрала до себе бабуся Теофіла Довмонтівич, яка проживала у Великих Борках на Волині.

Коли Наталені ще й не виповнилося п'яти років, Теофіла Довмонтівич померла. Того року дівчинка опинилася в монастирсько-пансіоні Нотр Дам де Сіон у французьких Піренеях. 1904-1905 роки стали переломним етапом її життя. Тоді, через роки, озвався батько, який на той час оселився в Києві разом із другою дружиною Людмилою Лось. У сімнадцять років Наталена вдруге приїхала до України, розпочала навчання в Київському інституті шляхетних дівчат.

1917 рік виявився «знаковим» для подальшої життєвої та творчої долі Ірен Немировської. З виру революції 1917 року Немировські покинули Росію (уся родина переїхала до Санкт-Петербурга з вибухом Жовтневої революції, потім Немировські деякий час переховувались у Москві). Через Фінляндію та Швецію вони перебрались до Франції (1919), зумівши при цьому зберегти чималі статки.

Віра обох сучасниць у щасливе майбуття згасла з початком Другої світової війни. Після допиту в гестапо, через підозри у зв'язках із українським націоналістичним підпіллям, не витримало серце Василя Короліва-Старого. «Це все так вплинуло на мого дружину, д-ра В. Королева, що йому розірвалося серце – не хотіло йти до німецьких концентраційних таборів» [7, 41], – посвідчувала Наталена Королева.

Спокійне та сповнене творчих задумів життя Ірен Немировської перервалось із появою положення про статус євреїв, яке ставило їх поза суспільством. «На світанку 13 липня 1942 року мою матір заарештували французькі жандарми, і її довга подорож завершилася в

Освенцімі, звідки вона вже не повернулася, так само як і її чоловік – мій батько» [5, 6], – згадує Д. Епштейн.

Ставши «заручниками» історичного стану, Наталена Королева та Ірен Немировські залишили все ж чималий мистецький доробок, який і допомагає формувати цілісний матеріал про їх індивідуально-духовні персоналії, окреслювати головні аспекти їх творчості. Перша книжка Наталени Королевої «Во дні они» (Львів, 1935) – це художньо опрацьовані євангельські легенди з життя Ісуса Христа. Потім вийшли п'ятнадцять оповідань другої книжки «Інакший світ» (Львів, 1936), повісті «1313» (Львів, 1935), «Предок» (Львів, 1937), «Сон тіні» (Львів, 1938), «Quid veritas?» («Що є істина?») (Чикаго, 1961)), 25 легенд-оповідань (цикл «Легенд старокиївських»), белетризовані автобіографії («Сторінка з книги», «La monacella», «2Madonna Rompreiana», «Мумтаз-і-магаль», «Анаїк», «Без коріння», «Шляхами і стежками життя»).

Перший твір Ірен Немировські «Незгода», виданий 1926 року, започаткував довгу серію її романів і новел. 1929 року вийшов і здобув перший великий успіх роман «Давид Гольдер». Того ж року опубліковано роман «Бал». Щороку з друку виходив новий роман, і в багатьох із них згадувалися Російська імперія й еміграція. «Її тиражі перевищували тиражі Колетт та Наталі Саррот. Із декларацій про податки видно, що літературою Немировські заробляла в чотири рази більше за чоловіка, голову відділу міжнародних відносин та перекладача в паризькому Північному банку» [15]. «Моїй матері було всього 39 років, коли вона зникла у вихорі війни; по собі вона залишила численні твори – п'ятнадцять романів, кілька сценаріїв» [5, 6] – такий творчий спадок Ірен Немировські, – підсумувала Д. Епштейн.

Для вираження художнього таланту обидві письменниці вдалися до певного, як це видається на перший погляд, експерименту. Наталена Королева обрала для писемної творчості нерідну їй українську мову, Ірен Немировські – французьку. «Писала спочатку у французькій пресі. [...]. І думала я працювати у французькій літературі, до чого мене дуже намовляли приятелі мого батька: Анатоль Франс і Каміль Фламаріон, астроном. З української мови колись – не згадаю року, бо дуже давно – зробила була я переклад на французьку, бо ніхто тоді не міг перечитати, що то за мова. По-українському почала писати з 1919-го року, коли познайомилася, а потім і одружилася з доктором Королевим. Він умовив мене таки кинути французьку літературу, бо ж “у французів багато авторів,

авторів оригінальних, а українська література – ще вбога...” Він навчив мене української літературної мови, навчив засобів як писати» [7, 42], – пояснювала Наталена Королева.

Під впливом чоловіка Наталена Королева не лише студіювала українську мову, яку зрештою розуміла з дитинства, але й поглиблено вивчала історію та культуру України. «В її душі прокинулося приспане зміною поколінь глибинне почуття своєї причетності до минулого великого слов'янського народу. Вона не була україркою за походженням чи вихованням, але вплив симпатій батька до української культури, навчання в Київському інституті давали добрий ґрунт для розвитку її зацікавлень Україною», – акцентує В. Передирій [11, 8]. Ось як постав образ України-Роксоланії в історичній повісті «Сон тіні»: « – Ні, я з Роксоланів, – озвалась Ізі, – принаймні небіжчик татко про це згадував, і мама також. [...]. – Роксолани сміливий і волелюбний народ, добрі вояки. А ще ліпші їздці» [9, 54].

Зауважимо, що образливі докори української емігрантської громади за те, що пише нерідною їй українською мовою або обирає не близькі українцям теми, болісно вражали письменницю: «І коли видавництва вимагали від мене, щоб я писала “про запорожців”, “про Довбуша” або щоб я “віддзеркалювала біжуче життя”, то покійний дружина мій казав мені: “Не слухай їх. І не читай критики на себе. Те, що ти можеш дати українській літературі свого, буде цінніше. Але це оцінено буде пізніше...”» [7, 42]. Зрештою, як твердить Я. Поліщук, «позбавлена розуміння й симпатії української еміграційної еліти, у колі якої минула більша частина її життя, Королева зуміла витримати високі ідеали у своїй непересічній художній прозі, котру залишила у спадок прийдешнім поколінням» [14, 11]. І. Голубовська висловила думку про те, що послідовний інтерес Наталени Королевої до жанру художнього саможиттєпису, зумовлений «бажанням правдиво розповісти про власну непросту долю і пояснити, що єднає її з етнічно нерідною культурою» [2, 59].

За іронією людської долі, уродженка України, Ірен Немировські одразу здобула славу франкомовної письменниці. З юного віку і до початку Другої світової війни вона активно публікувала оповідання, романи, новели, рецензії на театральні та кіно постановки французькою мовою. На своєрідний вибір мови письменства вплинули декілька факторів. «Від чотирьох років, до війни, я їздила туди (до Франції) регулярно щороку. Першого разу я пробула там рік. Мене виховувала гувернантка-француженка, і з матір'ю я завжди розмовляла французькою» [19, 28], – відповіла Ірен Немировські в

інтерв'ю французькій пресі від 11 січня 1930 року. Що стосується російської мови (українською не володіла, також розмовляла польською, англійською, фінською, мовою басків, розуміла іудейську), то романістка твердила: «Я ніколи не писала російською, хіба що шкільні твори» [19, 131].

Автобіографічна повість Наталени Королевої «Без коріння» (1936) та автобіографічний роман Ірен Немировськи «Вино самотності» (1935) написані ретроспективно, події віддалені від часу їх художнього укладу (у першому випадку приблизно на тридцять років, у другому – на десять). Авторки перебували в інших, на момент творчого процесу, географічних та соціокультурних просторах. Наталена Королева проживала на той час у Чехії, Ірен Немировськи – у Франції. Активна автобіографічна пам'ять письменниць була вихідною точкою зв'язку з минулим, слугувала основним джерелом нарративного процесу. Повість «Без коріння», цитуючи Наталену Королеву, описує «рік, що я перебувала в київському “Інституті благородних дівиць”, аби навчилась московської мови, – було це бажання моєї мачухи-чешки» [7, 43]. У романі «Вино самотності» Ірен Немировськи оповіла спочатку про роки свого дитинства, проведені в Києві, потім про переїзд родини з Києва до Санкт-Петербурга, втечу їх через Фінляндію та Швецію до Франції.

Українська та французька авторки, що художньо пов'язують індивідуальну історію з Україною початку ХХ століття, наче обмінялись особами: Наталена Королева спостерігає українську дійсність очима іноземки, яка вперше (у свідомому віці) прибула до України, Ірен Немировськи окреслює свій життєвий шлях на першій Батьківщині – Україні.

Наталені Королевій, як зауважує І. Голубовська, «довелось побувати у багатьох країнах світу: завжди вона з повагою ставилась до традицій, звичаїв та мов різних народів; в Україні вона перебувала досить короткий час, але спогади про “прастару Землю Українську” зберегла на все життя» [3, 74]. Ірен Немировськи теж недовго прожила на теренах рідної землі. Її пам'ять зафіксувала дитячі враження про український часопростір, які, уже з дорослої ретроспекції, послужили фундаментом для автобіографічного задуму «Вино самотності».

В історичному розрізі початок ХХ століття в Україні, художньо осмислений у творах «Без коріння» та «Вино самотності», – це період підневільного перебування її земель у складі Російської та Австрійської імперій. Київщина, яку описують Наталена Королева та

Ірен Немировська, перебувала під владою Російської імперії й управлялася тоді з одного центру – Петербурга. Адміністративне місцеве керування здійснювалось генерал-губернатором, призначеним царем, який був наділений усіма цивільними, державними та військовими правами, що утверджувало імперську владу.

Знайомство Ноель (після дванадцяти років виховання в монастирському пансіоні у Франції) та її подруги-француженки Асту з Україною розпочалося з моменту їх прибуття на столичний залізничний вокзал («завдяки розгалуженій залізничній мережі економіка України швидко інтегрувалася в економічну систему Російської імперії» [12, 444]). Як один із головних залізничних пунктів царської імперії, київський перон, який, за здогадами Ноель та Асту, мав бути схожим на звиклі їм європейські відповідники, виглядав, проте, украй занедбаним. *«Коли то дійсно був перон – той горбатий і подірваний, брудний поміст, укритий мокрою сніговою кашею...»* [8, 47]. Одразу впали у вічі брудна «химерна» дерев'яна будівля, що мала служити за «дверець», мокрі дерев'яні дошки біля рейок, на яких їм довелося стояти. Усе це створювало перше тривожне враження про українську реальність, яка очікувала на гостей.

Неналежні соціоумови тогочасного Києва помітні й з огляду індивідуальної об'єктивно-атрибутивної дійсності Ірен Немировської. Увага восьмирічної Елен (прототип романістки), спроектована на рутинну домашню обстановку, мимовільно концентрується на занедбаному стані локального простору її батьківського дому. *«Родина мовчки вечеряла за столом... Скоцюрбившись на своєму стільці, восьмирічна Елен роздивлялась акації на залитому місячним сяйвом подвір'ї. Подвір'я було занедбане, брудне, але засаджене деревами й квітами, наче сад. Як завше літніми вечорами, там зібралися слуги, щоб побазікати й посміятися...»* [13, 10–11].

Пам'ять, як основний рушій автобіографічного дискурсу, може розгортатися не лише мимовільно (спонтанно спливають фрагменти життя, як у вищеподаному прикладі), але буває й усвідомленою. Відповідно до авторського задуму, у романі «Вино самотності» виокремлюються осмислені характеристики суспільної пригніченості, породженої епохою суворого підпорядкування догматам Російської імперії. *«Тиша цього сонного провінційного міста, що загубилося на російських просторах, гнітила, наганяючи глибоку тугу... Десь на сільській дорозі лунає пісня, яку раптом заглушує сварка, вигуки,*

тупит жандармських чобіт, вереск п'яної жінки, яку тягнуть за волосся до відділка... І знову тиша...» [13, 12]. Художньо поданий епізод із повсякденного плину буття мешканців Києва в історії України зараховується до періоду так званої «Столипінської політичної реакції 1907-1914 років». 3 червня 1907 року П. Столипін надіслав таємну вказівку київській владі, у якій наказував навести лад у місті й губернії. «Відповідно до вказівки київський губернатор віддав наказ поліції та жандармерії без попередження стріляти в бунтівників. [...]. Непокірних селян сікли різками, били нагаями, виселяли з рідних місць. У багатьох губерніях уведено воєнний стан, під час якого не дозволялося відвідувати навіть знайомих на приватних квартирах» [12, 469–470].

Що соціальна складова не може бути від'ємною від контексту тогочасного Києва, усвідомлювала й Наталена Королева. Перші сторінки повісті «Без коріння» присвячено авторським характеристикам зовнішнього вигляду зубожілого місцевого населення («*Бо ж коридори вагонів наповнились бородатими, брудно одягненими людьми, що кинулись хапати речі подорожніх*» [8, с. 46]), його не зрозумілої для європейців поведінки («*Вони мали з собою подушки, скрині, навіть бляшаний посуд та кілька маленьких, неохайних дітей*» [8, 47]). Контрастним є порівняння убогих громадян із заможною українською знаттю, до якої належала також українська родина Наталени Королевої. Прикладом послужить художня інтерпретація моменту прибуття Ноель до батьківського дому. «*У передпокою на Ноель накинулася ціла юрба слуг: кожний помагав або намагався допомогти при роздяганню. [...]. І сам по собі обід здивував Ноель. Ніде на Заході не починався він так, як тут – із безлічі “шведських закусок”: солоними й маринованими рибами, кав'яром, грибками й іншими добірними стравами*» [8, 49–55].

Ірен Немировська, що теж походила із заможної сім'ї, у дитинстві не зазнала матеріальних нестатків. У романі «Вино самотності» авторка детально змалювала розкішний інтер'єр своєї київської оселі. «*Вітальня була оббита бавовняною тканиною, що імітувала шовк... Цю грубу тканину, що пахла клеєм і фруктами, ткали на фабриці, де управителем був Кароль, селянки шили собі з неї святкові сукні й хустки. Але меблі були з Парижа, із Сент-Антуантського передмістя – оббиті зеленим і малиновим плюшем пуфи, гарно витончені підсвічники, оздоблені кольоровими перлами японські ліхтарики*» [13, 17]. Соціальне горе сільських родин восьмирічна Елен могла спостерігати з вікон будинку. Ось фрагмент

зі спостереженої трагічної реальності, що навіки втерся у її пам'ять: «... Під вікном поволі сунув один-єдиний фіакр, у якому сиділа жінка, притискаючи до себе дитячу домовину, ніби це був клунок із білизною: таким чином простий люд економив на похоронах. Обличчя жінки було безтурботне, вона лузала соняшникове насіння й усміхалася, радіючи, безперечно, що тепер треба годувати на одного рота менше й уночі слухати на один голос менше» [13, 18].

Поневіряння українського селянства Наталена Королева осмислює низкою щиросердних бесід Ноель із селянською дівчиною Тайонею. Сум'яття в душі Ноель спричиняють слова Тайоні про те, що немає в селі лікарів, «черниць-жалібниць», шпиталів. Вона ж уявляла собі українське село «на взірєць якогось *Pierre-Latte* у департаменті Дром чи Високих Піренєях» [8, 193]. Із великим здивуванням слухає вона розповіді української юнки про стан сільської медицини: «Бо у нас, коли баба Параска застудиться, то вже кашлятиме до самої смерти. А коли якийсь дід Охрим вивихне ногу, то – його щастя, якщо тільки кульгатиме весь останок свого життя. Ні, баби-шептухи доведуть його до повного каліцтва й приневолять зазнати незчислимих мук. А вже про породіль – нічого й казати. Страшно у нас на селі...» [8, 192–193].

Вписана у межі дитячого світосприйняття Елен, проблема меднагляду за станом здоров'я простолюду постає в романі «Вино самотності» опосередковано. Легку огиду відчула Елен, спостерігаючи за процесією прочан, які у спекотні літні дні проходили парковою вулицею. «Ширячи сморід немитого тіла й болячок, вони йшли, голосно співаючи гімни й збиваючи хмари жовтої пилуки» [13, 46]. З позицій наратора Ірен Немировськи заглянула в майбутнє й розповіла про наслідки такого дійства: «Щороку цієї пори слідом за юрбами паломників містом прокочувалися спустошливі епідемії. Найбільше вражали вони дітей. Минулого року отак померла старша донька Гроссманів» [13, 46–47].

Занепад у сфері сільської медицини українська белетристика тлумачить словами Тайоні – майбутнього медика (свідомо обраний майбутній фах дівчини): «Треба вміти підійти до селянина, а особливо – до селянки. Треба насамперед вміти заговорити по-їхньому, викликати у них, затурканих, скривджених, підзорливих, – довір'я й приязнь» [8, 193]. Зазначена стратифікація на Київщині вказаного періоду неодноразово досліджувалася в історичному розрізі соціологічних напрацювань. Підсумовано, що «наприкінці XVIII ст. у Росії та Україні знать (дворянство) відокремилась від черні (козаків,

селян) життєвими звичаями, освітою, манерами та мовою, спрямовуючи повсякденне спілкування на європейський – німецький чи французький – лад» [16, 158].

Французьку мову можна було почути в українському домі Наталени Королевої, нею бездоганно володіла не лише письменниця, але й її батько, лакей Еміль. У Київському інституті шляхетних дівчат нею розмовляла товаришка Катря, класовими дамами були француженки й німкені, спеціально запрошені до вихованок. Усе це закарбовано в життєписі «Без коріння». У своїх спогадах «Невмируща вдача (Постаті старого Києва)» Наталена Королева вказувала: «Були ці “класові дами” звичайно німкені або француженки, їхнім обов'язком було лише слідкувати, щоб інститутки поводитись у всьому, як наказують правила “доброго тону”, та щоб говорили між собою тільки по-французькому у дні “французького дежурства” або по-німецькому у “німецькі дні”» [8, 600]; «Розмова за картами, як це було в тих часах скрізь у “доброму товаристві”, йшла у французькій мові» [8, 600].

На сторінках роману «Вино самотності» Ірен Немировськи також актуально посвідчує престижний статус французької мови та французьких манер. Французькі газети читав дідусь Георгій Софронов, мати за вечерею гортала модні журнали, надіслані з Парижа, французької мови й манер навчала Елен гувернантка-парижанка Мадемуазель Роза. «Елен йшла Парижем у червонуватих сутінках о шостій вечора, дивлячись, як вулицями тече потік світла; тримаючись за руку мадемуазель Рози... І з гордістю думала: “В Росії вони не зрозуміли б тамтешньої мови. Не знали б, що думає торговець, кучер, селянин... А я знаю...”» [13, 54].

Рубежем, що ставав на заваді порозуміння українських селян зі знаттю, була і панівна московська мова («Маруся не хоче говорити ні по якому, тільки по-українському, або, як тут усі говорять, по-малоросійському» [8, 194]), зовнішній вигляд, звичаї, психологія. «Ми здалеку їх розпізнаємо. – І вона (Тайоня) почала викладати, яка різниця між москалями та українцями в мові, вигляді, звичаях, психології. Оцінка в усіх напрямках була негативна для москалів» [8, 193–194]. У відповідь на запитання «Чому ви самі говорите їхньою мовою?», Ноель почула: «Мушу!», «Мусимо!». Бо ж «панування російської мови в канцеляріях, судах і побутовому спілкуванні заможної верхівки змушувало користуватися нею й ту частину українського населення, яка намагалася зберегти свою національну культуру» [12, 363].

Загалом негативні судження Наталени Королевої отримує вся тогочасна підросійська освітньо-виховна система. Порада вчителя історії Володимира Зеноновича: *«Але, мила панночко, не забувайте ж, що тут – не Франція. І не забувайте цього не тільки тут, але й потім, поза стінами інституту. Бо ж, повторюю вам як ваш учитель, багато ми не знаємо, не хочемо і... не можемо знати»* [8, 119], – неабияк стривожила Ноель. У ході практичної реалізації політики імперського уряду царські власті справді передбачливо «ігнорували прагнення українського народу відродити свою державність, українців усіма засобами примушували забути власну історію, традиції, звичаї, мораль, рідну мову, ментальність і таким чином назавжди втратити національну самосвідомість» [12, 362].

Навколишній світ Ноель починає сприймати у протиставленні його далекому сонячному французькому Півдню. Контраст між її ясным усміхненим Півднем і тим, що бачила тут, сильно вражав. *«Здавалося, що її вирвали з життя, повного сонця, надій, можливостей і обіцянок, щоб закопати без жалю живою в могилу...»* [8, 52]. І. Голубовська, аналізуючи протиставлення “тут” і “там”, розмежовує: *«”Тут” – це незрозуміла сумна холодна країна, де люди бояться щирості й приязності, де панують заборони й покарання за провини, де безжурність і веселощі оцінюються словами “нехорошо”, “глупо”, “радується, как дурак!”. “Там” – сонячний південь, яскраве життя, відкриті милі люди, всепоглинаюча доброта»* [2, 61].

Кожен день у “чужій” Україні – нестерпна мука й для гувернантки-француженки мадемуазель Рози. Як і Ноель, їй важко увійти у відмінний від того, у якому вона зростала, світ. *«Інколи якийсь звук, спалах, крик, тінь кажана, тарган, що повз по пічці, змушували її здригатися. Вона зітхала: “Ніколи, ніколи я не звикну до цієї країни...”* [13, 16]. Для Елен, яка щороку їздила до Франції з матір’ю і мадемуазель Розою, найбільшим щастям було знову бачити Париж. Протягом кількох місяців вона жила, як її французькі однолітки. Бути схожою на них, постійно мешкати в одному із затишних паризьких кварталів – вершина її мрій. *«Не тряситься п’ять діб у вагоні, вертаючись до цієї варварської країни (України), де вона зовсім не почувалась як удома... Зрештою вона погодилася б навіть бути донькою крамаря з вулиці біля Ліонського вокзалу...»* [13, 53].

Художнє протиставлення двох країн, – Франції та України, в автобіографічних творах «Без коріння» та «Вино самотності» може свідчити про деякі подібні стереотипи Наталени Королевої та Ірен Немировськи. Франція є для обох втіленням свобод, рівних

можливостей, соціальних благ, а Україна асоціюється з несвободою, складними соціальними умовами, непевним майбуттям.

Усупереч негативним конотаціям політичної, соціально-економічної та культурної ситуацій в Україні, її образ у творчій перцепції Наталени Королевої та Ірен Немировськи несе в собі контрастні враження: поєднує песимістичне з оптимістичним, негативне з позитивним. В. Будний та М. Ільницький акцентують: «Літературні етнообрази, що хитаються між полюсами “свого” і “чужого”, можуть мати забарвлення сентиментальне чи іронічне, комічне чи трагічне, але ніколи не є однозначно негативними чи позитивними внаслідок риторичної природи літературного тексту, багатозначності образу» [1, 383].

Негативні інтерпретації соціального контексту в повісті «Без коріння» відступають зі введенням у дії простих українських громадян. Сільська дівчина Маруся, наперекір суворим царським законам, віддано береже українські народні традиції. На Святвечір готує кутю, докладно розповідає Ноель та Луїзі, як відбуваються Різдвяні свята в селах, співає колядки.

Тайоня, вислухавши розповіді Ноель про проукраїнські вчинки Марусі, детермінує: «*Маруся – це наша стихійна сила, дужа, повна життєвої енергії, здібна до всього доброго, але оспала, чи, певніш, іще не пробуджена...*» [8, 195]. В алюзійних словах Тайоні міститься основний зміст послугу – у «Марусі» можна розгледіти тогочасну «Україну» – з хорошими її характеристиками, але підневільну.

Через згадки Наталени Королевої про топоси, що справді існували (деякі існують і досі) у межах об'єктивної реальності, можемо відтворити окремі вулиці, квартали, архітектурні об'єкти тодішнього міста. Місцевість Липки, на вулиці Інститутській якої був розташований Інститут шляхетних дівчат (нині його споруда znana як Міжнародний центр культури та мистецтв), письменниця картографує з особливою точністю. Вихованкам закладу дозволялося здійснювати прогулянки по Липках одним визначеним маршрутом, який і представила у своєму творі авторка.

Проходили спочатку повз інститутську канцелярію та помешкання інспектора, потім дорога вела попри державний банк, на протилежному боці вулиці виднілась резиденція генерал-губернатора «Юго-Западново Края» (резиденція генерала Драгомирова у венеціанському стилі, – уточнила Наталена Королева), далі тягнулися плоти приватних садів (вулиця Інститутська). Згодом була Катеринська вулиця (сьогодні Липська), з маленькою церковнею св.

Олександра, яка переходила у вулицю Олександрівську (включала тоді сучасні вулиці Михайла Грушевського та Петра Сагайдачного, а також Володимирський узвіз), яку, з одного боку, у верхній її частині, оточували красиві сади. З долини вулиця Олександрівська починалася Купецьким садом (нині Хрещатий сад, розташований уздовж Володимирського узвозу), де влітку грала першорядна симфонічна оркестра, і переходила до «Царського» саду (новітня назва Міський сад), що межував із «Палацовим» (Маріїнський палац), *«у якому стояв царський палац на випадок “високого” приїзду “августейших” гостей до Києва»* [8, 83]. Закінчувалися ці сади Марійським (Маріїнським) парком. За словами белетристики, він був гарний не тільки своїм положенням та укладом, але і зразковим порядком.

На відміну від своєї української сучасниці, французька письменниця в романі «Вино самотності» не називає жодного топоса, крім вказівки міського парку (теперішній Міський сад, розташований між Маріїнським та Хрещатим парками; інші попередні назви – Царський сад, Першотравневий парк). Авторка монтує в основному площину сприйняття обраного місця – його емоційну чуттєву картину (*«У парку грала військова музика; мідні фанфари й барабани гриміли оглушливо, а навколо водограю поволі кружляли в хороводі студенти, а в протилежному напрямку рухалися гімназисти, взявшись за руки»* [13, 47]). У творі згадується тільки один пам'ятник – статуя імператора Миколи I: *«Над юрбою височіла статуя імператора Миколи I, виблискуючи в яскравому сонячному промінні»* [13, 47]; *«У сутінках іще можна було розгледіти на п'ядесталі статую Миколи I, його тупе обличчя дихало погрозою на сонне місто»* [13, 50] (коментар свідчить про враження, яке статуя справляла на відвідувачів парку). Вулицю, що вела до парку, Ірен Немировська теж не номінує в аналізованому творі, але зазначає, що вона вся була в садках, обсаджена старими липами. У кінці алеї ледь виднілися будинки, з-поміж гілок виглядала рожева стіна каплички й позолочена дзвіниця.

До міського парку Ірен Немировська ходила гратись, коли їй було десять років. Мабуть, тому, на перший план у побудові роману «Вино самотності» висунуто не метод осмисленого картографування міста з називанням його топосів, а описову реорганізацію тих місць, згадки про які містять дитячі емоційні враження. *«Від головного входу в парк збігала вниз коротенька вуличка; на ній бабусі в білих хустках, босоніж, присівши навпочіпки в пилюці, продавали суниці й трояндіві*

бутони, а у відрах із водою плавали дрібні зелені й тверді яблука» [13, 46]. *«Елен слухалася й бігла вперед, але ще довго чула, як вітер доносив відгомін співів, що віддалялися в бік Дніпра»* [13, 47].

Зауважимо, що різнонаціональні авторки все ж обопільно вдаються до художнього відтворення атмосфери тодішніх київських вулиць. Наталена Королева протиставляє київські Липки іншій, більш рухливій, частині міста, звідки долинав галас вуличного руху. *«Такі характеристичні для київських вулиць гуркотіння однокінних візків “дринд”, або “гітар” по кам’яних, немов зі скам’янілих буханців хліба зложених, дорогах, зиритовані дзвінки трамваїв, що дзвонили майже весь час без перерви...»* [8, 83]. До подібного протиставлення вдається й Ірен Немировська у своєму творі: *«В запиленому повітрі ширяли запахи кінського гною й троянд. Варто було перейти бульвар, міський гамір вщухав... Перехожі тут траплялися рідко, карети не їздили взагалі»* [13, с. 45]. Спокійна Катеринська (Липська) вулиця, якою Елен ішла до міського парку, – це складова Липок. Не дивно, що у творах «Без коріння» та «Вино самотності» відстежуємо подібні враження, адже згадується одна місцевість.

У 9 частині повісті «Без коріння» Наталена Королева намагається донести свій позитивний настрій від екскурсій київськими монастирями. Щорічно традиційно вихованки Інституту шляхетних дівчат, що закінчили науку, відвідували Лаврські печери, Братський монастир, монастир Видубицький і Межигірський Спас. Уже за мальованою брамою Києво-Печерської лаври вихованки Інституту шляхетних дівчат почувалися “прогульковцями”, туристками, а не школярками. Спочатку, у супроводі ченця, вони спускались у «ближні печери» (де поклонялись мощам святих), потім, помолившись у «печерній церкві» (*«І тут, як і там, повітря було напоєне глибокою чистою вірою; і тут, як і там, ця віра підносилась із безодні людської немічності до Божого Світла»* [8, 187]), ішли до «дальніх печер». *«Піддашшя тяглися глибокою долиною, повною землі й квітучих дерев. Це був чернечий овочевий сад»* [8, 187]. Криниця святого Антонія Печерського – біла невелика каплиця з золотим хрестом над нею – справила на Ноель незабутнє враження. Їй здавалось, що *«фантазія майстра-ченця втілила в одно і уяву раю, і земську тишу тієї “пустині”, що по ній тужить захоплена Божими речами людська душа»* [8, 187].

Далі інститутки оглянули чудотворну ікону «Успення», яку спускали на ретязях додолу, щоб до неї можна було наблизитись. Усе цікавило Ноель. Та, не менше від побаченого, припали їй до серця

уважні лаврські ченці, які так доброзичливо приймали вихованок. *«Інститутки вже “освоїлись” у монастирі. Видко, що й ченцям ті гості не набридли. Тож один піддав думку, щоб поглянути на годівлю коропів у монастирських ставах»* [8, 188]. До того ж подали втомленим інституткам правдивий чернечий пісний обід, столи накрили в монастирському дворі. *«Смачний був той пісний борщ лаврських монахів з оливками та грибами. Та й позолочена майстерним смаженням на олії якась велика риба – шматок її вкривав цілий таріль – смаком не вступалася перед борщем...»* [8, 187–188]. А при виході, за порадою ченця, дівчата придбали на згадку намиста, які, на його думку, улітку дуже пасували до вишиванок. Не тільки Ноель бажала тоді, щоб той день тривав якнайдовше.

Такому багатогранному опису відвідин Києво-Печерської лаври, що охопив і архітектурну складову, й інтер'єрне наповнення лаврських печер, і повсякденний уклад монахів, і, звісно, особисті емоційні враження Наталени Королевої, протиставляється зображення Видубицького монастиря. У повісті «Без коріння» зовсім відсутній погляд на його інтер'єр. Тут головують суб'єктивні події, як-от: зворушлива розмова з ігуменом, а також зустріч із київськими єпархіялками, знайомство із Тайонею. Та, передусім, у центрі центрі випадок, коли, неочікувано для Ноель, проявилась єдність її католицької віри та місцевої православної. Старий ігумен не дорікнув Ноель за незнання православних порядків. Навпаки, він попросив її розповісти щось про іноземні країни. *«Ви ж, кажуть, і Рим бачили, і в катакомбах були... То, коли нікуди не поспішаєте, присядьте тут на хвилю, а потім поговоримо»* [8, 190], – приязно мовив він. А потім подарував на пам'ять дівчині образок, проказуючи: *«Це з Софійської “Нерушимої стіни” – Премудрість Божя. Вона вам буде ближча, бо ж без Ісусика, як більшість ваших римських»* [8, 190].

Жодного разу французька романістка не вирізняє власних назв київських церков та монастирів, їхньої архітектурної унікальності. Але вона пригадує, як *«у прозорому вечірньому повітрі розливалось гучне й розмірене бамкання монастирських дзвонів»* [13, 23], як милували дитяче око золотоверхі монастирі. Українська автобіографістка у своєму творі також висловлює подібні реакції на місцеві слухово-зорові подразники: *«Такі характеристичні для київських вулиць... дзвони численних київських церков, що обзивались раз у раз у кожену годину дня»* [8, 83]; *«Казково виглядали кобальтово-сині монастирські бані...»* [8, 189].

Неначе живописець, змалювала українська авторка бані Видубицького монастиря: «... кобальтово-сині монастирські бані із золотими зорями серед ситої зелені садів над гнідо-рожевими кручами, що хилилися до Дніпра» [8, 189]. Названі відтінки кольорів, що демонструють красу зовнішнього фасаду монастиря, довколишніх його просторів, дають підстави для порівняння епізоду твору з картиною художника («... література й живопис мають багато спільного як з погляду предмета, структури, так і способу ставлення до дійсності» [6, 161]). Не варто опускати того важливого факту, що Наталена Королева практикувала малярську справу. З 1909 до 1911 року вона жила в Мадриді в домі свого дядька – вдівця Лоренсо, який влаштував для неї у власному домі малярське ательє. Г. М'яловський свідчить, що тоді «Наталена пішла вчитися до Мадридського університету, де студіювала археологію і маврознавство (мову і мистецтво)» [10, 95]. У спогадах «Наш не наш (Пам'яті Іллі Рєпина)» Наталена Королева підкреслила, що за часів навчання у петербурзькій Малярській академії вона була ученицею видатного художника Іллі Рєпина. «*Бо ж Рєпин був для учнів петербурзької Малярської академії – “ідол” і “пророк у малярстві”*» [8, 593].

Немає згадок про практичний інтерес Ірен Немировськи до живописної справи. Проте зимовий київський пейзаж у романі «Вино самотності» цілком нагадує малюнок художника. «*Коли поодинокі лампочки гойдаються під вивісками з поіржавілим чоботом, що поскрипує на вітрі, чи великою золотавою хлібиною, вкритою товстим шаром криги, чи велетенськими напіврозкритими ножицями, готовими відчикрижити шмат неба. Двірники сиділи коло воріт, обвішаних сяючими бурульками. Обабіч тротуарів височіли кучугури твердого, щільного снігу в людський зріст, сяючи в світлі ліхтарів*» [13, 33]. Проведімо аналогії з передвесняним пейзажем Києва Наталени Королевої: «*Їхали саньми на високих тонких полозах тією ж жовто-сірою сніговою кашею, котру бачили на двірці й із котрої виривалось часами металеве вищання, часами разом із ним з-під полозків аж вискакували іскри. З обох боків вулиці непевно стояли безконечні небарвлені плоти або ж облогом лежали пустирі...*» [8, 48]. Елемент живописного представлення пейзажного фону в обох письменниць проявляється у зображенні дрібних деталей, у так званій грі колоритних гам (у даному випадку словесних) і навіть в описовій синтаксичній організації речень. Влучною буде думка Ж. Рудо про те, що опис конкретного міста дуже близький до живопису, тут цікаві не тільки використані слова, а й організація тексту. Бо ж у процесі

читання «слова в уяві замінюються на форми – саме з ними читач підтримуватиме емоційні взаємини» [20, 32]. Застосування живописних методик передачі спостереженого матеріалу у творах «Без коріння» та «Вино самотності» пов'яжемо і з мистецтвом фотографування. Адже чітко відбиваються конкретні, проте швидкоплинні, моменти із природно-історичного стану Києва.

Загалом, залучення пейзажів до текстів «Без коріння» та «Вино самотності» пов'язане з необхідністю засвідчити зміну сезону. Точніше, пейзажний опис вводиться для того, щоб показати плин часу, хід уперед індивідуальної історії авторок (що також дає можливість спостерігати за виглядом тогочасного Києва в різні пори року). У творі Наталени Королевої прохолодна рання весна змінюється теплою весною, потім настає літо. У творі Ірен Немировськи фігурують усі чотири сезони (але не один за одним, а вибірково. Бо ж історія авторки в Україні охоплює кілька років її життя).

Весна підноситься Наталеною Королевою до рівня символу. Вона асоціюється із пробудженням та розквітом не лише природи міста, а й особистим переродженням та освоєнням Ноель в Україні. *«Того року весна прийшла передчасно. Була буйна і примхлива, як селянська красуня з Півдня. Кажали, що це справжня київська весна, бо по двох-трьох весняних зливах зникли враз і сніг, і холод та несподівано зазеленів і зацвів кучерявий Київ. [...] Весна, наповнена ніжністю й солодкою тривогою, наповняла дівочі серця потребою близькості, порозуміння, ласки, дружби, часто й із відтінню своєрідної закоханості»* [8, 181].

Мальовничі весняні краєвиди, що відкриваються з балкона київського будинку родини Каролів, навіюють уже іншу, романтично-піднесену, атмосферу України епохи раннього дитинства Ірен Немировськи. *«Над обрієм розливалось м'яке червоне сяйво; вітер доносив до міста пахоці українського степу...»* [13, 10], *«... простір міста був померезаний тремтливими вогниками газових ліхтарів уздовж звивистих вуличок, а на протилежному березі палали перші весняні вогнища, розкладені серед молоді трави»* [13, 10].

Осінь, у художньому моделюванні Ірен Немировськи, теж своєрідно доповнює образ української реальності. *«У ці перші осінні дні повітря було прозорим і холодним, а якщо прислухатись можна було почути дзвіночок торговця морозивом, який походжав бульваром. Дерев на подвір'ї стояли без листя, яке позривав серпневий вітер; серпень у цих краях – це вже осінь...»* [13, 39].

«Події, важливі з погляду національної ідентичності, фіксуються як через місця (гори, ріки, ліси тощо), так і через їх назви» [17, 292], – наголошує О. Харлан. Виразного ліричного забарвлення надають повісті «Без коріння» описи української ріки, яку Наталена Королева з ніжністю називає київським дідусем Дніпром: *«Під усіма цими садами спокійно котив свої блакитні води оспіваний поетами всяких національностей, чомусь рішуче кожному, хто мав нагоду на нього поглянути, милий і симпатичний Дніпро, а за ним – безконечні далекі краєвиди на Чернігівські й Полтавські тихі простори»* [8, 83]. Неодноразово фігурує Дніпро й у ліричних спогадах Ірен Немировськи: *«Верхів'я лип заливало спокійне місячне сяйво, десь за пагорбами тьохкали солов'ї. Дніпро котив свої мерехтливі води»* [13, 12]; *«На якусь мить вона уявила собі мирну ріку в місячному сяйві й багаття на її берегах. Коли Елен хворіла на коклюш, лікар прописав їй свіже повітря, й батько після роботи в сутінках катав її на човні»* [13, 49].

Зачарована розкішною київською природою, величчю архітектурного надбання міста, щирістю і добротою простих громадян, віднаходить Ноель, хоч і з гірким досвідом, особливе відчуття спільності з Україною, долає рубіж між «своїм» та «чужим», щоб остаточно вкорінитись на сторонній досі землі. Пророчими виявляються слова Тайоні: *«Чому б і вам не бути вкупі з нами? Адже ще ж питання: чи “ваші” Піренеї, чи може “Ваша” Україна?»* [8, 195].

Чужа країна (Франція) стала «справжньою» батьківщиною для Елен Кароль. Згадки ж про Україну, її людей, цінності, набутки краю, не переставали жевріти в її серці. Досягнувши повноліття, у товаристві Макса (теж із України) Елен воскрешала в пам'яті красу міста над Дніпром, де промайнуло їхнє дитинство. *«Її спогади були забарвлені меланхолійними чарами. Вони з насолодою згадували прозоре крижане повітря, сонні вулиці, туркотіння голубів, старий Царський парк над річкою, зелені острови й золоті верхи монастирі...»* [13, 144–145].

Методом компаративного підходу до прочитання повісті «Без коріння» та роману «Вино самотності» виявлено, отже, низку художніх автобіографічних даних, які закономірно можна вважати складниками системи атрибутів реального середовища Наталени Королевої та Ірен Немировськи. Вони, часто не відмежовуючись від суб'єктивно-психологічного світу авторок, стають віддзеркаленням повсякденного побуту, політичного та соціального контекстів,

духовного та культурного пластів життя українців початку ХХ століття. Маючи тотожне часопросторове обрамлення, автобіографічні твори різнонаціональних письменниць всесторонньо окреслюють, доповнюючи один одного, образ України, власне, тієї її частини, що перебувала в підпорядкуванні Російській імперії. Помітний обопільний емоційний відбиток у рецепції авторками складних соціально-історичних українських реалій, відчутна аналогія контрастного бачення України та Франції, висловлені схожі індивідуальні авторські враження від архітектури, природи київського краю. Представлення України в обох випадках варіюється від негативного до позитивного, застосовуються подібні літературні моделі передачі змін настроїв у ставленні до українського простору.

На загал же, накопичуючись у спектрі компаративної розвідки, художні елементи повісті «Без коріння» та роману «Вино самотності», що стосуються визначеного часопростору, правдиво відтворили індивідуально-історичну реальність Наталени Королевої та Ірен Немировськи, поглибили усвідомлення непересічності їхніх творчих персоналій, відкрили нові грані їх художньо-автобіографічного бачення світу, а також своєрідно охарактеризували одну з нелегких сторінок історії України та українства.

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручн. Київ : Вид. дім "Києво-могилянська академія", 2008. 430 с.
2. Голубовська, І. О. Життєпис сучасниці: повість Наталени Королевої "Без коріння". Дивослово. Київ, 2004. № 6. С. 59–62.
3. Голубовська І. Повість Наталени Королевої "Сон тіні" як самотнє явище української історичної прози 30-х років ХХ сторіччя. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. Житомир, 1999. Вип. 4. С. 74–76.
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва: Прогресс, 1979. 320 с.
5. Епштейн Д. Моя мати Ірен Немировськи. Ірен Немировськи. Вино самотності: роман. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. С. 5–7.
6. Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія / науковий проект, загальна редакція Л. Грицик. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2012. 376 с.
7. Королева Н. Автобіографія. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas?: повість, роман, новели, оповідання, спогади. Дрогобич: Відродження, 2007. С. 39–44.
8. Королева Наталена. Без коріння; Во дні они; Quid est Veritas?: повість, роман, новели, оповідання, спогади. Дрогобич : Відродження, 2007. 672 с.
9. Королева Н. Сон тіні. Сон тіні; Предок: повісті; Легенди старокиївські: легенди, оповідання. Київ : Дніпро, 1991. С. 5–135.

10. М'яловський Г. Смерть і похорон Наталени Королевої. *Визвольний шлях*. Київ, 1967. № 1. С. 95.
11. Наталена Королева: Бібліографічний покажчик / уклад.: К. Костишина; наук. ред. О. Мишанич; автор передм. В. Передирій. Редкол.: Б. Якимович, М. Гнатюк, М. Ільницький, О. Мишанич, Г. Чопик. Львів: Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 108 с.
12. Науковий довідник: Історія України / упоряд.: С. Крупчан, Т. Крупчан, О. Скопненко, О. Іванюк. Київ: ТОВ "Казка", 2012. 736 с.
13. Немировські Ірен. Вино самотності: роман / з фр. пер. Г. Малець. Київ : Унів. вид-во Пульсари, 2010. 192 с.
14. Подорога В. А. Выражение и смысл. Москва: Ad Marginem, 1995. 213 с.
15. Славінська І. Найуспішніша французька письменниця 1930-х років – з України. Ви знали? URL: <http://life.pravda.com.ua/columns/2008/12/12/11236/> (дата звернення: 15.05.2019).
16. Соціологія: навч. посіб. / упорядк. С. О. Макеєва. Київ: Т-во "Знання", 2008. 566 с.
17. Харлан О. "Геополітика" як літературознавчий термін. Теорія літератури: концепції, інтерпретації: наук. зб. / ред. кол.: Л. В. Грицик (гол.) та ін. Київ, 2014. С. 289–293.
18. Хороб М. Екзистенційність ключових образів у повісті Наталени Королевої "Сон тіні". Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ, 2013. С. 110–117.
19. Philipponnat O., Lienhardt P. La vie d'Irène Némirovsky. Paris, 2007. 668 p.
20. Roudaut J. Les villes Imaginaires dans la littérature française. Les douze portes. Paris, 1990. 189 p.

РОЗДІЛ 3.

ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЛІНГВОСЕМАНТИЧНОМУ АСПЕКТІ

ВІДТВОРЕННЯ МНОЖИННОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ РОЗМОВНИХ ОДИНИЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Проблема відтворення ідентичності, очевидно, є однією з дискусійних та актуальних проблем в контексті досліджуваних нами питань перекладу одиниць соціально маркованої комунікації. Усебічний розгляд проблеми ідентичності, її витоків та природи в українській науці ще знаходиться в процесі осмислення [28], для чого особливо вагомим стимулом стануть переклади класичної для розуміння означеної проблеми літератури.

Категорія ідентичності є об'єктом аналізу в філософії (М. Козловець [17], Л. Нагорна [20], П. Рікер [25], Л. Ситниченко [28], М. Степико [31]), лінгвокультурології (Т. Вендіна [6], Н. Герман [9], Л. Гнатюк [10], М. Гончарова [11], О. Демиденко [12], І. Ізмайлова [15], Л. Лисенко [19], Е. Сміт [30]), психології (Е. Еріксон [36]), дискурсології і літературних студій (Т. Подольська [24], Н. Лисак [18]). Філософська рефлексія проблеми ідентичності знайшла відображення спочатку у працях західних дослідників М. Гайдеггера Е. Еріксона [36], М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерріди [38]. Доречно зазначити, що «ідентичність», по суті, стає значною науковою проблемою тільки в другій половині ХХ сторіччі, а вже згодом вчені (П. Бурдьє [5], Ю. Габермас, Т. Воропай та ін.) докладно концептуалізували варіанти самовизначення суб'єкта в різних соціальних контекстах [31, 6]. Перекладознавчий аспект ідентичності окреслюється в працях О. Бурда-Лассен [4], А. Галас [8], Р. Зорівчак [13], К. Кіяниці [16], Т. Некряч і Ю. Чалої [22], О. Павленко [23], О. Чередниченка [35] та ін.

Враховуючи вихідне розуміння ідентичності Т. Подольська робить висновок, якщо ідентичність можлива в певних діалогічних тенетах, де вона обумовлена темпоральними структурами і має контекстуальну визначеність, то суб'єкт набуває своєї ідентичності в дискурсах, зокрема і в соціально зумовленому. Звідси випливає, що «ідентичність (мабуть соціальна – А. Б.) виступає як процес, рухлива структура, залежна від комунікативних дій, результативного дискурсу з наступним (ре)формуванням моральних засад індивіда та відтворенням раціональної етики сучасного суспільства» [24, 99].

З метою вивчення особливостей поняття «ідентичність» в контексті перекладу необхідно розглянути сутність її різновидів (національної, етнічної, соціальної, індивідуальної) ідентичностей та пояснити, яким чином запропоновані поняття співвідносяться з процесом перекладу розмовного компоненту художнього тексту.

Коли мова заходить про саме поняття ідентичності, то дослідник може легко загубитися серед великої кількості літератури з цього питання. Однак наявність широкого масиву досліджень з ідентичності не полегшує завдання окреслення цього терміна [18, 78]. Поняття «ідентичність» з'явилося у соціогуманітарному лексиконі в 70-х рр. ХХ ст., надавши нового поштовху до наукового осмислення проблем етнічності та національної свідомості [4, 37-38]. За одним із найпоширеніших визначень, ідентичність є «сукупність специфічних рис, які виділяють певну спільноту з-поміж інших і є для окремої особи чи групи підставою для віднесення себе до цієї спільноти» [21, 16].

Психолог Е. Еріксон, називаючи ідентичністю «суб'єктивне натхненне відчуття тотожності і цілісності» [36, 28], вказує на множинність розуміння цього терміна, оскільки ідентичність може співвідноситися то зі свідомим відчуттям унікальності індивіда, то з солідаризацією з ідеалами групи [36, 218]. Наприклад, у філософа П. Рікера можна побачити неоднозначність цього поняття, який виділяє два значення ідентичності: ідентичність як тотожність та ідентичність як самість [26, 141].

Очевидно варто з'ясувати зміст поняття «ідентичність», що неможливе без порівняння пов'язаного із ним, але не абсолютно синонімічного поняття «ідентифікація». Ці поняття є досить різноплановими, на думку А. Смірної: «Ідентифікація – це процес (психологічні і соціальні механізми), який призводить до ідентичності як до відносно кінцевого результату» [29, 12]. Автори Філософського енциклопедичного словника вважають, що термін «ідентифікація» [34, 233] означає ототожнення, уподібнення, впізнання, встановлення збігу об'єктів, чим також підкреслюється процесуальна складова скерована на встановлення ідентичності. Отже, як слушно вважає Л. Лисенко, ідентифікація є процесуальною дією, когнітивно-гносеологічним механізмом виявлення спільних чи відмінних характеристик у зіставленні різних споріднених чи неспоріднених об'єктів, а ідентичність є результатом цього зіставлення. І відповідно весь процес фіксується на семіотичному рівні в ментальності носія ідентичності, стає стереотипом і кодується в його поведінкових

мотиваціях та картині світу, що вимагає введення у вжиток особливих знаків і символів розбіжності [19, 136], наприклад одиниць соціально маркованого розмовного мовлення.

Д. Лархер зазначає, що «ідентичність є розмовним позначенням здатності розуміти себе довершеною повноцінною істотою, незважаючи на різноманітність ролей, які нас примушують грати, та попри зміни, переломні моменти історії нашого життя» [39, 20]. Дослідник розрізняє три стадії розвитку ідентичності: «природна» ідентичність; ідентичність свого Я, тобто «інтеракційна ідентичність» та соціальна ідентичність, або ж колективна ідентичність [4, 37-38].

У сучасній науковій літературі представлена широка палітра класифікацій поняття «ідентичність». Ідентичності можуть поділятися на індивідуальні й групові, локальні й надлокальні, релятивні й фундаментальні, позитивні й негативні. Ідентичності вміщують расові, етнічні, субетнічні, національні різновиди, ґрунтуючись на лінгвокультурних, ідеологічних, релігійних та інших характеристиках [19, 136].

У наш час проблема національної і мовної ідентичності набуває нового змісту і є предметом широкого обговорення різних накових кіл. Актуальними постають проблеми своєрідних, модних серед молоді, суржиків у Німеччині та Франції (*denglish* та *franglais*), які викликають численні дискусії, адже це загрожує й національній ідентичності німців та французів. О.Чередниченко справедливо наголошує на національній ідентичності як складному множинному явищі, найважливішими складниками якого є етномовний, історичний, культурний, релігійний, соціально-економічний та політичний [35, 136].

У свою чергу, Е. Сміт розрізняє індивідуальну / особисту ідентичність і групові / колективні ідентичності. Серед колективних ідентичностей дослідник називає національну ідентичність, ідентичність родини, регіону, релігії, класу, статі, наднаціональних товариств і релігійних цивілізацій [30, 46]. Натомість, Дж. Лейрсен вводить поняття «гібридності ідентичностей», а гібридність є фундаментальною рисою людської культури загалом, оскільки культура за своєю природою взаємодіє з іншими культурами, переходячи кордони і змішуючись [42, 341], як це спостерігається зі змішуванням англійських та французьких слів у мовленні французької молоді.

Мова є провідним інструментом міжкультурної взаємодії, тому з усіх видів ідентичності найбільший інтерес становить розгляд

мовнокультурної ідентичності та з'ясування ролі мовного чинника у формуванні цієї ідентичності. Важливо розуміти, що мову можна розглядати і як вияв, і як продукт культури. Відповідно, відмінності між мовами відображають важливі відмінності між культурами. Культура впливає не тільки на лексику мови, а й на те, в якому соціальному контексті використовувати ті чи інші слова [16, 116], що є особливо актуальним для одиниць розмовного мовлення.

Варто розуміти, що культурно-специфічним, що належать до ідентичності суб'єкта, є не сама мова, а власне її використання для вирішення різноманітних пізнавальних і комунікативних завдань в конкретному культурно-мовному середовищі. Людина усвідомлює свою культурну ідентичність в рамках своєї належності до тієї чи іншої культури, а також субкультури. Таке усвідомлення фіксується в мовній свідомості і відображається на комунікативній поведінці [9, 16] у соціо-узуальному контексті.

Ж. Деріда зазначає, що ідентичність досягається тоді, коли індивід відмовляється підкоряється правилам спільної мови і виробляє свою мову в межах спільної мови. Далі вчений засвідчує про співіснування багатьох мов, а отже й багатьох ідентичностей [38, 108-109]. На існуванні соціальної ідентичності наголошує П. Бурдьє, яка має за основу те стільки генеалогічну спорідненість, скільки спільну економічну діяльність та спільні інтереси [5, 293], а також соціолектну комунікацію.

У посттрадиційному світі виникає немов парадоксальна ситуація: чим більше людина стає залежною від групи, тим більше зростає її відчуження від людей іншої групи. Форми спілкування, в які вступає людина у сфері «наявного буття» в широкому розумінні цього слова, тотожні сукупності її соціальних ролей, які достоту є необхідними для людини [28] і реалізуються в діалогічному мовленні. Натомість розмовний діалог як форма спілкування розуміється досить широко і виступає конститууючим підґрунтям соціолінгвальної ідентичності, тому «осягнути таємницю іншого співрозмовника стає можливим завдяки діалогічному спілкуванню» [24, 96]. А за П. Рікером, «сам» конститує «свою ідентичність в такій структурі відносин, де діалогічний вимір превалює над монологічним, що з погляду рефлексивної філософії мав би вважатися пріоритетним» [25, 15].

Інтегральну модель ідентичності, що складається із базових та небазових ідентичностей, таких як національна, політична, класова, гендерна, вікова, мовна та ін., можна ефективно застосовувати в

перекладознавчому аналізу. Мовлення героїв творів аналізують крізь призму їх належності до певної соціокультурної спільноти, а кожну складову інтегральної ідентичності розглядають у рамках багаторівневої мовленнєвої структури дискурсу, що головно спирається на семантику та прагматику виловлювань [8, 78]. Очевидно, існує авторська ідентичність оригіналу, яка повинна адекватно відтворюватися в тексті перекладу, хоча може зазнавати й суттєвих перекручень, іноді, навіть, підсвідомо для перекладача [22, 24].

З нашого погляду, особливого підходу варто дотримуватись у відтворенні ідентичності французьких розмовних лексем, що належать до різних соціально маркованих підвидів і розмовних реєстрів. Наприклад, є одиниці, властиві лише мові військових (*perme* – відпустка) чи студентському соціолекту (*trado* – переклад) тощо. Це з одного боку, а з іншого – трапляються лексеми, які отримують різні відтінки залежно від соціального контексту. Для мовознавців *philo* – це філологія, а для філософів *philo* – філософія.

Розробляючи методику перекладознавчого підходу до відтворення множинності ідентичності французьких розмовних одиниць, спираємося на погляди А. Федорова, [33], С. Влахова і С. Флоріна [7], Р. Зорівчак [13], О. Чередниченка [35] та ін. Огляд досліджень свідчить про тенденцію до розгляду особливостей вербалізації національної, культурної і соціолінгвістичної ідентичностей, що відображається у словах, на різних рівнях їх семантичної структури. За ступенем вияву ідентичнісного компонента у лексем серед французьких розмовних елементів виділяємо реалії та фонову лексику, ідентифіковані за національним, культурним і соціолінгвістичним забарвленням.

У сучасному науковому дискурсі, що відображає широку палітру підходів до вивчення проблеми національної ідентичності, одним зі значущих є положення про мультикультуралізм. Зростаюча популярність доктрин мультикультуралізму впливає на множинність, розмаїття культур та на важливість діалогу культур [17, 154-155], обов'язковою частиною якого виступає перекладацька діяльність. Практично діалог культур стає можливим завдяки перекладачам, ідентичність яких взаємодіє з ідентичністю автора, а в художній літературі письменника, між якими часто народжується конфлікт, що вдало/невдало гасить вмільий/ невмільий перекладач.

Як відомо, поняття ідентичності визначається як усвідомлення самого себе і своїх відмінностей, а національна ідентичність є

усвідомленістю належності до національної спільноти, до складу якої входить соціальна ідентичність з її соціолінгвальним різновидом. Під останньою пропонуємо розуміти соціально-групову ідентичність користувачів національної мови, які ідентифікують себе завдяки своєму соціолекту.

Для Е. Сміта національна ідентичність – це «неперервне відтворення та реінтерпретація структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною» [30, 40]. Водночас, індивіди можуть мати «множинні ідентичності» й переходити від однієї ролі та ідентичності до іншої [30, 47; 18, 79].

У перекладознавчому контексті національної ідентичності О. Бурда-Лассен виокремлює поняття «декодування ментальної ідентичності нації в процесі перекладу», розуміючи під «ментальною ідентичністю нації» «результат повної або часткової самоідентифікації нації з рисами притаманної їй етнічної ментальності на свідомому або несвідомому рівні в результаті історичного розвитку» [4, 43], що корелює з національною ідентичністю, певною мірою конкретизуючи її.

Відтворення французького розмовного мовлення засобами країнської мови ускладнюється через розбіжність національних, культурних і соціо-узусних ідентичностей носіїв французької та української мов. Як мовні, так і позамовні причини роблять французькі розмовні одиниці бар'єром міжмовної (у нашому випадку французько-української) комунікації. До перших відносимо фонетично-орфографічні, структурно-морфологічні, синтаксичні, лексико-семантичні, функціонально-стилістичні, а до других – національно-культурні, соціальні, історичні, темпоральні, психологічні, об'єктивні/суб'єктивні [2, 33].

Проблеми перекладу французького розмовного мовлення зумовлюються не тільки мовними розбіжностями, але й культурним бар'єром між носіями французької мови та мови перекладу. Це виявляється у вигляді специфічного культурного компонента, який може бути вираженим у іншомовному тексті експліцитно, зокрема засобами, що несуть національну самобутність, чи імпліцитно – у вигляді алюзій на елементи матеріальної чи духовної культури іноземної мови, які відсутні в культурі мови перекладу [14, 105]. Значний інтерес у перекладознавстві викликають особливості передачі іншомовного культурно забарвленого слова, головню щодо вивчення суті і найбільш оптимальних способів процесу

трансформації мовленнєвих утворень однієї мови як елементів даної культури в адекватні мовленнєві одиниці іншої мови [1, 11] зі збереженням національної та культурної ідентичностей.

Оскільки переклад охоплює щонайменше дві мови і дві культурні традиції, перекладачі постійно вирішують проблему – як відтворювати культурні аспекти, імпліцитно закладені в тексті оригіналу. Культурне підґрунтя для перекладу набуває різних форм в широкому діапазоні: від лексики та синтаксису до ідеології і способу життя в певній культурі. Отже, перекладачеві доводиться брати до уваги не лише конкретні специфічні засоби, за допомогою яких мова створює естетичний ефект в цільовій культурі, не лише на стратегії і тактики, які використовуються для досягнення експресивної тотожності – йому необхідно осягнути культурно-соціальні цінності та відтворити їх в художньому перекладі [22, 21-22].

Ми не можемо оминати й ідею культурної ідентичності, яка за останні роки набуває все більшого розвитку у перекладознавстві, адже міжкультурна комунікація є визначальною у процесі перекладу і для її успішного здійснення необхідні не тільки мовна компетенція, а й знання комунікативних ознак лінгвокультурної спільноти (розуміння соціальних норм, цінностей і способу життя). Неадекватний переклад через порушення розуміння в базових елементах культури носіїв ідіотнічної мови в процесі спілкування може викликати конфлікт культур. Недарма І. Ізмайлова покладає відповідальність за визначення соціальних, психологічних, етнічних та культурних фільтрів на перекладача як на учасника міжкультурної комунікації. Запобігти конфлікту культур перекладачеві допомагають фонові знання, крос-культурна обізнаність, комунікативна компетенція та досвід у міжкультурній комунікації [15, 120-121]. Аналогія перекладацької діяльності з прямим/непрямим спілкуванням є визначальною, а порозуміння зазвичай між автором і перекладачем досягається подоланням ідентичностей національного, мовного, соціального і культурного рівнів.

Розбіжність культур (культура оригіналу – культура перекладу) зумовлена декількома чинниками, серед яких визначальними виступають соціокультурний контекст (система традицій, норм, оцінок, соціальне довкілля, традиції, соціальний статус та ін.). Мабуть, розбіжності культур постійно перебувають у «взаємовикористанні», генеруючи різноманітні смисли, у певних умовах витісняючи одні, переоцінюючи й запозичуючи інші. Таким чином, переклад виступає засобом подолання не лише мовного, а й

культурного бар'єрів, що перебувають у тісному взаємозв'язку [23, 185], зокрема соціокультурного. І перекладач повинен сам вирішувати ступінь значущості кожного конкретного культурного аспекту ідентичностей, а також якою мірою необхідно, чи бажано відтворити його в тексті перекладу.

Розуміння ідентичності як «внутрішнього відчуття належності до визначеної соціокультурної спільноти певного виду переважно визнане іншими представниками цієї спільноти, вкорінене у подібності до них та одночасній відмінності від представників іншої соціокультурної спільноти такого ж виду» [27, 32] дає змогу виділити її складові, окреслити пріоритетну сферу існування (соціальну, культурну чи особистісну) та класифікувати їх [8, 78].

Уявлення про те, що індивід належить до певної соціальної групи, можуть сформуватися в інших людей у тому випадку, коли дії індивіда відповідають певному уявленню про те, як повинен поводитися член тієї чи іншої групи. Отже, загальне поняття ідентичності з погляду структурного функціоналізму складатиметься з двох частин: 1) усвідомлення індивідом своєї приналежності до тієї чи іншої групи; 2) відповідності моделей поведінки індивіда тим моделям, які санкціоновані групою [32, 13].

Сучасна соціокультурна ідентичність як система смислів твориться на перетині свого/чужого, прийнятного/неприйнятного у активному діалозі різних наукових підходів. Поняття соціокультурної ідентичності передбачає включення індивіда чи групи у певну систему суспільних відносин та ідентифікації їх із імпонуючими їм культурними цінностями. Насамкінець Л. Нагорна наголошує, що очевидно в системі ідентитетів сучасної людини саме соціокультурній ідентичності належить одне з визначальних місць. Принциповим для підтвердження соціокультурної ідентичності є бачення іншого і – ширше – ставлення до інакшості як такої [20, 56-72]. Таким чином, соціокультурний контекст диктує стратегії перекладу, визначає методи передачі основних елементів тексту та формулює засади рецептивної естетики серед критиків, читачів та глядачів [8, 86].

Зупинимось на розгляді основного інструментарію відтворення національної, етнокультурної (культурної) та соціально-узусної ідентичностей французької розмовної лексики, що належить до різних знижених реєстрів.

У французькому розмовному мовленні не так часто трапляються реалії, оскільки його елементи виступають переважно вторинними найменуваннями, тоді як фонова лексика у соціально-узусній площині

складає значну його частину. У нашому дослідженні послуговуємося найповнішим, на наш погляд, визначенням терміна «реалія», яке запропонувала Р. Зорівчак: «Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача» [13, 58]. Але у контексті відтворення національної, культурної та соціально-узусної ідентичностей французьких розмовних одиниць розуміємо реалію як моно- і полілексемну одиницю, основне лексичне значення якої містить (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс національної, етнокультурної (культурної) та соціально-узусної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача.

Розпочнемо з перекладознавчого аналізу національної ідентичності французьких розмовних лексем. Відтворення таких реалій викликає неабиякі труднощі, що призводить до пропуску або перекручення таких лексем у перекладі. Так, для відтворення усіченої лексеми *l'apéro* (*aperitif* – біле сухе вино або ж інший алкогольний напій, який вживають перед прийманням їжі [11, 77]) застосовується прийом гіперонімічного перекладу, завдяки чому збереглася сема «призначення алкогольного напою» (пити, пиячити) та відбувся морфологічний зсув: замість іменника – дієслово із ширшою семантикою: *Jouer aux courses ou bien prendre l'apéritif, c'est l'un ou l'autre! On peut pas tout faire!... Moi, c'est l'apéro que je préfère! J'aime pas le jeu... [52, 241] – Грати на кінських перегонах або пиячити – щось! ... Одразу всього не зробиш! От я люблю **питу**! А гри не любив ніколи [49, 185].* Хоч тут і простежується семантико-стилістичний зсув на лексемному і фразовому рівнях, та на рівні контексту семантична відповідність і стилістична зниженість забезпечується завдяки препозиційному використанню (у попередньому реченні) української розмовної лексеми «пиячити».

Проаналізуємо перекладну ідентичність лексем *khâgne/cagne* з національною та соціокультурною інформаціями в семантиці (у французьких ліцеях, підготовчий клас/курси до вступу на філологічний факультет *Ecole Normale Supérieure* [3, 76]) та *bac* (від *baccalauréat*). Для відтворення цих розмовних лексем перекладач роману Р. Мерля «За склом» Г. Філіпчук, не знаходячи адекватного українського відповідника, застосовує прийом дескриптивного перекладу: *Encaserné en khâgne, après son bac, pendant deux ans, ce n'était pas offensant, à son âge, de ne pas avoir connu de fille, mais ici!*

[58, 138]. – *Те, що він [Менестрель] у своєму віці ще не пізнав жінки, на його думку, не принижувало його гідності, адже склавши іспити на бакалавра, він мусив два роки відсидіти, наче у в'язниці, на підготовчому* [47, 79]. Як видно, при описовому перенесенні *khâgne* втрачається соціолектне забарвлення, стилістична зниженість, соціальна маркованість. Можливо, оптимальнішим був би комбінований переклад (транскрипція+опис або навпаки): *...залишитися на підготовчому курсі «кань», навіть у цьому самому лиці, адже при цьому передається денотативна і конотативна інформації, хоч певною мірою транскрибоване «кань» звучить екзотично.*

Інколи перекладач використовує різні вербальні форми для відтворення конкретної національно ідентифікованої лексеми у межах одного тексту. Наприклад, французьке *l'agrèg* (від *l'agrégation*), що означає *concours de recrutement des professeurs de lycée et de certaines disciplines universitaires (droit et science économiques, médecine, pharmacie* «конкурс на право викладання у лиці та деяких університетських дисциплін (права і економічних наук, медицини, фармакології)» [41, 47], передається українськими замінниками: *конкурс, диплом, закінчення університету*. Порівняймо: 1) *...voilà mon but, dans trois ans, si tout va bien, l'agrèg et je me tire* [58, 242]. – *... моя мета – якнайшвидше вибратися звідси, через три роки, якщо все буде гаразд, я пройду конкурс – і будьте здорові* [47, 143]. 2) *Eux, c'est le ciel et moi, l'agrèg... D'un autre côté, je ne peux pas tout faire, gagner ma croûte, passer l'agrèg et militer* [58, 243]. – *Вони пнуться до неба, а я – до диплома... З другого боку, не можу я робити все одночасно: заробляти на хліб, готуватися до конкурсу й бути активістом* [47, 144]. 3) *Ce qu'il me faudrait, c'est quelqu'un à Paris que j'aïlle voir de temps en temps, assez âgée pour ne pas me piéger dans le mariage avant l'agrèg...* [58, 244]. – *Мені не завадило б мати якусь жіночку в Парижі, до котрої я навідувався б час від часу, причому вже підстаркувату, щоб не потрапити до неї в шлюбні тенета до закінчення університету* [47, 144]. Найадекватнішим тут відповідником вважаємо слово *конкурс*, хоча й відбувається генералізація значення *l'agrèg*, бо немає уточнення, «який конкурс». Мабуть, правильнішим субституттом була б стилістично нейтральна повноформатна лексема *агрегація* із постпозиційною експлікацією «конкурс на право викладання у лицях та університетах» при першому введенні у текст, а згодом вже без тлумачення, адже читачеві стане зрозумілим хоча б денотативний компонент значення

слова *l'agrèg*. Вважаємо недоцільним вживання слова *диплом*, а також не зовсім зрозумілого описового словосполучення *закінчення університету*, адже закінчення університету є лише передумовою до участі у конкурсі агрегації. Тому, на наш погляд, оптимальним методом відтворення таких соціолектних реалій може виступити комбінований переклад: транскрипція + постпозиційна чи препозиційна експлікація.

За ознакою відсутності прямого еквівалента у мові перекладу з реаліями зближуються соціо-узусні розмовні лексеми, які відображають різну роль одних і тих же явищ, понять чи предметів у житті різних народів, а у нашому випадку – у різних соціальних групах одного суспільства. Прикладом може слугувати багато номінацій, зокрема, злодійського ремесла, відомих обмеженому колу читачів. Часом перекладачі застосовують гіперонімічний переклад, забезпечуючи родо-видову відповідність таких різномовних понять. Г. Філіпчук вживає видову номему *ніж* при відтворенні специфічної культурно забарвленої арголексеми *sacaille*, введеної у тканину першотвору з постпозиційним перекладом французькою літературною мовою (*couteau*): – *Je n'ai plus ma sacaille (couteau)* [53, 422]. – *Я більше не маю ножа* [51, 368]. Слово *sacaille* (*sacail, sacagne, saccagne*) позначає різновид ножа, а саме: *canif de voyous, à une ou deux lames, servant notamment à couper les poches; couteau d'assassin* – «ніж кишенькового злодія з одним чи двома лезами, що служить для підрізання кишень; ніж вбивці» [37, 731]. Можливим варіантом могла б слугувати транскрипція з постпозиційним гіперонімічним перекладом: *Я більше не маю «сакая» (ножа-різака)*.

Інша соціокультурно маркована просторозмовна лексема (*gros-cul*) передана описовою перифразою *грубе куриво*: *Je t'ai apporté deux paquets de tabac gris, c'est du gros-cul de soldat, mais il n'y avait que ça* [53, 499]. – *Я приніс тобі дві коробки сірого тютюну. Це грубе солдатське куриво, але нічого іншого не було* [51, 422]. Таким чином, з мінімальною адекватністю відтворюється семантична функція вихідної одиниці, причому втрачається її соціальна належність, стилістична зниженість, експресивне забарвлення.

Значні труднощі пов'язані із трансляцією фонові соціолектної лексики. Не відчуваючи фонові інформації, яка стоїть за вихідним текстом і може зумовлюватися впливом соціально зарядженої національної специфіки у семантиці лексичних одиниць, перекладач не завжди адекватно передає особливі властивості мови і змісту першотвору. Фоновими колоквиалізмами вважаємо соціолектні

лексеми, етнокультурне забарвлення яких виявляється у семантичних та стилістичних відтінках основного лексичного значення, що актуалізуються у контексті.

Аналіз першотвору і перекладу доводить, що у відтворенні часто досягається лише одна ціль, а саме: віднайдення еквівалента денотативної інформації змісту соціолектного слова з використанням граматичної трансформації: *Casse-pieds d'être tant loué et léché pour un accident de naissance* [58, 118]. – Кожному **набридне**, коли його хвалитимуть і лизатимуть тільки за те, що він випадково народився гарненьким [47, 66]. Тло слова *casse-pieds* є ширшим за поняття *набридати*, яке при тотожності понять у різних мовах може бути зовсім соціокультурно-специфічним у кожній конкретній мові. Лексема *набридне* не передає повністю сему «інтенсивність та ступінь набридання», що є одним із відтінків значення *casse-pieds*. Цей лектизм можна було б прагматично адаптувати українським зниженим розмовним аналогом з адекватною у цьому випадку фоновою інформацією *діставати: Кожного дістане...*

Транскрипція чи калькування як способи перенесення семантики фонового зниженого колоквіалізму на український ґрунт позбавляє перекладний текст національно-культурного забарвлення, властивого вихідному тексту. Наведемо приклад: *A cette heure, ce n'était guère engageant, d'aller au Restau. ... il les investirait dans un jus au bar du Restau...* [58, 131]. – **Не дуже приємно йти о цій порі до ресторану... . . . щоб потім випити чашку кави в барі ресторану...** [47, 74]. Оскільки мова тут іде не про ресторан взагалі, а про студентську їдальню-ресторан, то припускаємо прагматичну трансформацію *Restau* завдяки транскрипції (*ресто*), що дозволяє зберегти навіть специфіку зовнішньої форми вихідної лексеми.

Відтворення одиниць французького різнолектного розмовного мовлення ускладнюється через практичну відсутність їхніх еквівалентів у мові перекладу, що змушує перекладача відтворювати лише семантику денотативного компонента слова. Тому перекладачі, не віднайшовши адекватного аналога, використовують інтерпретативно-описові та стилістично нейтральні заміни. Наприклад, Р. Мардер не передає національно-культурну специфіку зниженого колоквіалізму *beurette* (утвореного способом складної верланізації від *arabe* та зменшувального суфікса *-ette* [37, 64]): *Curieusement je m'endormis tout de suite, et je rêvais d'une beurette qui dansait dans le métro* [55, 90]. – **Дивно, я відразу заснув, і мені наснилася дівчина-арабка** [50, 76]. Водночас перекладач вдало

вживає препозиційну експлікацію «дівчина» для відтворення додаткової інформації про молодість суб'єкта.

Вдалою знахідкою для перекладача є компенсування культурної та соціо-узусної ідентичностей вихідної одиниці іншомовною просторозмовною лексемою на синтаксичному рівні. Приклад такого вирішення перекладацького мистецтва простежуємо у М. Ільтичної: *Dites-lui que je descendes après l'acte... Je vais lui coller ma main sur la figure* [60, 124]. – *Скажіть йому, що я вийду після другої дії... Я таки добре наб'ю йому пику* [44, 115]. Стандартна лексема *coller* (клеїти, прикладати), отримуючи додаткові семантико-стилістичні змістові інформації, зокрема «ударити із силою», стає зниженою просторозмовною й актуалізується у реченні завдяки уточненням (*ma main, sur la figure*). Незважаючи на нейтральність субституту *наб'є*, синтагматичний рівень тексту компенсує стилістичну зниженість вихідного слова завдяки просторозмовному фразеологізмові *набити пику*.

Положення про українські просторозмовні слова як оптимальні відповідники французьких знижених колоквиалізмів з соціо-узусною ідентичністю підтверджує аналіз інших перекладацьких прикладів з роману Е. Золя «Нана». Порівняймо оригінал *le bousin* і його субститут *гармидер* у тканині тексту перекладу: *Et pour l'affiche quel bousin, grand Dieu!* [60, 9] – *А який гармидер з афішами, господу!* [44, 9]. М. Ільтична прагматично відтворила семантично-стилістичні властивості вихідної просто розмовної лексеми. Ще вдалішу ілюстрацію можливості адекватної заміни зниженого колоквиалізму знаходимо у ситуації експресивної оцінки танцювальних здібностей Нани директором театру Вар'єте: *Elle!... Un paquet! Elle ne sait ou mettre les pieds et les mains* [60, 8]. – *Нана? Та це ж лантух! Вона не тямить, що їй робити з руками й ногами!* [44, 8].

Транскрипція як спосіб відтворення етнокультурно забарвленої просторозмовної лексики найчастіше простежується стосовно власних назв, прізвиськ. Так, М. Ільтична у перекладі роману Е. Золя «Нана» антономазійоване прізвисько *Zizi*, дане Жоржу, сімнадцятирічному синові мадам Гюгон, транскрибує *Zizi*: *Ce bon Zizi, il ne t'oublie pas!* [60, 157]. – *Любий Zizi не забуває мене* [44, 146]. Лексема *zizi* має значно ширше семантичне поле, ніж ймення *Zizi*, адже *zizi*, окрім семи «малий», що є в основі прізвиська Жоржа, має також сему «чоловічий статевий орган». Тому є й такий варіант контекстуально зумовленого перекладу *zizi*, як *Малюк*, що адекватно передавав би денотативну і частково конотативну інформації,

стилістичне забарвлення першоджерела та соціальну ідентичність оригіналу.

Прикладом соціо-узусної ідентичності є прийом фонетичної орфографії (так званої *ortographe fonétique*), що уможливорює порушення зовнішньої структури мови за допомогою вилучення мовних знаків та зменшення змістової інформації. Так, П. Лабро чудово експериментує з формою слів шляхом надання їм орфографічно-фонетичного вигляду: – *Kesk t'en penses ?* [56, 48].

Читач цього фрагменту в українській версії не відчуває орфографічно-фонетичних маркерів соціо-узусної ідентичності розмовного компонента оригіналу, оскільки перекладачка не віднаходить еквівалентного засобу у цільовій мові (*Kesk t'en penses ?*): – **Як тобі?** [45, 40].

Різні підходи до відтворення соціо-узусної ідентичності розмовних лексем *caisse, friqués, en maraude* проглядається в епізоді з роздратованою Каролін, коли вона хоче припаркувати свою машину посеред вулиці Ла Планш, в декількох метрах від будівлі, куди її запрошують на вечерю, але величезне чорне авто заважає їй це робити: *Fallait-il vraiment s'embarquer dans un incident avec des inconnus – ils étaient plusieurs à l'intérieur -, après tout, ce genre de caisse, en général, avec ce genre d'allure, appartenait à des catégories de gens – policiers privées, dealers friqués, Russes en maraude – dont il valait mieux rester éloignée* [56, 53]. У перекладі спостерігаємо, що нестандартне *friqués* стає стандартним багатенькі втрачаючи свою належність до просторозмовного реєстру. Однак далі перекладач зберігає соціо-узусну ідентичність *caisse* завдяки функціональному аналогу *бугай*, здійснюючи певні лексичні та граматичні трансформації: *Чи потрібно їй це зіткнення з незнайомими бугаями – їх всередині, мабуть, декілька, - зрештою, такі рухомі засоби, здебільшого, належать особливій категорії людей – приватній поліції, багатеньким дилерам, різній російській наволочі, від яких треба триматися подалі* [45, 44]. До того ж знижене *en maraude* передається просторозмовним *наволоч*, що дозволило адекватно відтворити соціо-узусну ідентичність оригіналу, хоча й відбувся семантичний зсув, адже *être en maraude* означає «блукати з неоднозначними намірами».

Навіть без попереднього аналізу першотвору перекладач інстинктивно відчуває, що не може буквально перекласти певну кількість стилістичних маркерів, які видаються неприйнятними у цільовій мові (у нашому випадку – в українській). Ось чому він

змушений розглядати стилістичні ознаки французького зниженого дискурсу (наприклад, усічені лексеми) як елементи культурної характеристики та адаптувати їх до сприйняття українським читачем. Звідси випливає, що у перекладачів виникають труднощі з відтворення різних типів французьких розмовних усічених лексем. Зокрема, перекладачка роману Г. Мюссо використовує повні форми скорочених слів, що спричиняє втрату розмовного забарвлення не тільки окремого слова, а й усього тексту, і це можна проілюструвати на прикладі повноформатної стандартизації усічених одиниць *parano* і *ch'ais*: 1. *Ne sois pas parano* [59]! *Не будь параноїком* [48, 8]! 2. – *Ch'ais pas* [59]. – *Та не знаю я* [48, 59]. Таким чином, адаптування лексичного наповнення вихідного тексту до цільової читацької аудиторії призводить до деперсоналізації, дезактуалізації та дистанціювання перекладного тексту [40, 249].

У випадку перекладу розмовних слів найкращий операційний варіант, схоже, полягає в застосуванні стратегії, яка забезпечить виконання однакових функцій оригіналу, а також надання комунікативного ефекту незалежно від формальних стандартів на синтаксичних та лексичних рівнях. Функціональна еквівалентність означає використання еквівалента в культурі цільової мови, функція якої аналогічна функції культури вихідної мови: *C'était sympa d'avoir toujours sur soi une photo rigolote à montrer aux collègues* [59]. – *Це ж так прикольно, завжди мати із собою смішну фотку, аби показати колегам* [48, 6]. Дослідження українського перекладу показує, що перекладач використовує комбінацію функціональної еквівалентності з підсиленням засобами компенсації, оскільки *смішна* не розмовне, а *фотка* розмовне.

Розуміння мовних різновидів і реєстрів мають велике значення для перекладу розмовних лексем. Для перекладача важливо бути уважним у відтворенні як національної, так і соціальної ідентичності лексичних елементів загалом, а також у перекладі розмовних слів зокрема. Іноді перекладач вдало замінює арготичну ідентичність вихідного слова аналогічної маркованістю цільового арготичного відповідника: – *Tu es mon seul vrai copain, mon seul vrai poteau* [59]... – *Ти мій єдиний справжній друг, мій єдиний справжній кореш* [48, 37]... Як ми бачимо, *poteau* «друг» адаптується в українському перекладі арготизмом *кореш* з тим же значенням, але запозиченим з російського арготичного лексикону.

Окрім того, фразеологічний зворот «*faire chauffer la carte bleue*» з яскравою національно ідентифікованою лексемою (*carte bleue*)

вжито для того, щоб в черговий раз підкреслити крихітність містечка, описаного в романі: *Je ne risquais ni de me perdre ni de faire chauffer la carte bleue dans les boutiques* [57, 16]. У своєму перекладі Л. Кононович замінив французький фразеологізм українським з аналогічним смисловим та, як наслідок, функціональним навантаженням: *Тут ні заблукати, ні грошенята розтринькати* [46, 40], але національна ідентичність лексеми *Carte Bleue*, яка була основною системою платежів за дебетовими картками, що функціонувала у Франції, не збережена в перекладному тексті.

Маємо приклади й не зовсім вдалої перекладацької адаптації реалій, не гарантуючи збереження культурної ідентичності лексемних компонентів. Так, фразеологізм «*(écrire) en pattes de mouche*», який вживає у своєму романі Ж.-М. Генассії «Клуб невинуватих оптимістів» і містить культурно-інформативний складник *mouche* («муха»), змінює свій образ (*курка*) в українській мові, де існує аналог цього виразу – *як курка лапою*: *Son écriture en pattes de mouches était illisible, sauf une note au bas du chapitre 3...* [54, 52]. Проте у своєму перекладі А. Шведик відтворює даний фразеологізм монологічним засобом «каракулі»: *Його каракулі практично нечитабельні, за винятком примітки внизу третього розділу...* [43, 59], що нівелює культурну ідентичність вихідного виразу.

Подекуди А. Шведик вдається до перифразування чи описового перекладу фразеологізму: *Il était pion à H-IV chez les grands* [54, 44]. – *П'єр працював класним вихователем старших класів у ліцеї Генріха IV* [43, 49]. Передавання фразеологізму описовим шляхом призводить до того, що він перестає існувати в тексті перекладу як самостійна мовна одиниця, відбуваються втрати культурної чи стилістичної ідентичності, хоча загалом характеристику поняття відтворено тотожно.

В оригіналі та українському перекладі роману «Клуб невинуватих оптимістів» розбіжності культурної інформації здебільшого представлені назвами французьких навчальних закладів, площ: *À chaque voisin qu'on croisait, il annonçait la bonne nouvelle avec autant de joie que si j'avais été reçu à Polytechnique* [54, 60]. – *Першому-ліпшому знайомому він урочисто оголошував новину, та ще й з такою радістю, начебто я закінчив Політехнічну школу* [43, 68]. Такі випадки потребують додаткової експлікації: *On est allés à Maubert* [54, 133]. – *Ми пішли на майдан Мобер* [43, 166].

Переклад ідентичності усичення, що є продуктивним способом утворення нових слів у французькому розмовному мовленні часто

викликає певні труднощі. Для адекватного перекладу таких скорочень перекладачеві необхідно правильно зрозуміти та розшифрувати термін мови оригіналу, перекласти його семантично та дібрати, відштовхуючись від даного перекладу, український відповідник. Попередня національна ідентифікація усічення пов'язана в основному з відсутністю певних реалій чи ж відсутністю прямого еквівалента в мові перекладу. Так французьке усічення *bac* (від *baccalauréat*), що вживається для позначення екзамену закінчення другого циклу середньої освіти та надання доступу до вищої освіти [41] і у перекладі відтворюється способом генералізації з нейтралізацією національної ідентичності за допомогою слова «іспит»: *Tu vas avoir une super-note au bac...* [54, 484]. – *Tu obtiendras le plus grand score au **icnumi*** [43, 511].

У наступному фрагменті бачимо вдале відтворення французького соціо-узусно маркованого усічення *cocos* (від *communistes*) українським еквівалентним розмовним скороченням комуняк (від комуністів): *Ils queulaient contre les **cocos** et ils faisaient du business avec eux* [54, 17]. – *Вони виступали проти **комуняк** і все одно співпрацювали з ними* [43, 18].

В оригіналі спостерігаємо значну кількість аббревіатур, переклад яких здійснюється такими способами, як запозиченням чи дескриптивом. Запозичення французької скороченої словоформи в оригіналі *FFI* замінюється повноформатним словесним декодуванням мовою перекладу: *FFI (Forces françaises de l'intérieur)* [54, 165] – *FFI (Французькі внутрішні сили)* [43, 179]. Оскільки це є французька реалія з національно-ідентичною інформацією, у цьому прикладі окрім запозичення спостерігаємо й перекладацьку екплікацію: *військова бойова організація, утворена 1944 внаслідок об'єднання трьох ланок французького руху Опору...* [43, 179].

Описовий переклад в площині національної ідентичності реалій застосовується й тоді, коли у мові перекладу немає еквіваленту одиниці вихідної мови: *Je ne sais pas si tu réussiras ton diplôme de taxi. Si tu te rates, tu pourras rentrer à la RATP* [54, 150]. Французька аббревіатура *RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens)* передається повновербальними поясненням: *Але як ні – зможеш податися до Автономного оператора паризького транспорту* [43, 164].

Відтворення французьких фамільярних вигуків (*Euh; Hé*) в українському перекладі (*Е, ну*) під призмою соціокультурних особливостей є неординарним вираженням контактної соціо-узусної ідентичності розмовного мовлення: – *Euh... je... / – Hé, je te charrie.*

Tu as fini [57, 23]? Це явище є ще одним прикладом культурних та лінгвістичних розбіжностей у двомовній площині французького та українського розмовних дискурсів: – *E... ну...* / – *О Боже, та я пожартувала! Ти вже все купила?* [46, 41].

Перекладознавчий аналіз національної, етнокультурної (культурної) та соціально-узусної ідентичностей французької розмовної лексики, що належить до різних знижених реєстрів дає підстави розрізняти серед них реалії та фонову лексику. Для передачі національно, етнокультурно (культурно) навантажених французьких розмовних реалій перекладачі застосовують такі прийоми: тлумачення, експлікацію, опис, дескриптивну перифразу, функціональну заміну, калькування, транскрибування, комбінований переклад (транскрипція + опис); генералізацію значення слова, адаптування. Фонова різнореєстрова розмовна лексика постає для перекладача складною проблемою, адже, не відчуючи фонові інформації тексту першотвору, він не завжди правильно передає його мову і стиль. Можливими шляхами досягнення адекватності відтворення таких слів слугує добір часткових еквівалентів, функціональних відповідників в українському просторіччі. Перекладачі можуть вживати також денотативні заміни з компенсацією стилістичної зниженості на рівні синтагми чи контексту, кальки без препозиційної експлікації чи з уточненням, транскрипцію з постпозиційною перифразою чи без неї.

1. Аверьянова И. Е. К определению понятия культурно-окрашенной лексики. Языковая норма и вариативность: Сб. науч. трудов. Днепропетровск: ДГУ, 1981. С. 10–19.
2. Білас А. А. Відтворення арготизмів в українських перекладах французької художньої прози XIX-XX століть: дис... канд. філол. наук: 10.02.16. Івано-Франківськ, 2006. 245 с.
3. Білас А. Словник французької арготичної і просторічної лексики. Івано-Франківськ: Видавець Третяк І.Я., 2010. 176 с..
4. Бурда-Лассен О. В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем міфологічного походження). Дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.16. Київ. 2004. 318с.
5. Бурдье П. Практичний глузд. Пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка, А. Дондюка; за ред. С. Йосипенка. К.: Український центр духовної культури. 2003. 530 с.
6. Вендина Т. И. Язык как форма реализации культурной идентичности. Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 42–58.

7. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. Под ред. В. Россельса. М.: Междунар. отношения, 1980. 352 с.
8. Галас А. С. Гібридна ідентичність у художньому дискурсі: труднощі переклад. *Мова і суспільство*. 2015. Вип. 6. С. 77–88.
9. Герман Н. Ф. Лингвокультурная идентичность субъекта современной межкультурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. культ. наук. Челябинск, 2009. 22 с.
10. Гнатюк Л. Національна ідентичність і культура історичної пам'яті : лінгвістичний вимір. *Мова і суспільство*. 2016. Випуск 7. С. 139–145.
11. Гончарова М. Роль мови у формуванні різновидів ідентичностей / Марія Гончарова. *Мова і суспільство*. Вип. 6. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. С. 60–69.
12. Демиденко О. П. Національна ідентичність: лінгвосоціотичний аспект. *Мова і суспільство*. 2015. Вип. 6. С. 70–76.
13. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англійських перекладів української прози). Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
14. Иванов А. О. Еще раз о непереваемом в переводе. Вестник ЛГУ. Сер. 2. 1988. Вып. 1 (№2). С. 104–107.
15. Ізмайлова І. Г. Крос-культурна обізнаність перекладача в полікультурній комунікації. *Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи*. К.: Логос, 2012. С. 119–123.
16. Кіяниця К. Ю. Ідеологізація перекладів як засіб порушення мовнокультурної та політичної ідентичності (на прикладі німецькомовних перекладів українських прозових текстів). *Мовні і концептуальні картини світу*. 2018. Вип. 2(62). С. 116–122.
17. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
18. Лисак Н. С. Національна ідентичність та національні образи в літературі: розходження і точки дотику. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2011. Т. 168, Вип. 156. С. 76–80.
19. Лисенко Л. В. Аналіз впливу лінгвокультури на ментальну ідентичність етносів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 134–139.
20. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: Проблема тезаурусу. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2011. Вип. 5. С. 56–74.
21. Нагорна Л.П. Національна ідентичність в Україні. Київ: ТОВ «Бланк-Прес», 2002. 272 с.
22. Некряч Т. Є., Чала Ю.П. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі: монографія. К.: Кондор-Видавництво, 2013. 194 с.
23. Павленко О. Художній переклад як носій культурної пам'яті. *Питання літературознавства*. 2018. Вип. 97. С. 175–190.

24. Подольська Т. В. Наративна ідентичність у просторі комунікативно-дискурсивних практик. *Філософські обрії*. 2008. № 20. С. 90–101.
25. Рікер П. Право і справедливість. К.: Дух і Літера, 2002. 216 с.
26. Рікер П. Сам як інший. Пер. з фр. Віктора Андрушка, Олени Сирцової. 2-е вид. К. : Дух і літера, 2002. 458 с
27. Ровенчак О., В. Володько Проблеми трансформації ідентичностей у контексті міжнародної міграції. *Studia methodologica*. 2009. Вип. 26. С. 31–45.
28. Ситниченко Л. А. Комунікативно-діалогічна концепція ідентичності в контексті сучасних філософських дискусій. *Мультиверсум*. Філософський альманах. К.: Центр духовної культури, 2005. №48. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_48/Sytynchenko.htm
29. Смирнова А. Г., Киселев И. Г. Идентичность в меняющемся мире. Ярославль: Ярославский университет, 2002. 300 с.
30. Сміт Е. Д. Культурні основи націй. Пер. з англ. Петра Таращука. К.: Темпора, 2010. 312 с.
31. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування: монографія. К. : НІСД, 2011. 336 с.
32. Судин Д. Ю. Національна ідентичність з позицій функціоналістської перспективи: сутність та основні типи. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. 2012. № 993, Вип. 29. С. 12-16.
33. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак-тов иностр. языков. Учеб. пособие. 5-е изд. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. 416 с.
34. Філософський енциклопедичний словник. Голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
35. Чередниченко О. Національно-мовна ідентичність у глобальному світі. Олександр Чередниченко. Переклад – Культура – Ідентичність. К.: Видавець Заславський О.Ю., 2017. С. 135-144.
36. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис; [пер. с англ. В. И. Ривош, А. М. Прихожан, А. Д. Андреева]. М.: Прогресс, 1996. 340 с.
37. Colin J.-P., Mével J.-P., Leclère C. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. – P.: Larousse, 2001. 903 p.
38. Derrida Z. Le monolinguisme de l'autre. Paris : Galilée, 1996. 136 p.
39. Kunststreiten auf dem Lipizzaner der Identität: Beiträge zu Kultur und Mentalität. Bettelheim P., Fritz T., Pennauer E. (Hrsg.). Wieser Verlag, Klagenfurt – Wien – Ljubljana – Sarajevo, 1998. 230 S.
40. Lavault E. et Wolosin C. L'adaptation stylistique et culturelle des ouvrages sur les nouvelles technologies de l'information. *Palimpsestes*. 11. 1998. 233-251.
41. Le Petit Larousse illustré. P.: Larousse, 1996. 1784 p.
42. Leerssen J. Identity/Alterity/Hybridity. *IMAGODOLOGY: The cultural construction and literary representation of national characters: Studia*

ІЛЮСТРАТИВНІ ДЖЕРЕЛА

43. Генассія Ж.М. Клуб невинуваних оптимістів: роман. Переклад з фр. Анастасії Шведик. Харків : Видавництво Віват, 2017. 640 с.
44. Золя Е. Твори. Т. V. Нана. Роман. Пер. з фр. М. Ільтична. Київ; Харків: Державне видавництво України, 1930. 419 с.
45. Лабро Ф. Ці люди... Роман. Переклад з французької Є. Кононенко. Київ: Нора-Друк, 2011. 368 с.
46. Мартен-Люган А. Щасливі люди читають книжки і п'ють каву : роман. Переклад з фр. Леоніда Кононовича. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 160 с.
47. Мерль Р. За склом. Роман. З фр. пер. Г. Філіпчук. К.: Молодь, 1978. 328 с.
48. Мюссо Г. Поклик янгола, Роман, Харків, Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 352 с.
49. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі: Роман. Пер. з фр. П. Тарашука. Київ: ЮНІВЕРС; Харків: ФОЛІО, 2000. 368 с.
50. Уельбек М. Платформа: Роман. Пер. з фр. Р.В. Мардера. Харків: Фоліо, 2004. 319 с.
51. Шарр'єр А. Метелик: Роман. З фр. пер. Г. Філіпчук. К.: Рад. письменник, 1991. 495 с.
52. Céline L.-F. Voyage au bout de la nuit. P: Gallimard, 1996. 567 p.
53. Charrière H. Papillon. P.: Robert Laffont, 1969. 601 p.
54. Guenassia J.M. Le Club des Incorrigibles Optimistes. Paris: Albin Michel, 2009. 768 p.
55. Houellebecq M. Plateforme. P.: Flammarion, 2001. 370 с.
56. Labro P. Les gens, Paris, Gallimard, 2009. 451 p.
57. Martin-Lugan A. Les gens heureux lisent et boivent du café. Paris : Édition Michel Lafon, 2013. 95 p.
58. Merle R. Derrière la vitre. P.: Gallimard, 1970. 540 p.
59. Musso G. L'Appel de l'ange, Roman, Paris, XO éditions, 2011. 400 p.
URL: <https://www.pdfdrive.com/lappel-de-lange-d187688075.html>
60. Zola E. Nana. P.: Fasquelle, 1967. 440 p.

ЛІНГВІСТИЧНІ ЗАСОБИ ВІДОБРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ГОЛОВНОГО ПЕРЕСОНАЖА В РОМАНІ ДАВІДА ФОЕНКІНОСА «VERS LA BEAUTÉ»

Важливим компонентом формування професійної ідентичності є усвідомлення приналежності до професійного середовища в емоційно-позитивному річищі. Важливу роль відіграє вмотивованість і позитивне емоційне тло в професійному інформуванні та реалізації себе в ролі суб'єкта професійної діяльності [9, 6]. Емоційне ставлення людини до обраної нею професії та\або її емоції під час виконання обраної діяльності є головним предметом дослідження змін у професійній ідентичності.

Емоції володіють здатністю об'єднувати людину з навколишнім світом, так як спроби охарактеризувати важливість різноманітних подій та явищ в житті людини в конкретний період часу виступають основою для формування картини дійсності. Поняття емоції постає об'єктом вивчення багатьох дисциплін, зокрема в межах філософії, соціології, психології, когнітивної лінгвістики, лінгвістики емоцій та соціолінгвістики [4, 81].

З позицій психоцентризму емоції пов'язані з психікою людини, проявляючись у виразі обличчя, міміці, інтонації і навіть мовних засобах. Вони сприяють вираженню суб'єктивного ставлення людини до навколишнього світу [4, 82]. Зокрема у галузі лінгвістики, дослідниця М. Гончарук зазначає, що особливістю емоцій виступає те, що вони є безпосереднім виявом відношення між мотивами людини та їх реалізацією. Емоції людини не наділяють нас інформацією про відношення та зв'язки зовнішніх об'єктів, які здатні викликати емоційну реакцію людини, а також про ті об'єктивні ситуації, в яких відбувається діяльність людини [2, 2].

Виокремлено базові, або фундаментальні емоції на матеріалі багатовимірної моделі емоцій психолога Р. Плутчіка, які безпосередньо поєднані з певним біологічним процесом, який є однаковим для всіх живих організмів: радість (реакція, супроводжуюча репродуктивну поведінку), сприйняття (вживання їжі або води), страх (відповідь на біль або загрозу болі), надія або цікавість (дослідження навколишнього середовища), сум (втрата того, що приносить задоволення), відраза (реакція відторгнення), гнів

(знищення перешкод на шляху до задоволення), настороженість (при контакті з незнайомим об'єктом). Інтенсивність кожної емоції може варіюватися (наприклад, роздратування – гнів –розлюченість [2, 7]. З іншого боку, здійснено поділ базових емоцій на позитивні та негативні. Виділено цікавість, радість, здивування, сум, гнів, відраза, презирство, страх, сором та сором'язливість [8, 63]. Підкреслено, що поділ емоційних проявів особистості вміщує три сфери, а саме:

- 1) *органічне життя*, тобто афективно-емоційна чуттєвість, до якої відносяться задоволення або невдоволеність спричинені базовими фізіологічними потребами;
- 2) *предметні почуття, матеріальні інтереси*, які виникають внаслідок володіння предметами, виконання певної діяльності; почуття захоплення або відрази до предметів, людей, діяльності;
- 3) *почуття пов'язані із загальним світосприйняттям людини*, її духовними, моральними потребами, її ставленням до світу, людей, подій, цінностей) та ін [2, 2].

Однак і на сьогодні проблематика чіткого розмежування поняття та вичерпного обґрунтування функціонування емоцій на тлі лінгвістичних процесів у мові не існує, що зумовлює *актуальність* дослідження. Сучасні філологині І. Овчаренко та В. Калініченко апелюють увагу на те, що пропозицію вивчати мову та емоції як одне ціле, як взаємопов'язані поняття було внесено відносно недавно під час пленарного засідання Міжнародного конгресу лінгвістів у Берліні 1987 року. Наприкінці конференції визнано, що вивчення проблеми «мова та емоції» є однією з найактуальніших у сучасній лінгвістиці [4, 83]. Водночас висуното твердження, що мова людини існує завдяки її емоціям, адже потреба у мові появилася внаслідок потреби людини ділитись своїми враженнями та передавати інформацію про навколишнє середовище. Відсутність емотивної складової у мовленні ускладнювала б реалізацію даної потреби [4, 81].

Дослідниця в галузі мовознавства та літературознавства Н. Глушак підкреслює, що емоції охоплюють усі сфери життя та діяльності людини, в тому числі її комунікативну діяльність. Емоції володіють здатністю відобразитися на всіх рівнях мови, в мовних засобах, які людина використовує для вираження своїх емоцій. За таких умов мова постає універсальною знаковою системою, яка складається з мовних і парамовних явищ, і саме мовлення людини є засобом для вираження емоцій [1, 2].

На противагу мовним засобам вираження емоцій, подекуди навпаки підкреслено, що невербальний спосіб (міміка, жести)

переважає над вербальним у вираженні емоцій. Людина перебуває у конкретному емоційному стані незначний період часу, що ускладнює процес добору мовних засобів для його вираження. За допомогою мовних засобів складно передати повністю своє емоційне сприйняття світу, тому людина виражає лише те, що в конкретний момент є для неї найбільш важливим [3, 1].

Урахувавши багатогранність вираження емоцій, вербальні та невербальні засоби, а зрідка й здатність відображати емоції за допомогою фізичних відчуттів та дій людини [2, 5], у мовознавчій царині здійснено спроби систематизувати засоби за допомогою яких емоції виражаються у мові. Зокрема, виокремлено три групи таких засобів:

- 1) *мовні засоби*, які описують називання емоцій шляхом використання лінгвістичних засобів;
- 2) *текстові засоби*, котрі охоплюють: а) пояснення емоцій, які виражені у контексті, пейзажній лексиці, авторських ремарках (емоційність тексту, виражена декількома словами); б) авторську розповідь, поєднання засобів за допомогою яких відбувається розкриття емоцій героїв; в) гіперхарактеристику емоцій, використання автором традиційних засобів для репрезентації певної емоції або засобів, які входять в індивідуальний авторський прояв;
- 3) *дискурсивні засоби*, серед них виокремлено: а) невербальну характеристику емоцій, виражену у використанні пара-лінгвістичних засобів, які доповнюють або замінюють мовну діяльність. До таких засобів зараховано міміку, жести та рухи тіла; б) виділення домінант засобів представлення емоцій, коли під час вираження певної емоції помітно переважають мовні або немовні засоби [2, 4].

Досліджуючи лінгвістичне вираження емоцій варто вдатися до питання розмежування трьох суміжних понять: емоційності, емотивності та експресивності. Визначено, що емотивністю називають семантичну здатність мови за допомогою системи засобів та мовних одиниць виражати емоційність людини, тобто її відчуття, настрої чи переживання. Експресивність розглянуто в контексті впливу мовних засобів на реципієнта та його реакцію на них [5, 3].

На лексичному рівні емотивні лексичні одиниці розподілено у межах трьох груп, а саме: а) перша група вміщує лексику назв емоцій, йдеться лише про поняття емоцій; така лексика не передає сповна емоційний стан людини, тому є не зовсім емотивною; б) друга група обіймає лексичні одиниці опису емоцій, які є свідомим вираженням емоцій мовними засобами. Мається на увазі не сама емоція людини, а

її вираження через міміку обличчя, інтонацію, тембр голосу, та ін. Так, наприклад, посмішка може виражати як радість людини, так і презирство або сум; в) третя група включає лексику вираження емоцій, лексичні одиниці, які в своїй структурі містять емоційну складову. Такі лексичні одиниці поділяються на афективи (в основному це вигуки: *Ah! Ça alors! Pourquoi?*) та конотативи (*canaille, polisson*) [3, 2].

З позицій семантичного та оцінного (позитивний, негативний і нейтральний зміст) навантаження на лексичні одиниці емоційного стану, виокремлено п'ять груп емотивної лексики, зокрема: 1) емотиви-номінативи, які називають емоції та позначають психічний стан людини; 2) емотиви-асоціативи, які здатні викликати асоціації з певними емоціями у контексті, а також характеризуються додатковими смисловими відтінками та багатозначністю; 3) емотиви-експресиви, незважаючи на поєднання емоційного та експресивного в одній лексемі між ними є різниця, емоційна складова передає емоцію мовця, а метою експресивної є, як правило, вплив на адресата; 4) оказіональна емотивна лексика, яка внаслідок своєї багатозначності, або вживання в конкретному контексті може володіти емоційною конотацією. Така лексика часто виражена тропами: епітетами, метафорами чи стилістичними порівняннями; 5) нейтральна лексика, яка в своїй основі не містить емоційної конотації, але завдяки вживанню в певному контексті здатна її набувати, вона не виражає індивідуальне ставлення чи емоції, а лише саме поняття [6, 94-95].

Розділяємо думку дослідника М. Гончарука про те, що єдиної типології емоцій не існує і це ускладнює їх диференціацію. Емоційна парадигма не є сталою, натомість вона динамічна, пластична, постійно змінна під впливом як екстралінгвістичних, так і лінгвістичних факторів. Зокрема, під екстралінгвістичними факторами розуміють зміни у практичній діяльності людини, спроби людини освоїти світ та появу теоретичних знань як їх наслідок, соціальну взаємодію, відношення людини до навколишнього світу та моральні цінності суспільства. Лінгвістичні фактори включають в себе асиметричний дуалізм мовного знаку (співвідношення плану вираження і плану змісту), співіснуванні різних стилів мови, соціальні та стилістичні зміни у мові, запозичення [2, 7].

Під час аналізу емоційного стану Антуана Дюріса, головного героя роману Давіда Фокеніноса «*Vers la beauté*», який за невідомих причин покинув кар'єру викладача та науковця Національної вищої школи образотворчих мистецтв Ліона та став простим доглядачем у

музеї Орсе, варто відзначити продуктивність переваги негативних емоцій над позитивними. Лінгвальне зображення емоційного стану головного героя у романі «*Vers la beauté*» репрезентовано такими семантичними конотаціями:

1) лексико-граматичні засоби з семантикою негативних емоцій: стан нерухомості; зниклобість; втома; розсіяність; заціпеніння; страх; сумнів; холодність; страждання, замкнутість; самотність;

2) лексико-граматичні засоби з семантикою позитивних емоцій: зосередженість; бажання; спокій; полегшення; радість; любов;

3) лексико-граматичні засоби з семантикою нейтральних емоцій: інтерес; здивування; байдужість; спокій.

1. До семантики негативних емоцій у романі «*Vers la beauté*» зараховано:

а) стан нерухомості, який автор відображає як у переносному розумінні, коли нерухомість людини відображається незмінністю її виразу обличчя, погляду чи жестів, так і в прямому, коли людина не змінює положення свого тіла протягом тривалого часу: фр.: *Elle resta d'ailleurs un instant à observer cet employé figé devant un cadre, une contagion de l'immobilité* 'Деякий час вона постояла, дивлячись, як цей працівник **застиг** перед картиною в рамі, **нерухомість** – заразна хвороба'; *À la sortie du musée, ils restèrent en silence sur le parvis* 'Вони вийшли з музею і деякий час мовчки **постояли** на подвір'ї';

б) зниклобість як почуття, відображене автором в класичному його розумінні, тобто як вираження або прояв збентеження чи засоромлення головного героя під час соціальної взаємодії [7]: фр.: *Pour tous les deux, la situation était stressante: il se connaissaient à peine* 'Для обох ситуація була **стресовою**: вони були заледве знайомі'; *Devant la mine dépitée d'Antoine* 'Дивлячись на **збентежене** обличчя Антуана';

в) почуття втоми, яке описує головного героя характерним для такого емоційного стану відчуттям обезсилення, яке спричинене внаслідок фізичного або емоційного перенапруження, або інших чинників навколишньої дійсності: фр.: *Il ne se sentait simplement pas la force de créer le moindre lien* 'Він просто **не відчував сил** для того, аби створювати зв'язки'; *Lui avaient demandé un effort considérable* 'Вимагали від нього **суттєвого зусилля**';

г) розсіяність, описуючи яку, автор роману «*Vers la beauté*» передає властиву емоційному станові неухважність головного героя, його невміння або неможливість зосереджувати свої думки на чомусь

одному протягом тривалого часу, розгубленість думок: фр.: *Il ne savait déjà plus vraiment ce qu'il devrait faire* 'Він уже **більше до ладу не знав**, що мав робити далі'; *La perception d'Antoine des hommes et des femmes qu'il croisait se faisait de plu en plus inexacte* 'Сприйняття Антуаном чоловіків і жінок, яких він зустрів, було **все менш і менш точним**';

д) заціпеніння, яке у романі «*Vers la beauté*» зображено у класичному розумінні як стан нерухомості, навіть нечутливості, спричинений сильним емоційним переживанням: фр.: *Comme si son corps se composait désormais de territoires anesthésies* 'Ніби його тіло складалося зі **знеболених територій**'; *Répondit Antoine machinalement* 'Машинально відповів Антуан';

е) страх, який автор зображає через призму хвилювання, тривогу головного персонажа, викликані очікуванням небажаного дійства [7]: фр.: *Il marcha à travers le long couloirs, avec une grande apprehension* 'Він ішов довгим коридором, відчуючи **сильну тривогу**'; *Sous son air calme, elle sentait chez lui une peur tenace* 'Під спокійним виглядом вона відчувала в ньому **сильний страх**';

ж) сумнів, який у романі «*Vers la beauté*» зображено як роздуми головного персонажа щодо ймовірності або реальності здійснення чого-небудь: фр.: *Il mettait en doute chaque instant réel, jusqu'au plus apodin* 'Він **сумнівався** в кожній миттєвості реальності навіть у найбільш невинній'; *Antoine se demanda si, finalement, sa fuite n'avait pas accentué son malaise* 'Антуан **запитував себе**, чи його втеча не загострила його нещастя';

и) холодність, стан, який автор виокремлює, описуючи холодне, байдуже і, навіть, бездушне ставлення головного героя до навколишнього світу, яке є характерним для такого емоційного стану [7]: фр.: *Il ne parlait jamais de lui et arborait sans cesse une mine de fin novembre* 'Він **ніколи не розповідав про себе та весь час тримався доволі холодно**'; *Ce qui avait pu passer pour un trait d'esprit ou même de l'humeur, était pourtant un froid constat de la part d'Antoine* 'Те, що могло здатися дотепністю чи почуттям гумору, **насправді було холодною констатацією** від Антуана';

к) страждання, яке відображено станом героя в розумінні того, що він підпадає під вплив моральних мук, його мучать переживання. Однак, варто зазначити, що в деяких випадках під стражданням автор описує відчуття героєм наслідків чогось негативного, раніше пережитого: фр.: *Son départ était celui d'un coupable qui s'interdisait dorénavant toute possibilité de bonheur* 'Його від'їзд **нагадував рішення** в чомусь

винної людини, що назавжди забороняє собі будь-яку можливість щастя»; *Elle s'endormit, mais lui ne parvint pas à fermer l'oeil* 'Вона заснула, йому ж не вдалося стулити очей';

л) замкнутість описано як стан у переносному його розумінні, так замкнута в собі людина не виявляє бажання до спілкування з іншими, замовчує свої думки та не виражає настрою чи почуттів, що характеризує головного героя в моментах його соціальної взаємодії: фр.: *Pour se faire oublier, le mieux était encore de se mêler aux autres* 'Щоби про тебе забули, найкраще було розчинитися поміж інших людей'; *Il voulait partir maintenant, interrompre brutalement le moment, mais c'était impossible; toujours cette absurdité de devoir se montrer suffisamment sociable pour ne pas se faire remarquer* 'Він захотів негайно піти, різко все урвати, але це було неможливо; завжди існує абсурдний обов'язок бути достатньо товариським, аби на тебе не звертали уваги';

м) самотність, яку автор описує через стан головного героя, який немов ізольований від інших і знаходиться поза межами натовпу: фр.: *C'est un métier extraordinaire pour être seul au milieu d'une foule* 'Це особлива робота, що дозволяє побути самотнім у натовпі'; *C'était juste une excuse au cas où... car les gens proposent sans cesse des rendez-vous... ils veulent créer des liens... parler, toujours parler... et parfois, on a juste envie de rester seul...* 'Це мало бути виправданням на той випадок, коли... коли інші люди постійно пропонують зустрітися... вони ж хочуть створити зв'язки... і говорити, постійно говорити... а іноді так хочеться побути самому'.

У романі Давіда Фоенкіноса «*Vers la beauté*» емоційний стан головного героя з негативними конотаціями продуктивно виражено такими лексико-граматичними засобами (Див. рис. 1.1):

а) емотивною лексикою, зокрема іменниками та іменниковими словосполученнями: фр.: *Masquer sa gêne* 'Приховати незручність' (стан зніяковілості); *En partant, Antoine jeta un dernier regard vers elle et ne discerna plus qu'un éclat de lassitude* 'Антуан востаннє на неї подивився, але відчув лиш спалах втоми та зневіри' (стан втоми); *La stupéfaction, c'est bien le mot qui peut caractériser son sentiment* 'Ступор – саме це слово найкраще могло його описати' (стан заціпеніння); *Alors qu'une peur incontrôlable l'assaillait, il tentait de sourire ici ou là, et cela tombait à des moments qui ne collaient pas du tout avec les propos d'Alain* 'Тому, поки його охоплював неконтрольований страх, він водночас намагався усміхатися то тут, то там, але це вдалося робити в ті миті, коли взагалі не

відповідало Аленовим словам' (стан страху); *Il dérivait vers des incertitudes existentielles* 'Його прибило екзистенційними сумнівами' (стан сумніву);

б) емотивною лексикою у вигляді прикметників та сполучень прикметників із дієсловами стану: фр.: *Quand on lui parlait, il était incapable de répondre, les mots mettaient du temps à se former dans son esprit, hésitants et maladroits, incertains et chétifs, et cela aboutissait à des phrases quasi inaudibles ou carrément à des blancs* 'Коли з ним розмовляли, він був неспроможний відповісти, словам був потрібен час, аби сформуватися в його голові, вони були нерішучими та незграбними, непевними та хворобливими, і все це породжувало ледь чутні фрази чи навіть суцільні мовчанки' (стан зніяковілості); *Il paraît tombé du ciel, stupéfait d'être là* 'Він мав такий вигляд ніби впав з неба і тепер сам у ступорі від того, що тут опинився' (стан заціпеніння); *Antoine, légèrement inquiet à l'idée qu'on puisse le distinguer de la masse* 'Антуан, ледь стривожений думкою, що його можуть вирізнити з маси інших' (стан страху); *Il reprit possession de sa nature malheureuse* 'Він знову повернувся до своєї нещасливої натури' (стан страждання); *Pour Antoine, coupé du monde, elle avait été la seule personne avec qui il avait eu une véritable conversation depuis plus d'une semaine* 'Антуан, відірваний від цілого світу, за весь тиждень по-справжньому поговорив тільки з нею однісінькою' (стан самотності);

в) дієприслівниковими зворотами, які виражають негативну емоційну забарвленість: фр.: *Oubliant parfois de diner ou de déjeuner* 'Іноді забуваючи повечеряти чи пообідати' (стан розсіяності); *Comme un criminel craignant d'être repéré* 'Ніби злочинець, який боявся, що його вичислять' (стан страху);

г) дієприкметниковими зворотами негативної емоційної семантики: фр.: *Il luttait pour trouver le courage de retourner à Lyon, et semblait encore en proie au doute* 'Він боровся за віднайдення відваги для повернення до Ліона, здавалося, він ще сумнівається' (стан сумніву);

д) дієсловами стану та дієслівними конструкціями, які володіють емоційно-негативною семантикою: фр.: *Tu as un air absent, tu es là sans être là* 'У тебе відсутній вигляд, ти тут, але насправді не тут' (стан нерухомості); *Je ne sais pas quoi répondre* 'Я просто не знаю, що відповісти' (стан зніяковілості); *Il sentait qu'il avait peu de forces* 'Відчував, що лишилося вже мало сил' (стан втоми); *Il était comme une bête apeurée, et seule l'idée de se réfugier dans un musée lui semblait pouvoir le sauver* 'Він був зовсім як налякана тварина, і лиш думка про прихисток у музеї, здається, могла його врятувати' (стан страху);

Allait-t-il être capable de passer cet entretien ‘**Чи зможе він пройти цю співбесіду**’ (стан сумніву);

е) прислівниками, які передають негативний емоційний стан: фр.: *Cette fois c'était au-dessus de ses forces* ‘**Ця виставка була просто поза межами його сил**’ (стан страждання);

ж) паралінгвістичними засобами, які наділені емоційними конотаціями негативного змісту: фр.: *Antoine s'enfonça quelque peu dans son explication, sa voix perdit en intensité, si bien qu'on ne pouvait plus distinguer ce qu'il disait* ‘**Антуан заплутався в поясненнях, його голос став не таким сильним, уже було й не розібрати, що він там каже**’ (стан зникловоїсті); *Ces derniers mouvements avaient été exécutés mécaniquement, sans la moindre anticipation du reel, sans penser qu'ils allaient bientôt se retrouver à partager la même chambre* ‘**Ці останні рухи були вже суто механічними, без жодного намагання передбачити наступні події, без думки про те, що вони скоро опиняться вдвох в одній спальні**’ (стан втоми); *J'ai vu que tu mettais toujours du temps à réagir à mes signes* ‘**Помітив, що тобі завжди треба було трохи часу, аби відповісти на мої знаки**’ (стан розсіяності); *Alors qu'une peur incontrôlable l'assaillait, il tentait de sourire ici ou là, et cela tombait à des moments qui ne collaient pas du tout avec les propos d'Alain* ‘**Тому, поки його охолював неконтрольований страх, він водночас намагався усміхатися то тут, то там, але це вдавалося робити в ті миті, коли взагалі не відповідало Аленовим словам**’ (стан страху); *À cet instant, Antoine se dirigea vers la fenêtre, dos à sa soeur* ‘**У цю мить Антуан підійшов до вікна, він стояв спиною до сестри**’ (стан замкнутості).

Семантико-стилістичний вимір негативного емоційного стану головного персонажа відображено:

а) словосполученнями у метафоричному значенні, які передають емоційний стан головного персонажа: фр.: *Les visages se mêlaient, les jours se confondaient les uns aux autres* ‘**Обличчя сплутувалися, день перемішувався з наступним днем**’ (стан нерухомості); *En suivant le couloir interminable, il sentit des gouttes de sueur perler sur ses tempes, à vrai dire, pourtant, il ne transpirait pas* ‘**Ідучи безкінечним коридором, він відчув, як на скронях виступили краплі поту, але насправді він не пітнів**’ (стан страху); *Il luttait pour contenir son émotion, mais elle le submergeait* ‘**Він боровся з емоціями, намагаючись їх стримати, але насправді просто у них потопав**’ (стан страждання);

б) порівняльними зворотами: фр.: *La journée se déroula comme toutes les autres* ‘**День минув так, як минали попередні дні**’ (стан

нерухомості); *Ressentait à présent chaque mot à prononcer comme une épreuve insurmontable* ‘Тепер відчував, що кожне вимовлене слово – то ніби неможливе випробування’ (стан зніяковілості); *Il était comme une bête apeurée, et seule l'idée de se réfugier dans un musée lui semblait pouvoir le sauver* ‘Він був зовсім як налякана тварина, і лиш думка про прихисток у музеї, здається, могла його врятувати’ (стан страху);

в) опозиційною семантикою лінгвістичних засобів: фр.: *Mathilde roulait de plus en plus doucement, dans un rythme opposé à celui du coeur d'Antoine, qu'elle sentait battre de plus en plus vite* ‘Матільда кермувала все повільніше й повільніше, цей ритм суперечив ритмові Антуанового серця, вона чула, що воно б'ється все швидше’ (стан страху);

г) гіперхарактеристикою емоцій (відображення емоцій поясненням автора): фр.: *Pour l'instant, il se sentait envahi par le silence, les mots qui parcouraient son corps ne parvenaient toujours pas à se transformer en paroles audibles* ‘На мить він відчув, як його полонило мовчання, слова, що пронизували його тіло, ніяк не могли перетворитися на мовлення, яке можна було би почути’ (стан страждання); *Il n'avait pas mis son nom sur la boîte aux lettres, et il n'avait souscrit aucun abonnement, le gaz et l'électricité étaient au nom du propriétaire* ‘На поштову скриньку він не почесив наклейки зі своїм іменем, він не мав передплат, які мав би отримувати, рахунки за газ та електрику мали приходити на ім'я господаря помешкання’ (стан замкнутості); *La plupart des touristes ne s'adressaient pas à lui, sauf pour demander les toilettes* ‘Більшість туристів до нього взагалі не зверталася, хіба що для того, аби спитати, де тут туалет’ (стан самотності).

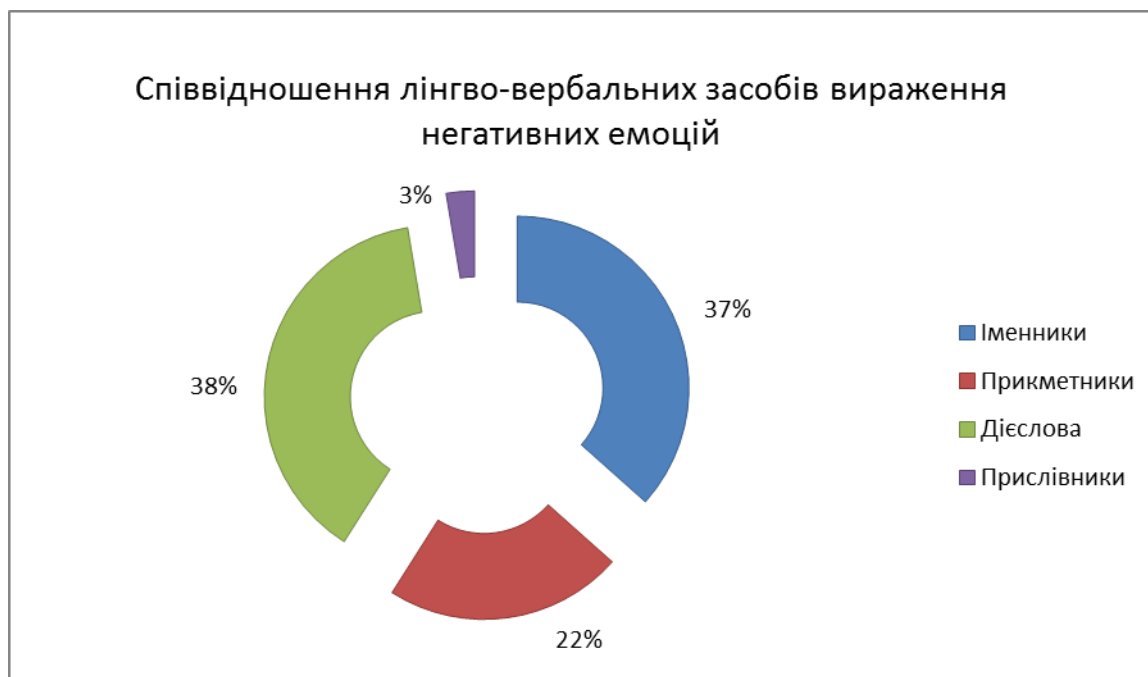


Рис 1.1. Співвідношення лінгво-вербальних засобів вираження негативних емоцій у романі Давіда Фоенкіноса «*Vers la beauté*»

Апелюючи до українського перекладу роману «До краси» (переклад І. Славінської), встановлено співвідношення збереження лінгвальних засобів емоційної семантики негативного стану у перекладі. Варто зауважити, що продуктивність засвідчили ті випадки, у яких негативний емоційний стан описано за допомогою однакових лінгвістичних засобів у обох мовах – французькій і українській (Див. рис 1.2).

Найпродуктивнішими зафіксовано низку прикметників, яких замінено іменниками для увиразнення емоційного стану головного персонажа: фр.: *Antoine n'en revenait pas d'avoir été si **maladroit*** 'Антуан не міг повірити, що був аж таким **незграбою**' (стан зніяковілості); *Il paraît tombé du ciel, **stupéfait** d'être là* 'Він мав такий вигляд ніби впав з неба і тепер сам у ступорі від того, що тут опинився' (стан заціпеніння); *Il paraît tombé du ciel, **stupéfait** d'être là* 'Він мав такий вигляд ніби впав з неба і тепер сам у ступорі від того, що тут опинився' (стан заціпеніння); *À cet instant, Antoine décrocha complètement, soudain **accaparé par un sentiment paranoïaque*** 'В цю мить Антуан повністю відключився, всього його охопила **параноя**' (стан страху); *Une sorte de zone **indécise** s'était propagée sournoisement* 'Між ними непомітно поставала та розширювалася така собі зона **непевності**' (стан сумніву); *Quiconque d'un tant soit*

peu dépressif connaît cet état où l'esprit se focalise d'une manière démesurée sur une tâche concrète 'Кожен, хто відчував у собі бодай децицію депресії, знає цей стан, коли розум надмірно зосереджується на одному певному завданні' (стан страждання).



Рис. 1.2. Співвідношення збереження ідентичності лінгвістичних засобів (ЛЗ) семантики негативних емоцій в українському перекладі й французькому романі Давіда Фоенкіноса «Vers la beauté»

Варто зазначити, що відбулась заміна прикметників на дієслова, або дієслівні словосполучення: фр.: *Arrivé dans la salle, il se retrouva seul* 'У залі, де він працював **не було нікого**' (стан самотності); *Antoine fut effrayé à l'idée que cette petite sortie ne devienne le début d'un engrenage* 'Антуан **злякався** думки, що цей короткий вечір міг стати початком подальшого неконтрольованого розвитку подій' (стан страху); *Ils ricanèrent de cette réplique, et de l'idée tellement saugrenue de ne pas avoir envie d'être joignable* 'Після цієї репліки вони посміялися, також їх розсмішила думка про те, що **хтось може не хотіти, аби йому додзвонювалися**' (стан замкнутості); *Antoine balbutia que oui, puis annonça qu'il était très pressé pour empêcher toute relance interrogative* 'Антуан пробурмотів, що так, а далі заявив, що дуже поспішає, аби завадити всім новим спробам **розпитати щось ще**' (стан замкнутості); *Depuis leur contentieux, Antoine se faisait discret*

quand il le voyait arriver, déjà quasiment invisible dans un coin de sale, avec son costume somber, il accentuait son effacement en se tassant le plus possible sur sa chaise ‘Від моменту їхнього непорозуміння Антуан намагався **розчинятися** в повітрі, щойно заходив екскурсивод, в кутку зали, ще й у темному костюмі, він і так уже був майже невидимим, але свою відсутність підкреслював, якомога сильніше **втискаючись у стілець**’ (стан зникності).

У взаємозв’язку французького оригіналу й українського перекладу лексичних одиниць на позначення емоційного стану (Див. рис. 1.2) варто виокремити заміну прикметників прислівниками або дієприслівниками для покращення адекватності українського перекладу: фр.: *Il se sentait épuisé, l'impression d'avoir déployé une énergie démesurée pour venir jusqu'ici* ‘Він відчував себе виснаженим, **було враження, що дуже багато енергії витратив** на те, **щоби приїхати сюди**’ (стан втоми); *Répondit Antoine un peu gêné, comme s'il se rendait compte subitement de l'étrangeté de son attitude* ‘Відповів Антуан **трохи засоромлено**, так, ніби він сам раптом усвідомив **дивність своєї поведінки**’ (стан зникності).

Тим не менш, для українського перекладу характерною є заміна французьких іменників на дієслова: фр.: *Antoine avait répondu par l'activation d'un rictus minimal* ‘У відповідь Антуан **мінімально напружував м’язи**’ (стан емоційної холодності); *Il avait accepté par souci de discrétion* ‘Він погодився на ту зустріч, **аби не сильно виділятися**’ (стан замкнутості); *Il progressait dans l'art de l'invisibilité* ‘Він розвивався в мистецтві **бути невидимим**’ (стан замкнутості). Також в українському перекладі відбулась заміна іменника на дієприслівник через відсутність подібного метафоричного словосполучення в українській мові: фр.: *Il ne parlait jamais de lui et arborait sans cesse une mine de fin novembre* ‘Він ніколи не розповідав про себе **та весь час тримався доволі холодно**’ (стан емоційної холодності).

Виокремлюємо заміну іменників на прикметники: фр.: *Antoine était assis sur sa chaise, dans son costume couleur discrétion* ‘Антуан сидів на стільці **в костюмі непомітного кольору**’ (стан самотності); *Quelle folie d'avoir accepté, et de se retrouver au milieu d'une foule qui, à travers le prisme de son malaise intérieur, semblait hostile* ‘Погодитися було безумством, як і **опинитися посеред натовпу, що в призмі внутрішнього хворобливого сприйняття видавався навіть ворожим**’ (стан страждання); *Jusqu'ici, son mal-être avait été sombre* ‘До цього моменту його **нещасливе життя** було **тверезим**’ (стан страждання);

Son depart était celui d'un coupable qui s'interdisait dorénavant toute possibilité de bonheur 'Його від'їзд нагадував рішення в чомусь **винної людини**, що назавжди забороняє собі будь-яку можливість щастя' (стан страждання).

Увиразнено випадки заміни, коли для українського перекладу характерною є заміна французьких дієслів на іменники в українській мові: фр.: *Ces derniers mouvements avaient été exécutés mécaniquement, sans la moindre anticipation du réel, sans penser qu'ils allaient bientôt se retrouver à partager la même cambre* 'Ці останні рухи були вже суто механічними, без жодного намагання передбачити наступні події, **без думки про те**, що вони скоро опиняться вдвох в одній спальні' (стан втоми); *Il était comme une bête apeurée, et seule l'idée de se réfugier dans un musée lui semblait pouvoir le sauver* 'Він був зовсім як налякана тварина, і лиш думка про **прихисток** у музеї, здається, могла його врятувати' (стан страху); *À l'évidence, il allait mal* 'З ним точно **щось не в порядку**' (стан страждання); *Il voulait à tout prix éviter de faire de vagues* 'Він хотів будь-якою ціною **уникнути зайвого шуму**' (стан замкнутості).

Дієслівні конструкції типу «sans + verbe» виражено дієприслівниками: фр.: *Antoine se dirigea vers le groupe, puis resta un instant sans bouger* 'Антуан рушив до цієї групи, деякий час постоював, **не рухаючись**'; *Combien de temps allait-il rester ainsi, sans rien dire* 'Як довго він **отак сидітиме, не кажучи нічого**' (стан нерухомості).

Здійснено також заміну дієслів на дієприслівники: фр.: *Antoine ne disait rien, baissait la tête comme un enfant, cela lui faisait mal d'avoir inquiété sa soeur à ce point* 'Антуан нічого не говорив, **опустивши голову**, як дитина, йому було погано від того, що він так сильно схвилював сестру' (стан страждання); та дієслів на дієприкметники: фр.: *Elle avait eu le sentiment d'être face à un home qui glissait, un home qui, même assis, respirait la chute* 'В неї склалося враження, що вона сидить перед чоловіком, який зісковзнув, з чоловіком, який, навіть коли сидів, **був весь пронизаний падінням**' (стан страждання).

Порівнюючи лексику емоцій в оригіналі роману «*Vers la beauté*» з варіантом її українського перекладу, варто зазначити, що відбулась заміна дієприкметників на дієслова: фр.: *Il luttait pour trouver le courage de retourner à Lyon, et semblait encore en proie au doute* 'Він боровся за віднайдення відваги для повернення до Ліона, здавалося, він **ще сумнівається**' (стан сумніву); *Certains visiteurs ont peut-être aperçu Antoine Duris ce jour- là, immobile sur le parvis* 'Того дня деякі відвідувачі музею могли помітити Антуана Дюріса, який **нерухомо**

стояв посеред площі’ (стан нерухомості); *Il resta bloqué devant l'écran pendant plus d'une heure* ‘Більш ніж годину він **паралізовано сидів перед екраном**’ (стан нерухомості); *Il restait là, suspendu dans le vide* ‘Він стояв тут, ніби **висів у порожнечі**’ (стан нерухомості); та заміна дієприслівників на дієслова: фр.: *Comme un criminel craignant d'être repéré* ‘Ніби злочинець, який **боявся, що його вичислять**’ (стан страху).

Подекуди здійснено заміну прислівників прикметниками: фр.: *Ces derniers mouvements avaient été exécutés mécaniquement, sans la moindre anticipation du reel, sans penser qu'ils allaient bientôt se retrouver à partager la même chambre* ‘Ці останні рухи були вже суто **механічними**, без жодного намагання передбачити наступні події, без думки про те, що вони скоро опиняться вдвох в одній спальні’ (стан втоми).

Таким чином, провівши аналіз лінгвістичних засобів відображення негативного емоційного стану головного героя, як в оригіналі твору, так і у його перекладі, виокремлено високий відсоток продуктивності однакових мовних засобів. Проте, перехід з однієї частини мови в іншу охарактеризовано як засіб покращення милозвучності українського перекладу, відповідності сталим лінгвістичним нормам художнього дискурсу, наприклад, іменники замінено прикметниками, а прикметники, у свою чергу, іменниками або дієсловами. Дієслова можуть переходити як у дієприслівники та дієприкметники, так і в іменники. Фіксованим є лише негативний емоційний зміст, який зазначені частини мови зберігають при трансформації.

2. Семантика позитивних емоцій у романі «Vers la beauté» вміщує стан:

а) зосередженості, яку автор класично зображує як стан зібраності, напруженості думок та зусиль, готовності до чого-небудь [7]: фр.: *Son esprit entier était focalisé sur cet entretien* ‘Увесь його дух **залишався зосередженим на цій розмові**’;

б) стан бажання, який у творі описано у значенні поривання, потягу до здійснення чого-небудь через висловлену головним героєм думку про намагання здійснення чого-небудь: фр.: *Ce musée, c'était là où il voulait être* ‘Цей музей був саме тим місцем, де він **хотів би бути**’; *J'ai simplement envie maintenant d'être assis dans une salle au milieu des tableaux* ‘Тепер мені **просто хочеться сидіти в залі посеред картин**’;

в) стан спокою, який репрезентує емоційний стан головного героя як стан рівноваги за відсутності хвилювань, клопотів та тривоги [7]: фр.:

Il se dirigea d'un pas calme vers l'entrée ‘Спокійним кроком він попрямував до входу’; *Entre eux, il y avait toujours de grands silences* ‘Поміж ними завжди виникали довгі мовчанки’;

г) стан полегшення, який наділено позитивними конотаціями як такий стан головного героя, за якого помітне його звільнення від болі, страждань або неспокою, або зумовлено зменшення їхнього прояву: фр.: *Lui, devenu, timoré social, s'était exprimé devant ce groupe avec aisance* ‘Він боявся товариства, але несподівано для себе зграбно виступив перед публікою’; *Pour la première fois depuis qu'il s'était enfui, il se dit qu'un moment viendrait où il devrait retrouver sa vie* ‘Вперше з моменту своєї втечі він усвідомив, що одного дня прийде час віднайти своє життя’;

д) стан та відчуття радості, вербалізовано як почуття задоволення, насолоди або блаженства: фр.: *La grâce existait encore* ‘Насолода ще існує’; *Pour se replonger dans la douceur de cet instant partagé avec Mathilde* ‘Для занурення в ніжність розділеної з Матільдою миті’;

е) емоційний стан любови увиразнено автором як глибоку сердечну прив’язаність головного героя до кого або чого-небудь [7]: фр.: *On aime ce qui est aimé par ceux qu'on aime* ‘Ми любимо те, що люблять ті, кого ми любимо’.

Семантику позитивно-емоційного стану головного героя, у романі Давіда Фоенкіноса «*Vers la beauté*», продуктивно виражено такими лексико-граматичними засобами (Див. рис. 1.3):

а) іменниками та іменниковими словосполученнями емоційно-позитивної семантики: фр.: *Mathilde profita de ce moment de légèreté* ‘Матільда скористалася цим моментом легкості’ (стан спокою); *Antoine n'était plus le même homme, celui qui cherchait ses mots en permanence avait retrouvé la clarté* ‘Антуан уже був іншим чоловіком, той, хто постійно добирав слова, віднайшов ясність’ (стан полегшення); *Pour se replonger dans la douceur de cet instant partagé avec Mathilde* ‘Для занурення в ніжність розділеної з Матільдою миті’ (стан радості);

б) емотивною лексикою у вигляді прикметників та сполучень прикметників із дієсловами стану: фр.: *Son esprit entier était focalisé sur cet entretien* ‘Увесь його дух залишався зосередженим на цій розмові’ (стан зосередженості); *Il se dirigea d'un pas calme vers l'entrée* ‘Спокійним кроком він попрямував до входу’ (стан спокою); *Je suis heureux de vous revoir* ‘Я дуже радий знову вас бачити’ (стан радості);

в) дієсловами стану, які позначають емоційно-позитивний стан головного персонажа: фр.: *Depuis des semaines, il luttait pour ne pas sombrer* 'Довгими тижнями він **боровся, аби не потонути**' (стан зосередженості); *J'ai simplement envie maintenant d'être assis dans une salle au milieu des tableaux* 'Тепер мені **просто хочеться** сидіти в залі посеред картин' (почуття бажання); *On aime ce qui est aimé par ceux qu'on aime* 'Ми **любимо** те, що люблять ті, кого ми **любимо**' (стан любові);

г) дієприкметниковими зворотами позитивного конотативного значення: фр.: *On aime ce qui est aimé par ceux qu'on aime* 'Ми **любимо** те, що **люблять ті**, кого ми **любимо**' (стан любові);

д) прислівниками емоційно-позитивної семантики: фр.: *Il s'exécuta docilement* 'Він **покійно** дістав документ' (стан спокою).

Простежено, що вербалізація позитивного емоційного стану головного персонажа відбувається за участю стилістичних засобів, зокрема:

а) словосполученнями у метафоричному значенні, які передають емоційний стан персонажа: фр.: *C'est peut-être la définition d'une véritable affinité: ne pas se sentir obligé d'encombrer le vide* 'Можливо, це і є визначенням справжньої витонченості: **не відчувати потреби захаращувати порожнечу**' (стан спокою); *Il y avait tout de même de quoi être happé par la tendresse* 'Все ж таки їх наздогнала та **схопила в свої руки ніжність**' (стан радості);

б) опозиційною семантикою лінгвістичних засобів: фр.: *Antoine n'était plus le même homme, celui qui cherchait ses mots en permanence avait retrouvé la clarté* 'Антуан уже був іншим чоловіком, той, хто постійно добирав слова, **віднайшов ясність**' (стан полегшення);

в) гіперхарактеристикою емоцій (відображення емоцій поясненням автора): фр.: *Entre eux, il y avait toujours de grands silences* 'Поміж ними завжди виникали **довгі мовчанки**' (стан спокою); *Le monde extérieur réintégrait le champ de vision d'Antoine* 'Зовнішній світ знову став частиною бачення Антуана' (стан полегшення); *Antoine avait apprécié leur soirée, et même, elle lui avait fait un bien fou* 'Антуан оцінив той вечір, він навіть **отримав від нього просто божевільне задоволення**' (стан радості).

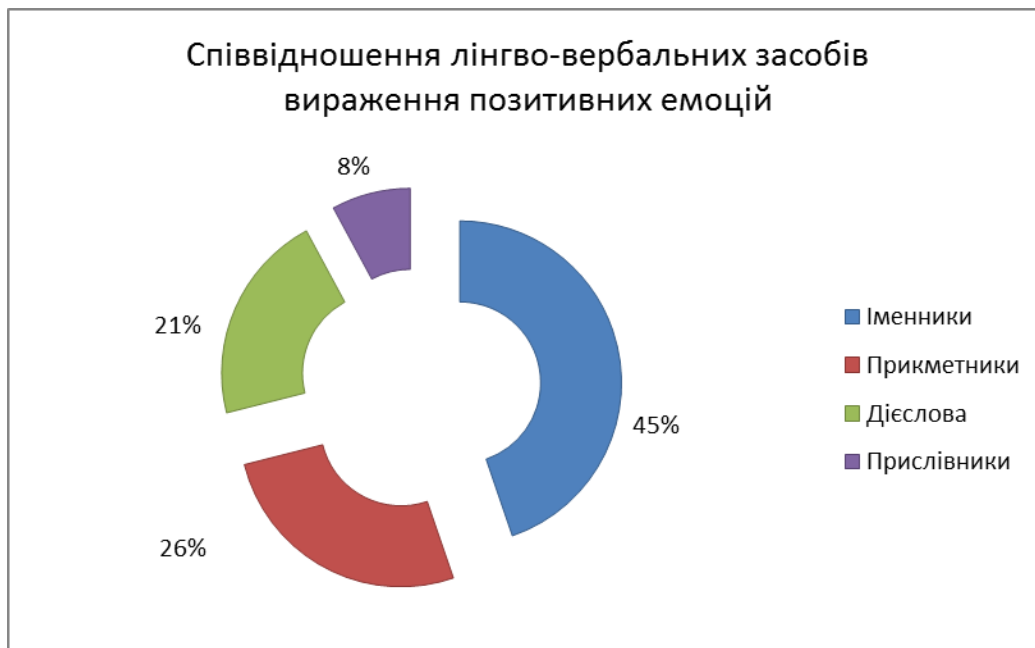


Рис 1.3. Співвідношення лінгво-вербальних засобів вираження позитивних емоцій у романі Давіда Фоенкіноса «*Vers la beauté*»

У співвідношенні українського перекладу та французького роману «*Vers la beauté*» засвідчено високу продуктивність збереження одних і тих же лінгвістичних засобів для опису емоційного стану зосередженості, бажання і радості як у оригіналі, так і в українському перекладі роману (Див. рис. 1.4).

Порівнюючи український переклад роману «До краси» з його оригіналом, варто зазначити, що для українського перекладу характерною є заміна французьких прикметників на іменники: фр.: *C'est peut-être la définition d'une véritable affinité: ne pas se sentir obligé d'encombrer le vide* 'Можливо, це і є визначенням справжньої витонченості: не відчувати потреби захищувати порожнечу' (стан спокою).

У співзалежності французького та українськомовного перекладу художнього твору (Див. рис. 1.4) увиразнено заміну прикметників на дієслова: фр.: *En se laissant dériver vers ce désir de savoir, Antoine dut admettre qu'il n'était pas mort* 'Антуан відпустив себе на волю течії цього бажання та визнав, що не помер' (стан полегшення).

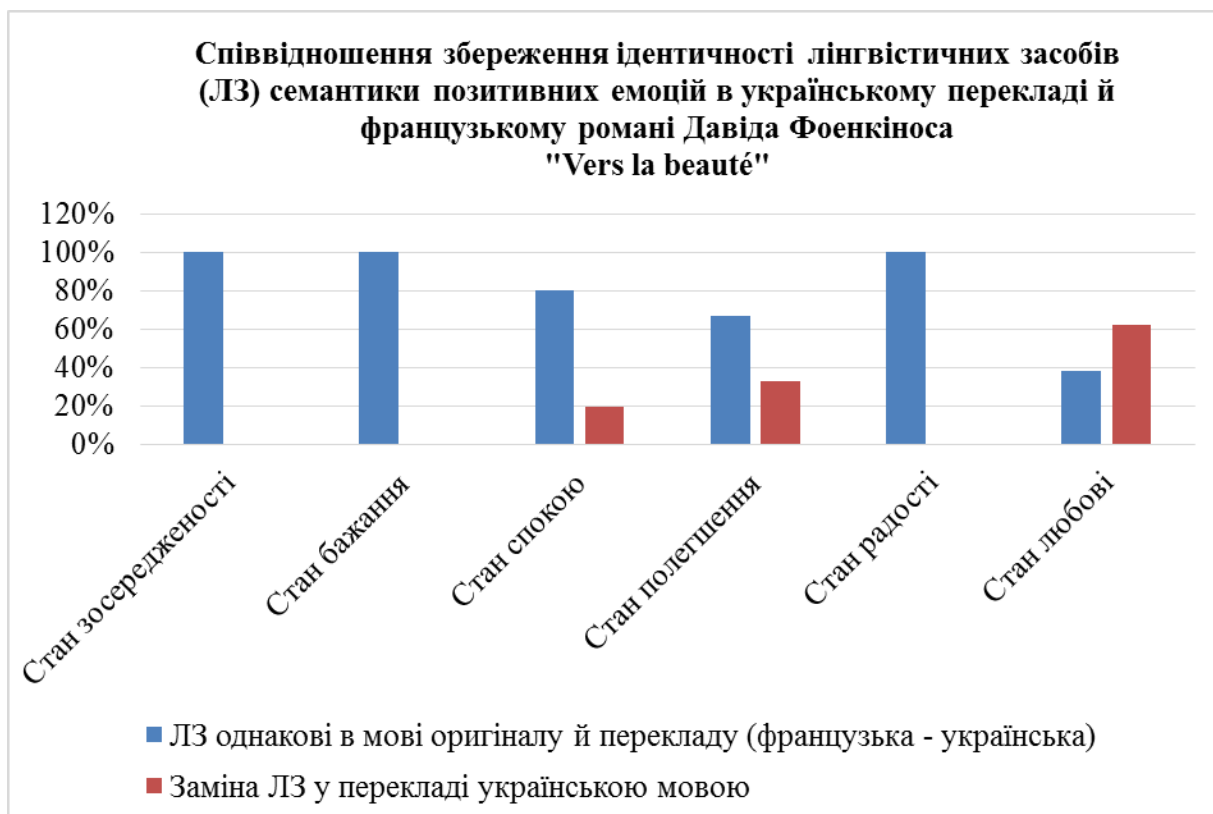


Рис. 1.4. Співвідношення збереження ідентичності лінгвістичних засобів (ЛЗ) семантики позитивних емоцій в українському перекладі й французькому романі Давіда Фоенкіноса «*Vers la beauté*»

Варто відзначити, зокрема, заміну дієприкметників на дієслова: фр.: *Il avait été mû par une pulsion, cette énergie que nous pousse parfois à l'encontre de ce que nous sommes* 'То був лише випадковий імпульс, то була саме та енергія, що подекуди штовхає нас діяти всупереч тому, ким ми є насправді' (стан полегшення); *On aime ce qui est aimé par ceux qu'on aime* 'Ми любимо те, що люблять ті, кого ми любимо' (стан любові).

В українському перекладі твору варто виокремити переклад дієприслівників дієсловами: фр.: *Contrairement à la veille, le ciel s'était repositionné à sa hauteur naturelle, offrant au jour levant une lumière plus paisible* 'На відміну від вчорашнього дня, небо повернулося на свою нормальну висоту, тож новий день освітлювався мирним світлом' (стан спокою).

При порівнянні оригіналу твору та його українського варіану, цікавим є факт переходу іменників у дієслова, а дієслів в іменники: фр.: *La visite de sa soeur, son attitude à la fois bienveillante et ferme, l'avait obligé à une prise de conscience, une nouvelle étape allait*

commencer 'Візит сестри та її поведінка – і доброзичлива, і стримана водночас – ніби зобов'язали його **взятися за голову**, мав початися новий етап' (стан полегшення); *Soudain, il se sentait déterminé, prêt à se confronter à la situation qu'il avait quittée* 'Він раптово відчув себе рішучим і **готовим до зустрічі** з ситуацією, яку він покинув' (стан полегшення).

Провівши аналіз мовних засобів відображення позитивного емоційного стану головного героя, французькою та українською мовами, слід зазначити, що відсоток продуктивності мовних засобів, які належать до однієї частини мови надмірно високий. Однак в українському перекладі здійснено перехід з однієї частини мови в іншу, наприклад, здійснено заміну прикметника на дієслово, дієприкметника та дієприслівника на дієслово, іменника на дієслово, дієслова на іменник, що зумовлено метою досягнення адекватності перекладу та урівноваження відображення концептуальної картини світу автора та читача.

Таким чином, емоційний стан та світосприйняття головного героя продуктивно вербалізовано лінгвістичними засобами негативної семантики, які, у свою чергу, увиразнюють розуміння читача головної причини змін його професійної ідентичності. Адже у формуванні успішної професійної ідентичності важливого значення набуває позитивне ставлення до фактичної дійсності, тобто перевага позитивних конотацій.

Перспективи дослідження вбачаємо у вивченні лінгвістичних засобів на позначення семантики нейтральних емоцій, позаяк, по-перше, нейтральність виступає обширним поняттям і тому постає питання, які ж види емоцій варто віднести до нейтральних. По-друге, саме нейтральні емоції, в залежності від контексту володіють здатністю перетворюватися у позитивні (спокій) або негативні (заціпеніння) та відображають зміни у сприйнятті людини світом.

1. Глушак Н. Особливості відтворення емотивності в романі «Гасмний сад» Ф. Г. Бернет. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. № 10. С. 100-104.
2. Гончарук М., До проблеми поняття «Емоція» у лінгвістиці. URL: http://www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/period_vudannia/web13/pdf/2012_1/Maryna_Honcharuk.pdf (дата звернення: 30.04.2021).
3. Мац І. І., Різновиди емоцій та способи їх вербалізації (на матеріалі англійської мови). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/3511/1/03miiesv.pdf> (дата звернення: 29.05.2021).

4. Овчаренко І. Б., Калініченко В. І. Загальна характеристика емотивної лексики в американському варіанті сучасної англійської мови. *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*. 2011. Випуск 11. Том 1. С. 81-85.
5. Разуванова Ю. Г. Мовні засоби вираження емоційного стану радості (на матеріалі твору Сомерсета Моєма «Театр»). *Перекладацькі інновації : матеріали III Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції*. 2013. С. 119-123.
6. Рибаківа К. А. Емотивно-експресивна лексика у складі образу Вікторіанської Англії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2019. Випуск № 42. Том 2. С. 92-97.
7. Словник української мови (Академічний тлумачний словник (1970 – 1980)). URL: <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 16.07. 2021).
8. Изард к.Э. Психология эмоций. Пер. с англ. СПб.: Питер, 1999. 464 с. URL: <https://studfile.net/preview/4513195/> (дата звернення: 19.05.2021).
9. Нор-Аревян О. А., Шаповалова А. М., Факторы формирования профессиональной идентичности. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/factory-formirovaniya-professionalnoy-identichnosti> (дата звернення: 19.03.2021).
10. Фоенкінос Д. До краси [переклад з франц. І. Славінська]. Львів, 2019. 265 с.
11. Foenkinos D. Vers la beauté. Collection Folio. Éditions Gallimard, 2018. 256 p.

ІДЕНТИЧНІСТЬ ЕЛІПТИЧНОГО МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ У ФУНКЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНОМУ ТА ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ КОНТЕКСТІ

Мета перекладного процесу полягає певною мірою у декодуванні ідентичності нації, під якою розуміємо «результат повної або часткової самоідентифікації нації з рисами притаманної їй етнічної ментальності на свідомому або несвідомому рівні в результаті історичного розвитку» [3, 4].

Аналіз досліджень фахівців різних напрямків мовознавства та перекладознавства дозволяє розрізнити два поняття: ідентифікація та ідентичність. У цьому науковому дослідженні розглядаємо ідентифікацію як «сукупність динамічних процесних процесів формування ідентичності та як необхідний мінімум при соціалізації особистості», тоді як під ідентичністю розуміємо «результат процесу ідентифікації, результат осмислення людського самого себе, пов'язаний із прагненням до побудови цілісного світу суб'єктивно-значущих значень». А також ідентичність вважаємо результатом соціалізації особистості, доречно вирізняючи первинну соціалізацію в рідній, «своїй» культурі та вторинну соціалізацію в «чужій» культурі [4, 15], що цілком екстраполюється на розрізнення еліптичної ідентичності мовлення персонажів в оригіналі та перекладі художнього твору.

Питання ідентичності еліптичного мовлення як одна з найактуальніших проблем сучасних соціолінгвістичних і перекладознавчих досліджень пов'язана із проблемою експресивної комунікації. Певну увагу цій проблематиці приділяють дослідники О. Бурда-Лассен [3], Т. Єжижанська [6], В. Богатько [1], Н. Герман [4], Л. Дондик [5], І. Лаухіна [10], А. Ларькіна [9], В. Максимчук і Г. Сидорук [11], І. Переверзева [16], І. Паров'як [15], Е. Морозова [12], О. Стрельнікова [20], Т. Подольська [18], Н. Підгірна [17], А. Томусяк [21] та ін. Отже, ця проблема привертає увагу як філософів, літературознавців, так і соціолінгвістів та перекладознавців, адже художня література, в тому числі й перекладна, є широким полем для дослідження ідентичності.

Художній твір можна розглядати як матеріал для вивчення питань ідентичності персонажів та їх комунікації. Для розгляду й

аналізу проблем персонажної комунікації й ідентичності, виявлення їх взаємозв'язку необхідно володіти сучасними методами літературознавчого та перекладознавчого аналізу, які дозволяють дослідникам «розшифрувати» «заховані» у в оригіналі та перекладі твору певні культурні коди. Таким чином, актуальність нашого дослідження визначається сучасними дискусіями про нові підходи до вивчення ідентичності у літературі й глибоким інтересом сучасного літературознавства та перекладознавства до проблематики комунікації. А комунікативний підхід до соціолінгвістичного та перекладознавчого аналізу проблеми ідентичності у художній літературі може стати ключем до розуміння ідейно-художнього змісту твору [6, 50]. Мета нашої розвідки полягає в науковому осмисленні та обґрунтуванні функційно-комунікативного та перекладознавчого аспектів еліптичної ідентичності персонажного мовлення.

У сучасному соціумі проблема людини все частіше розглядається крізь призму набуття нею ідентичності, а точніше ідентичностей, оскільки від цього головно залежить формування особистості, її моральних якостей, поведінки і здатності до саморозвитку. Розвиток тенденцій досліджень у мовознавстві та перекладознавстві свідчить про «багаторівневість концепту ідентичності, оскільки різні наукові розгалуження висвітлюють останню з множинних ракурсів» [18, 90].

Декодування ідентичності процесі перекладу відбувається у випадку застосування ретроспективної стратегії та «привнесення елементів чужої мови та культури» у мову перекладу шляхом її екзотизації. Декодування ідентичності у процесі перекладу не відбувається у випадку застосування проспективної стратегії перекладу та одомашнення перекладної версії оригіналу [3, 5], що погіршує міжкультурну комунікацію у процесу перекладу.

Переклад як міжкультурна комунікація може здійснюватися на трьох рівнях: міжцивілізаційному, етнокультурному та міжособистісному. На всіх рівнях основним суб'єктом перекладного процесу виступає людина. У міжкультурному діалозі-перекладі відбувається проникнення в смисли іншої культури, зіставлення їх зі смислами своєї культури, і таким чином розуміння цінності і своєрідності як своєї культури, так і культури іншої. Підставою досягнення взаєморозуміння є існування культурних універсалій, сукупності інваріантних знань, загальних для всіх учасників діалогу і отримали різні визначення в роботах вчених: «єдиний тотальний горизонт», «життєвий світ» (Е. Гуссерль), «прерозуміння» (Х. Д. Гадамер), «розділене знання» (Е. Рош, Д. Хірш і ін.) [4, 13].

П. Рікер вважає вихідним твердження, що «сам» конститує «свою ідентичність в такій структурі відносин, де діалогічний вимір превалює над монологічним, що з погляду рефлексивної філософії мав би вважатися пріоритетним» [19, 15]. Таким чином, етичне спрямування діалогічного виміру, за П. Рікером, міститься в орієнтації на добре життя разом з іншими, для інших, у справедливих інституціях [19, 15; 18, 98], що проявляється у процесі перекладу.

Е. Еріксон запропонував поняття «психосоціальної ідентичності як продукту взаємодії між суспільством і особою». За одним із найбільш поширених у соціогуманітарних науках визначень, ідентичність – це «сукупність специфічних рис, які виділяють певну спільноту з-поміж інших і є для окремої особи чи групи підставою для віднесення себе до цієї спільноти» [13, 16].

Усвідомлення своєї ідентичності в рамках належності до тієї чи іншої лінгвокультурної спільноти, соціальних груп і в межах своєї унікальної особистості, спонукає суб'єкта комунікації до прийняття і використання адекватних моделей дискурсивних подій в процесі як внутрішньо-, так міжкультурної взаємодії. Таким чином, під лінгвокультурною ідентичністю суб'єкта комунікації в рамках нашої розвідки розуміємо ідентичність, яка «встановлюється на підставі розпізнавання і використання суб'єктом комунікації моделей дискурсивних подій історично сформованих в культурі, прийнятих і засвоєних суб'єктом в процесі інкультурації. На підставі лінгвокультурної ідентифікації суб'єкт може розпізнати «свого» або «чужого» в «своєму» або «чужому» лінгвокультурному просторі» [4, 17].

О. Бурда-Лассен розробила модель діалектичної взаємозалежності між ідентичністю та стратегією перекладу, яка функціонує таким чином, що стратегія перекладу у випадку усвідомлення перекладачем ідентичності мови оригіналу та мови перекладу буде спрямована на максимальне відтворення національно-історичного колориту лексем, яке забезпечує декодування ідентичності нації. Повна або часткова втрата національно-історичного колориту етнолексем відбувається у випадку неусвідомлення перекладачем ідентичності нації-носія мови оригіналу та / або нації-носія мови перекладу, яка не забезпечує декодування ідентичності нації. Навіть за умов координативного білінгвізму перекладача ідентичність націй, мови яких залучені в процесі перекладу, буде декодована різною мірою залежно від того,

яка мова та культура є ближчою або ріднішою у порівнянні з іншою [3, 12].

Аксіологічна диференціація «своє» / «чуже» є характерною особливістю людського буття, тому таким є і переклад як міжкультурна комунікація, коли перекладач вносить свої оцінні стереотипи, припущення, які мають істотний вплив на початок, здійснення і наслідки перекладної комунікації. Здатність розрізнення «свого» і «чужого» є основою визначення власної лінгвокультурної ідентичності [4, 17], що може слугувати відправною точкою для перекладача художнього тексту.

Для того, щоб у перекладі активно здійснювався процес трансформації лінгвокультурної ідентичності, необхідний високий ступінь інтенсивності міжкультурних контактів, яка повинна бути виражена як на кількісному, так і на якісному рівні. Ступінь трансформації лінгвокультурної ідентичності визначається цілою низкою чинників: бажання перекладача як суб'єкта міжкультурної комунікації зберегти оригінальну лінгвокультурну ідентичність у перекладі; характер і ступінь інтенсивності міжкультурних контактів; мотиви адаптації до іншої культури; вибір стратегії акультурації ідентичності [4, 20]. Трансформація лінгвокультурної ідентичності у перекладу не передбачає досягнення якоїсь «вторинної» ідентичності. Перекладач знайомиться з новими варіантами моделей дискурсивної діяльності в певних умовах взаємодії. Особистість перекладача, таким чином, пізнає нові ознаки своєї.

Визначено, що декодування ідентичності мови оригіналу в процесі перекладу відбувається у випадку застосування таких методів перекладу: калькування без втрати колориту, транскрипція з елементами калькування, створення оказіонального неологізму, калькування з елементами тлумачення, транскрипція з елементами тлумачення, транскрипція, використання етноаналогів, контекстуальний переклад [3, 15].

Водночас декодування ідентичності мови оригіналу в процесі перекладу не відбувається у випадку застосування таких прийомів перекладу: пояснення, калькування з частковою втратою колориту, генералізація, функціональний аналог. До прийомів, що призводять до втрати колориту при перекладі, належать: калькування, транскрипція, використання функційного аналога; пояснення, опис, тлумачення; словниковий відповідник із втратою колориту [3, 15]. На наш погляд дещо недоречним є віднесення до небажаних прийомів відтворення ідентичності оригіналу використання функційного

аналога, адже у плані перекладу французького розмовного еліптичного мовлення це може виступати чи не єдиною можливістю збереження автентики оригіналу.

Визначення місця еліпсу як синтаксичної побудови в обширі синтаксису експресивного дискурсу та його ролі у виявленні авторських інтенцій у персонажному мовленні є актуальними у контексті лінгвостилістичного та перекладознавчого аналізу художнього тексту.

Питання про еліпс є найбільш суперечливим у мовознавстві через неоднозначне розуміння цього лінгвістичного явища, різні підходи науковців до критеріїв еліптичності та класифікації еліптичних моделей. Натепер ця проблема ще потребує комплексного детального дослідження, оскільки носії мови через стрімкий ритм життя, брак часу на безпосереднє повноцінне спілкування намагаються висловлюватися більш лаконічно, заощаджуючи мовні засоби, що притаманно саме різноманітним еліптичним структурам. Попри активне дослідження еліпсису, чимало питань нині залишаються дискусійними, тому актуальність статті зумовлена потребою цілісного й усебічного вивчення еліптичних конструкцій сучасної французької мови. [10, 164].

Поняття еліпсу розглядається у сучасній лінгвістичній літературі з різних сторін: з семантичної точки зору – як різновид імплікації, не пов'язаної з порушенням синтаксичних зв'язків, поряд з іншими імпліцитними формами та засобами організації змісту (Ш. Баллі, Е. Шендельс, Е. Старікова та інші); з синтаксичної – як невербалізованість синтаксичних позицій або порушення синтаксичних зв'язків в лексико-синтаксичній структурі простого та складного речення (А. Сквородніков, Е. Ширяєв, Н. Маркелова); з точки зору мовленнєвої ситуації – як явище розмовної спонтанної мови (Е. Іванчікова, Е. Земська); як текстове явище в семантичному та комунікативному аспектах (Ш. Баллі, С. Дікарева); як стилістичний прийом (Ш. Баллі, І.Б. Гальперін, А.П. Сквородніков); як регулярні мовні реалізації в аспекті мови та мовлення (М. Блох, Л. Бархударов). Всі подані теорії доповнюють одна одну та дають можливість осягнути поняття еліпсису найбільш повно.

Н. Підгірна дійшла дещо категоричного висновку, що основна відмінність еліптичних конструкцій, наприклад, від номінативних та усічених полягає у тому, що в останньому випадку йде мова про існування у мовленні (тексті) неповного варіанту, який може не бути відновленим до повного корелята, у діахронії. Водночас еліптичними

повинні, на думку мовознавця, називатися всі моделі, які представляють синтаксичні одиниці з одним чи декількома опущеними компонентами, представленими тільки самостійними частинами мови, і які обов'язково мають повні кореляти у сучасній мові, тобто у синхронії [17, 47], що певною мірою є дискусійним.

Основним критерієм еліптичності треба вважати існування в мові повного корелята скороченої конструкції, водночас допускається можливість її відновлення до повного варіанта за умови наявності попереднього або наступного контексту чи ситуації діалогічного мовлення у процесі комунікації [10, 164].

У всіх сферах мовлення можна спостерігати явище еліпсу. У розмовному мовленні природно спостерігається надзвичайно швидка зміна ролей, перебивання, синхронність мовленнєвих кроків, які вводяться без попереднього розмірковування. Отже, комуніканти, володіючи однією пресупозицією, не розгортають діалог повністю, добре розуміючи один одного, говорять швидко, еліптично, перебиваючи один одного [2, 130].

Тенденція до економії мовних засобів є універсальним процесом, що визначає розвиток і функціонування мови. Прагнення більш економно й достатньо висловити багатоманіття об'єктивного світу зумовлено потребами мислення та спілкування. Особливої уваги заслуговують еліптичні елементи творення експресивності [1, 11].

А. Ларькіна розглядає еліпс як конкретний прояв, точніше структурну модель компресії, яка експлікується в синтаксичній редукції будь-якого компонента висловлення та допускає можливість його відновлення до повного варіанту і найчастіше є обумовленою наявністю попереднього чи наступного контексту чи ситуацією діалогічного спілкування в процесі комунікації [9, 70].

Аналіз дослідженого матеріалу показує, що у французькій мові дуже розвинений принцип мовної економії засобами еліпсу. Для простого речення характерними є такі типи еліпсу: еліпс підмета; еліпс присудка або його частини; еліпс підмета і частини присудка [12, 18].

Основним критерієм класифікації еліпсу у нашому дослідженні є належність відсутнього елемента до самостійних (іменник, дієслово, прикметник, прислівник, займенник) та службових (прийменник, сполучник, артикль) частин мови.

Вилучення певних компонентів речення залежить від комунікативного навантаження членів речення. В першу чергу вилучається той член речення, який носить тематичне навантаження.

Саме тематичність того чи іншого компонента речення спричиняє інформаційну надлишковість в наступній частині висловлювання. Відновлення вилученого компонента висловлювання впливає з двох умов: контекст підказує, який саме компонент є відсутнім, ситуативні умови висловлювання натякають на еліпсований компонент [11, 69]:

– *Jo, arrête !*

– *Arrête quoi ?*

– *Arrête d'imaginer ce qui n'existe pas.*

– *Parce qu'elle n'a pas de couette en piqué blanc, peut-être ?* [22]

– *Жо, припини!*

– *Припини що?*

– *Припини уявляти, чого не існує.*

– *Можливо, вона немає білої стьобаної ковдри?* [14, 14]

Ідентичність еліпсу розглядається як результат розумових процесів, які, відбиваючи навколишню дійсність, знаходять своє втілення, в тому числі в мові. Еліпс вносить свої, самостійні семантико-структурні та прагматичні характеристики в маніфестацію розумових процесів в мовному прояві і є текстотворчою категорією. Залежно від комунікативної ситуації еліптичні конструкції набувають особливі значення і виконують певні комунікативно-прагматичні функції [16, 140], серед яких характерологічні та композиційно-виразні ознаки ідентичності мовлення персонажа:

– *Il n'aura plus aucune poésie, ton garçon, si tu lui dis tout, lui montres tout, lui expliques tout.*

– *La poésie, mon cul ! C'est juste un truc qu'on a inventé pour t'entuber.* [22]

– *Але ж твій хлопець не матиме жодного поетичного відчуття, якщо ти про все йому говоритимеш, усе показуватимеш і пояснюватимеш.*

– *Поезія? До біса її! Це вигадка, щоб тебе обмахувати* [14, 42]

Основною функцією еліптичних конструкцій є видільна функція, яка може виявлятися у двох варіантах: акцентуації емоційного боку висловлення та актуалізації його логічної сторони. У такому випадку еліптичні структури стимулюють розвиток континууму [21, 88], що допомагає перекладачеві усвідомлювати ідентичнісні характеристики персонажа з метою добору адекватних відповідників:

– *Je te trouve si jolie assise comme ça, en tablier et...*

– *Pas de fuite dans les compliments.* [22]

– *Tu така вродлива, що сидиш отак, у фартусі і...*

– *Не переходь на компліменти* [14, 44].

Тут відбувається лексико-граматична трансформація, при якій вихідне словосполучення замінюється повним екскламативним реченням як засобом смислового розвитку у перекладі. Під час перекладу українською мовою названого речення еліптична конструкція розгортається в екскламативне речення. Розгортання еліпсів під час перекладу є явищем досить поширеним.

Очевидно, що еліпс не може бути прагматично нейтральною категорією, оскільки вживається не тільки в певній комунікативній ситуації, а й відповідно до визначеної комунікативної ідентичності мовця впливає на одержувача. Дослідження показує, що комунікативно-функційні значення в смисловій структурі еліптичних конструкцій становляють собою цілу гаму додаткових відтінків значення, які нашаровуються на основні комунікативні типи речень, збагачуючи їх і модифікуючи вихідну комунікативну модель. Є. Морозовою виявлено 7 комунікативних стратегій, пов'язаних з вживанням еліпсу (стратегія «Інкогніто», стратегія аналогії / протиставлення, стратегія стоп-кадру, стратегія конденсації, стратегія «Прагнення до вічності», стратегія заперечення. Прагматичне значення окремої еліптичної конструкції залежить від цілої низки чинників. До таких факторів можна віднести тип речення, в якому функціонує еліпс; структурно-функціональний тип еліпсу; комунікативний намір автора, його спрямованість на отримання відповідного перлокутивного ефекту тощо. При цьому, одна і та ж еліптична конструкція може бути виразником різних комунікативних стратегій, а одна і та ж комунікативна стратегія може реалізована різними еліптичними конструкціями [12, 18].

Таким чином, варто відзначити що лінгвісти ретельно вивчають явище еліпсу та зробили значний внесок в історію вивчення цього феномену у лінгвістичному одномовному аспекті, про що не можна стверджувати у перекладознавчій площині, яка є предметом нашого дослідження.

Сучасну мовну канву художніх прозових творів характеризує так званий синтаксис «поточності»: обірваний, незакінчений, сегментарний, що максимально наближає виклад матеріалу до розмовного мовлення, в основі якого – закон економії мовних засобів. Такі мовні синтаксичні структури імітують усно-розмовну форму мовлення і посилюють експресивізацію висловлення [21, 88].

У літературних творах в діалогах персонажів, а також в описах еліптичні конструкції функціонують як засіб експресивного синтаксису, засіб передачі естетичних почуттів автора, від яких

залежить емоційне сприйняття твору читачем. Еліпс дає можливість письменникові опускаючи другорядне і виділяти головне, ключовий зміст, вибудовувати ієрархію смислів і створювати підтекст [5, 10].

Свідоме чи несвідоме використання еліптичного синтаксису персонажем так само створює більший комунікативний вплив на слухача, адже відбувається підсилення сигналу повідомлення через додаткове апелювання до раціонального та емоційного рівнів свідомості [2, 134]:

– *Oh, la trouillarde ! Oh, la trouillarde ! scanda Zoé.* [22]

– *Боягузка! Боягузка! – почала скандувати Зое* [14, 33].

До того ж еліптичний синтаксис художнього тексту постає виразним, сприяючи вираженню додаткового смислу, експресивному акцентуванню на емоційному стані ідентичності героїв. Підтверджується положення, що у художніх текстах основною функцією еліптичних конструкцій є психологічна й соціальна характеристика персонажа, яка сприяє інтимізації мовлення [17, 45].

Еліптичні конструкції є результатом неформального спонтанного розмовного мовлення, яке відтворене у прозовому тексті. Велика кількість пропусків змушує читача читати «між рядками», заповнюючи їх своїми думками та співпереживаннями. Окрім лаконічності і точності, еліптичні конструкції усувають тавтологію та посилюють експресивність тексту [15, 129]:

– *Oh, la frimeuse ! Elle croit toujours qu'il n'y en a que pour elle. Il m'a invitée, moi et rien que moi ! Na, na, na ! Il ne t'a même pas regardée dans l'escalier ! Même pas calculée* [22].

– *Яка чванькувата! Вона завжди думає, що все лише для неї. Він запросив мене, мене і тільки мене! Ось так, ось так! На тебе навіть не глянув на сходах! Навіть не подумав* [14, с. 33].

Будучи маркером розмовності, еліптичні речення інтимізують мовлення персонажів, створюють атмосферу довіри, «переконують» читача у правдивості, істинності описуваного. У прямому мовленні персонажів лаконічність еліптичних реплік імітує живу картину природного діалогу, створює особливу напругу [21, 90]:

– *Des frites et des œufs au plat... Hortense fit la moue.*

– *Très peu diététique, tatan. On n'a pas de grillade ?* [22].

– *Картопля фри та яєшня... Гортенція скривилася.*

– *Не вельми дієтично, мамо. А смаженого м'яса немає?* [14, 32].

Питальні репліки діалогу несуть комунікативно важливу інформацію і є рематичними компонентами. Мета питального речення в таких діалогах не в тому, щоби спонукати співрозмовника у

репліці-відповіді повідомити нову інформацію про предмет мовлення. Самі питання містять «нове». Їхня мета – уточнити, доповнити, конкретизувати ознаку предмета мовлення, а головне – активізувати увагу читача, змусити його відчувати себе «учасником описуваного», мислити, оцінювати, співпереживати. У цих питаннях уже ніби «запрограмована» відповідь [21, 90]. Приклад такої еліптичної ідентичності персонажного мовлення подибуємо в епізоді, коли Зое підняла обличчя, повне довіри та любові, до своєї матері, яка не могла відмовити, обійняла її, сказавши:

– *Mais oui, mais oui, chérie douce, ma toute belle, mon bébé...*

– *Max Barthillet? siffla Hortense* [22].

– *Але ж так, дороженька моя красуне, моя дитинко...*

– *Макс Бартільє? - підсвиснула Гортенс.* [14, 31].

Правильність перекладу еліптичних конструкцій значною мірою залежать від того, наскільки правильно перекладач розуміє явище еліпсу та диференціює такі конструкції у тексті. Еліптичні конструкції зазвичай мають просту структуру та високий ступінь інформаційної місткості, що сприяє їхній комунікативної поширеності, обумовленій комунікативно-прагматичними завданнями висловлювання [11, 68].

– *C'est qui Marion Bardot, maman ?*

– *Un très grand acteur américain, chérie...*

– *Marlon Brando ! Il est beau, mais qu'est ce qu'il est beau !* [22].

– *Хто цей Марлон Брандо, мамо?*

– *Видатний американський актор, дороженька...*

– *Марлон Брандо! Він вродливий, страшенно вродливий!* [14, с. 34].

У перекладі художнього тексту перекладач стикається з низкою труднощів, оскільки важливо точно передати зміст і показати стилістичну своєрідність оригіналу. Додаткові складнощі у відтворенні еліптичної ідентичності персонажного мовлення художнього тексту виникають, якщо мова оригіналу і мову перекладу є різноструктурними: перекладач виявляється в ситуації добору одного з можливих способів перекладу і повинен приймати перекладацькі рішення, прагнучи адаптувати свій переклад і зробити його якісним [5, 10]. Крім того, різні побудови діалогічних єдностей у французькому та українському розмовному мовленні стосуються доречного вживання еліптичних конструкцій, переклад яких значною мірою залежить від контексту:

– *Il fait une de ces chaleurs ! Tropicale, dirait papa.* [22]

– *Спекотно нині! Тато сказав би «тропічна спека»* [14, 31].

Складність зрозуміти сенс еліптичної конструкції без контексту становить основну проблему їх перекладу. Еліптичну конструкцію варто вважати трансформацією нееліптичного речення. Еліптичні конструкції, функціонуючи в певній комунікативній ситуації і діючи як елементи тексту, набувають специфічних значень і реалізують певні комунікативно прагматичні функції, наприклад, реалізуючи функцію економії, сприяє запобіганню тавтології [16, 140]. У перекладі такої синтагматичної ідентичності еліптичної конструкції перекладач використовує нульову семантичну трансформацію, оскільки еліпс підмета і присудка цілком правомірне синтаксичне опущення, що не порушує змісту, запобігає тавтології та заощаджує мовні засоби:

– *Les filles sont au courant ?*

– *Pas pour le moment...* [22].

– *А доньки знають про це?*

– *Поки що ні...* [14, 30].

Переклад засобів експресивного синтаксису є досить складним завданням, оскільки вимагає підвищеної уваги для виділення його компонентів в тексті. Як домінант при перекладі еліпса виступає комплекс засобів, що забезпечує адаптовану автором подачу інформації та підтримувати інтерес до неї [16, 140]. Так у прикладі з ідентичністю торгової марки, перекладач зберігає автентичну орфографію в еліптичній репліці:

– *Tu sais avec quoi joue ton fils, Shirley ?*

– *Non...* [22].

– *Avec deux Tamrax !*

– *Ти знаєш, Ширлі, чим грається твій син?*

– *Ні...*

– *Двома Tamrax!* [14, 41].

Якщо брати до уваги описану вище поліфункційність еліпсу, то виникає питання, чи можливий відхід від еліптичної ідентичності в результаті перекладної трансформації художнього тексту на синтаксичному рівні. Для розв'язання проблеми відтворення еліптичного висловлювання в художньому перекладному тексті можуть бути використані наступні прийоми: синтаксичне уподібнення або дослівний переклад, об'єднання речень, членування речення, компенсація [5, 12]. Наприклад, перекладач в одній діалогічній ідентичності може застосовувати різні прийоми (синтаксичне уподібнення, повноформатність відтворення):

- *Ça me fait penser au diablo, dit Joséphine pour dire quelque chose. Ta maman est là ?*
- *Dans la cuisine. Elle est en train de ranger...*
- *Tu l'aides pas ?* [22].
- *Це нагадує мені гру діаболо, - мовила Жозефіна, аби щось сказати. Твоя мама вдома?*
- *На кухні. Вона якраз складає...*
- *Ты їй не допомагаєш?* [14, 40].

Еліптичні конструкції можна відтворити в перекладі різними прийомами синтаксичного уподібнення. Для адекватності перекладу еліптичного висловлювання перекладачеві потрібно брати до уваги весь контекст і зберегти в перекладі більшість еліптичних конструкцій, адже вони виконують в тексті роману важливі комунікативно прагматичні і стилістичні функції [5, 13], як це показує приклад:

- *Ce doit être les filles... Je te laisse et je t'en supplie : pas un mot demain soir. Je n'ai pas envie que ce soit l'unique sujet de conversation !*
- *Entendu, à demain.* [22].
- *Певно, дівчата... Залишаю тебе і благаю: ані слова завтра ввечері. Я не хочу, щоб тільки про це й говорили!*
- *Домовилися, до завтра.* [14, 30].

Розбіжності у площині змісту і засобах вираження між вихідною мовою та мовою перекладу зумовлюють використання трансформацій. Природа міжмовних трансформацій надзвичайно складна. Вона охоплює різні сторони семантики та мовних засобів виразу. При трансформації незмінний або відносно незмінний змістовий аспект вихідного тексту знаходить вираження у тексті перекладу через використання мовних засобів мови перекладу, які певною мірою відрізняються від засобів вихідної мови. Перекладацькі трансформації покликані нейтралізувати ці відмінності. Вивчення природи і сутності перекладацьких трансформацій є однією з найважливіших задач перекладознавства [8, 105].

Серед найчастіших прийомів є дослівний переклад (нульова трансформація), членування речення, об'єднання речень і граматичні заміни (трансформації) [7, 162-166]. Проте часто еліптична ідентичність персонажного мовлення відтворюється зі збереженням елімінацію відповідно до правил цільової мови, не втрачаючи при цьому в репрезентації змісту:

- *Comment es-tu au courant ? demanda Joséphine à Hortense.*
- *Au courant de quoi ?* [22].

– *Як ти про це дізналася?* - запитала Жозефіна Гортензію.

– *Про що?* [14, с. 38].

Отже, можна зробити висновок про деякі особливості перекладу аналізованого роману. Насамперед перекладач прагне зберегти стиль автора, часто використовуючи автентичні конструкції. У деяких випадках, коли еліпсування неможливе в мові перекладу, перекладач опускає інший член речення всередині діалогічної єдності. Відтак зберігається особливість діалогічного зчеплення реплік і розмовного стилю загалом.

Існування повного еквівалента вихідного номінативного речення у цільовому тексті явище нечасте, і, як правило, збереження загальної форми речення неодмінно пов'язане з певними трансформаціями, наприклад синтаксичного рівня: *Du sang, du sang partout* [22]. – *Всюди кров, кров* [14, 7].

Адекватність передавання еліптичної ідентичності мовлення персонажів часто відбувається за допомогою еквівалента та функційного відповідника: «*Échec et mat, murmura-t-il à son partenaire imaginaire. – Mon pauvre vieux ! T'es cuit ! Et je parie que t'as rien vu venir!*» [22]. – «*Шах і мат! – прошепотів він до свого уявного партнера. – Бідолаха! Ти попався! І закладаюся, ти нічого не запримітив!*» [14, 9].

Наведемо приклад, у якому еліптична ідентичність оригіналу на рівні злитого артикля *au* компенсційно трансформується в перекладі в опущення підмета ти, що не зменшило позитивну оцінку перекладного тексту: – *Tu reviens déjeuner ?* [22]. – *На обід повернешся?* [14, 12].

Я. Кравець вдало відтворює еліптичну ідентичність персонажного мовлення й у такому фрагменті:

– *Tu as lu les petites annonces ?*

– *Oui... Rien d'intéressant aujourd'hui.* [22]

– *Ти читав дрібні повідомлення?*

– *Так ... Нічого цікавого сьогодні.* [14, 13]

Еліптичні речення виступають своєрідним доповненням до попередніх синтаксичних конструкцій, набуваючи подвійної експресивності, коли підсилені градацією [15, 168], яка певною мірою втрачена в перекладі, адже вилучена повторювана лексема *fontaine*: – *Je vais devenir fontaine, fontaine de larmes, fontaine de sang, fontaine de soupirs, je vais me laisser mourir* [22]. – «*Я стану фонтаном – фонтаном сліз, крові, зітхань, дозволю собі померти*» [14, 7].

Аналіз еліптичної структури розмовного компонента французького художнього тексту на матеріалі оригіналу та українського перекладу роману К. Панколь «Жовті очі крокодилів» дозволив визначити еліптичні речення французького дискурсу на основі опущення головних і службових частин мови та їх поєднанні в складі синтаксичної конструкції. Засоби відтворення еліптичної ідентичності французьких розмовних одиниць стають можливими на мовному, функційному та прагматичному рівнях в українському перекладному тексті. Основним має бути пошук адекватних відповідників вихідних розмовних еліптично маркованих засобів, які могли б передати розмовність, зберегти колоритність та емоційність живого мовлення в тексті перекладу, незважаючи на певні синтаксичні та морфологічні розбіжності у порівнянні з оригіналом.

1. Богатько В. В. Явища еліпсису в мові сучасної української публіцистики: дис. ... кандидата філол. наук : спец. 10.02.01 – українська мова. Вінниця, 2005. 176 с.
2. Борисов О. О. Типологія британських та українських діалогових дискурсивних практик: дис. ... докт. філол. наук 10.02.17. Київ, 2017. 39 с.
3. Бурда-Лассен О. В. Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації (на матеріалі українських і німецьких етнолексем міфологічного походження): автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.02.16. Київ. 2004. 22 с.
4. Герман Н.Ф. Лингвокультурная идентичность субъекта современной межкультурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. культ. наук. Челябинск, 2009. 22 с.
5. Дондик Л. Ю. Особенности перевода эллиптических высказываний. Тенденции развития науки и образования». 2020. №62, Часть 18. Изд. НИЦ «Л-Журнал», 2020. С.10-13.
6. Єжижанська Т. С. Комунікаційний характер ідентичності у художньому творі. *Наукові праці*. Сер. : Філологія. Літературознавство. 2011. Т. 168. Вип. 156. С. 50-54.
7. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение: учеб. Пособие. М.: ЭСТ, 2001. 424 с.
8. Кондратьева О. В. Особливості застосування трансформації зміни типу речення в перекладах англomовної наукової прози українською мовою. *Нова філологія*. 2013. № 55. С. 105-108.
9. Ларькина А. А. Эллиптические модели в современном французском языке. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2008. (1). С. 70-73.
10. Лаухіна І. С., Паладьєва А. Ф. Синтаксичні конструкції з пропущеним присудком у сучасній французькій мові. *Вчені записки Таврійського*

національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Том 31 (70). №2. Ч. 1. С. 164–169.

11. Максимчук В. С., Сидорук Г. І. Теорії функціонування еліпсису в мовленнєвому потоці: перекладацький аспект. *Міжнародний філологічний часопис*. 2020. Vol. 11. № 1. С.66-71.
12. Морозова Е. И. Структурно-функциональные типы и прагматические характеристики эллипсиса во французском языке в сопоставлении с английским (на материале газетно-журнальных публикаций): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 22 с.
13. Нагорна Л.П. Національна ідентичність в Україні. Київ: ТОВ «Бланк-Прес», 2002. 272 с.
14. Панколь К. Жовті очі крокодилів / пер. з фр. Ярема Кравець. Київ: Махаон-Україна, 2012. 656 с.
15. Паров'як І. І. Експресивний потенціал синтаксичних одиниць у німецькомовному постмодерністському прозовому тексті: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. ЧНУ імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2015. 242 с.
16. Переверзева И. В. Прагматическая адаптация эллиптических предложений при переводе. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 5. Ч. 2. С. 139-141.
17. Підгірна Н. М. Засоби синтаксичної компресії у французькій мові: структурно-семантичний аспект. *Science and Education a New Dimension. Philology*. IV(19). Issue: 84. С. 2016. 45-48.
18. Подольська Т. В. Наративна ідентичність у просторі комунікативно-дискурсивних практик. *Філософські обрії*. 2008. № 20. С. 90–101.
19. Рікер П. Право і справедливість. К.: Дух і Літера, 2002. 216 с.
20. Стрельнікова О. В. Функціональні види еліпсису в газетному стилі англійської мови. *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Сер.: Філологічна. 2012. Вип. 26. С. 316-318.
21. Томусяк А. О. Комунікативно-прагматичний потенціал еліптичних структур у сучасному американському художньому тексті. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: «Філологія». 2019. Вип. 43, том 3. С.88-91.
22. Pancel K. *Les yeux jaunes des crocodiles*. Roman. Paris: Albin Michel, 2006. 356 p.

**ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ФАКТОРУ РОДУ І СЕРЕДОВИЩА ЯК
РЕПРЕЗЕНТАНТІВ СОЦІАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ
НІКОЛЯ МАТЬЄ «LEURS ENFANTS APRÈS EUX»**

Науково популяризованою залишається думка про те, що соціальна ідентичність висвітлює життєвий досвід та навички, набуті людиною в процесі її взаємодії з членами групи, до якої вона себе відносить. У межах її функціонування відображено сприйняття індивідом членства в конкретній спільноті на емоційному рівні. З одного боку, соціальна ідентичність поєднує в собі і соціологічний, і психологічний зміст [11, 100], а з іншого – соціальна ідентичність входить до складу «Я-концепції», яку формує осмислення індивідом своєї участі в певній соціальній спільноті, а також усвідомлення ним емоційної важливості та цінності бути учасником цієї спільноти [15, 35].

Аналіз творів художньої літератури співмежує з поняттям «художнього дискурсу», яке у лінгвістичній науці є поняття взаємодії письменника та читача через призму художнього тексту, у якому автор вербалізує власне бачення навколишнього світу, і як наслідок – сприйняття такого світобачення читачем. Художній дискурс є своєрідною репрезентацією не тільки певного ступеня культурного розвитку суспільства, але також характеристикою автора як особистості та представлення його унікального стилю письма [14, 8]. Читач твору є не менш важливим складником поняття художнього дискурсу ніж автор, тому що, саме читач є реципієнтом, тобто тим, хто аналізує та осмислює твір і таким чином комунікує із його автором.

Актуальність дослідження зумовлена розумінням того, що соціальна ідентичність слугує важливим компонентом художнього дискурсу, адже саме її складові відображають основні елементи характеру дійових осіб твору та періоду розвитку суспільства в якому персонажі існують. Послугуючись науковими доробками О. Литвинук [7, 199], виокремлено базові чотири типи соціальної ідентичності на матеріалі роману Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» (Див. рис 1.1):

1) **фактор роду**; 2) **фактор середовища**, які генерують інформацію про усвідомлення власної приналежності до певного роду, а також впливають на формування поведінки людини в колективі, оскільки

першою спільнотою, першим середовищем у яких опиняється будь-яка особа є її сім'я. Ототожнення себе з цілим родом сприяє формуванню вже від народження певних культурних взаємозв'язків. Водночас родова ідентичність не зазнає змін протягом цілого життя особи;

3) **поняття простору та території**, яке репрезентує домінуючу ідентифікацію себе як особистості в контексті місця проживання, регіону та особливостей місцевої культури, що сприяє формуванню особистісних та спільних інтересів і вподобань;

4) **соціоекономічний фактор**, який описує процес становлення та розвитку суспільства, у якому зростає та формується особистість. Подібні процеси призводять до утворення нових соціальних класів, які інколи завдяки чисельності, інколи завдяки силі своїх переконань чинять визначний вплив на історичний та економічний розвиток суспільства, проте, вони не захищають інтереси всіх прошарків, а тільки тих, хто є частиною класу.



Рис 1.1. Типи соціальної ідентичності на матеріалі роману Ніколя Матьє

«Leurs enfants après eux»

Чотирнадцятирічний підліток Антоні – головний персонаж роману Ніколя Матьє *«Leurs enfants après eux»*, на соціальну ідентичність якого облігаторно впливає фактор середовища з факультативними компонентами формування підліткової особистості, стану перманентного намагання зрозуміти й пізнати себе, а також з зусиллями забезпечити собі особливе місце в суспільстві. У межах вербалізації **фактору середовища** виокремлено такі складники: а) ядерне та б) периферійне оточення (Див. рис 1.2). Ядерне середовище

відображає соціальні взаємозв'язки головного персонажа з членами сім'ї, ближчими родичами, периферійне – з друзями, знайомими, сусідами та ін.

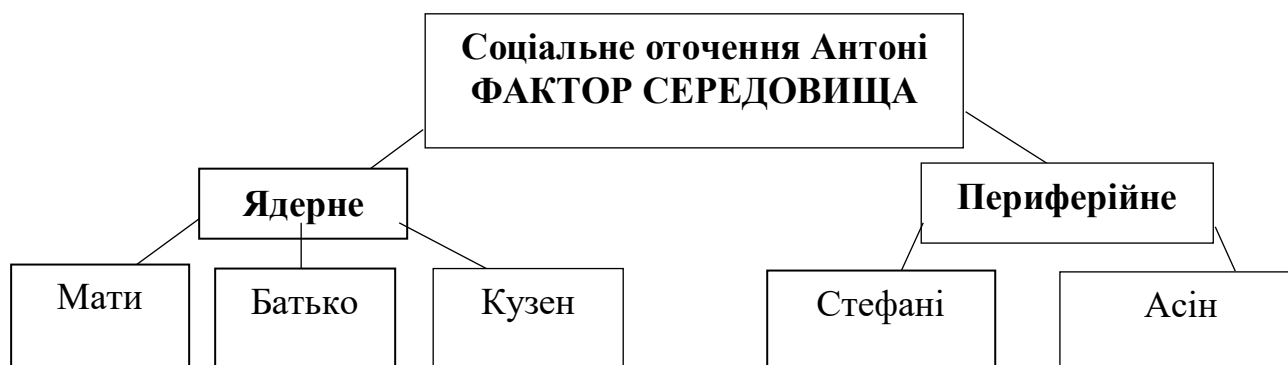


Рис. 1. 2. Фактор середовища. Соціальне оточення Антоні на матеріалі роману Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*»

Продуктивного вираження крізь призму лексико-стилістичної вербалізації у романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» знає фактор роду, наповнення якого ілюструє процес соціальної ідентифікації головного персонажа (Див. рис. 1.3).

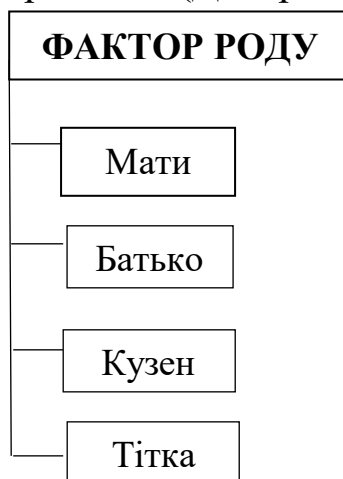


Рис. 1. 3. Фактор роду головного персонажа на матеріалі роману Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*»

Варто зауважити, що взаємовідносини Антоні та його сім'ї побудовані здебільшого на домінуванні негативних емоцій (Див. табл. 1.1), що зумовлено чинником психологічного клімату у сім'ї, який, у своє чергу, виступає синтезом емоцій, переживань та настроїв членів родини. Психологічний клімат є одним із факторів емоційного впливу сім'ї на дитину [3, 32].

Таблиця 1.1

Характеристика конотацій емоційного стану у взаємовідносинах головного персонажа щодо інших персонажів на матеріалі роману Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*»

Продуктивні взаємовідносини у межах фактору роду	Конотації емоційного стану
Головний персонаж – матір	Негативні, позитивні, нейтральні, амбівалентні
Головний персонаж – батько	Негативні, позитивні, нейтральні, амбівалентні
Головний персонаж – кузен	Негативні, позитивні, амбівалентні
Головний персонаж – тітка	Негативні, позитивні

Лінгвальне тло вербалізації фактору роду та середовища головного персонажа у романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» представлено різноманітними мовними засобами відображення емоційної семантики взаємовідносин головного героя з його близькими та його ставленням до родини.

Зауважимо, що лінгво-стилістичні емотивні засоби, які використовує автор не класифіковано лише на негативні і позитивні, оскільки кожен персонаж є багатогранною особистістю зі своєю життєвою історією. Саме тому, зафіксовано використання нейтральних та амбівалентних одиниць. У межах дослідження позитивними одиницями визначено ті, які слугують для вираження оцінних категорій захоплення, симпатії, похвали або задоволення щодо поведінки або зовнішніх ознак людини. Негативними одиницями вважаємо оцінні компоненти, які характеризують осуд, несхвалення, іронічність чи зневагу. На основі аналізу роману «*Leurs enfants après eux*» виокремлено амбівалентні одиниці, які зорієнтовані на стилістичне завдання художнього твору і мають здатність набувати як позитивного, так і негативного оцінного значення. Продуктивними за використанням є і нейтрально-оцінні емотивні лінгвістичні одиниці, які описують негативну або позитивну оцінку залежно від контексту оповіді [2, 188].

У табл. 1.1 зазначено що, стосункам Антоні та його матері притаманні негативні, позитивні, нейтральні та амбівалентні

конотації. У романі «*Leurs enfants après eux*» такі відносини продуктивно вербалізовано лексико-граматичними засобами, а саме: а) іменниковими сполуками (38 %); б) прикметниковими сполуками (33 %); в) дієслівними сполуками (29 %) (Див. рис. 1.4).

Автором ужито лексико-граматичні сполуки негативно-конотативної семантики, які, у свою чергу, викликають у читача суперечливі емоції щодо головного персонажа. У процесі їхнього аналізу спостерігаємо, що матір Антоні зображено особою, яка викликає у читача емоції жалю та пригніченості, наприклад: фр.: *Il avait horreur de ce genre de conversations, quand sa mère se cherchait des excuses, des alliés* [16] ‘Антоні мовчав. Він не любив подібних розмов, під час яких матір ніби **шукала собі виправдань і союзників**’ [8] (дієслівні сполуки ‘шукати виправдань, союзників’ вказують на те, що матір постійно намагалась довести свою правоту та невинність, навіть перед близькими людьми); *Sa mère affichait cette expression impérieuse et meurtrie qui était devenue sa défense et son glaive* [16] ‘На обличчі матері був **владний вираз із нотками страждань, який став її захистом і зброєю**’ [8] (за допомогою іменникових сполук, автором вербалізовано підсвідоме бажання персонажа показати свій моральний біль та вберегти себе від його впливу).

На матеріалі аналізу роману виокремлено низку іменників, які підтверджують функціонування негативних конотацій в оцінюванні образу матері Антоні, наприклад: фр.: *imprudence* ‘неуважність’; *écart* ‘суперечливість’; *état de semi-coma* ‘напівкоматозний стан’; *larmes* ‘сльози’; *hostilité* ‘ворожість’; *inquiétude* ‘хвилювання’ [16; 8].

Характер персонажа Ніколя Матьє репрезентує за допомогою прикметникових сполук: фр.: *visage pincé* ‘напружене обличчя’; *vétilleuse sur des détails* ‘**нприскилива до деталей**’; *compliquée* ‘непроста’ [16; 8]; *Elle se sentait loin* ‘далека’; *libre* ‘вільна’; *s’était parfait* [16] ‘Вона відчувала себе далекою та вільною, і це було прекрасно’ [8]; ... *fripée* ‘зім’ята’ *par le souci et brûlée* ‘спалена’ *de larmes...* [16] ‘...її **зім’яли клопоти та спалили сльози...**’ [8]. Семантика таких прикметників (*brûlée, libre, compliquée*) відображає та підсумовує наявність у головного героя роману таких рис, як вимогливість, неспокій та прагнення виділитись на тлі соціального середовища.

Опрацювання семантики дієслівних сполук підтверджує наявність негативних конотацій. Так само як іменники, ужиті дієслова вказують на слабкість характеру персонажа, та його життєвої позиції. У читача виникає емоція жалю та співчуття до героїні роману: *Elle*

avait voulu dire ça d'une manière lapidaire, mais sa voix, au milieu, s'était éraillée [16] 'Вона хотіла це сказати голосно та грубо, але на середині речення її голос надламався' [8] (у цьому реченні автором вербалізовано таку рису ; *Sa mère se contentait de répondre par oui ou non* [16] 'Матір відповідала односкладно, обмежуючись «так» або «ні»' [8]; *Depuis qu'ils vivaient tous les deux, elle lui cédait sur presque tout...*[16] 'Відтоді як вони мешкали вдвох, вона майже в усьому поступалася синові...' [8] (за допомогою дієслівних сполук вербалізовано такі риси характеру як невпевненість у собі та брак моральної сили).

Опрацювавши кількісну відмінність лексико-граматичних сполук, визначаємо, що домінантними у романі «*Leurs enfants après eux*» є іменникові сполуки. Наявність прикметникових сполук не є набагато меншою, але вона перевищує кількість дієслівних (див. рис. 1.4).

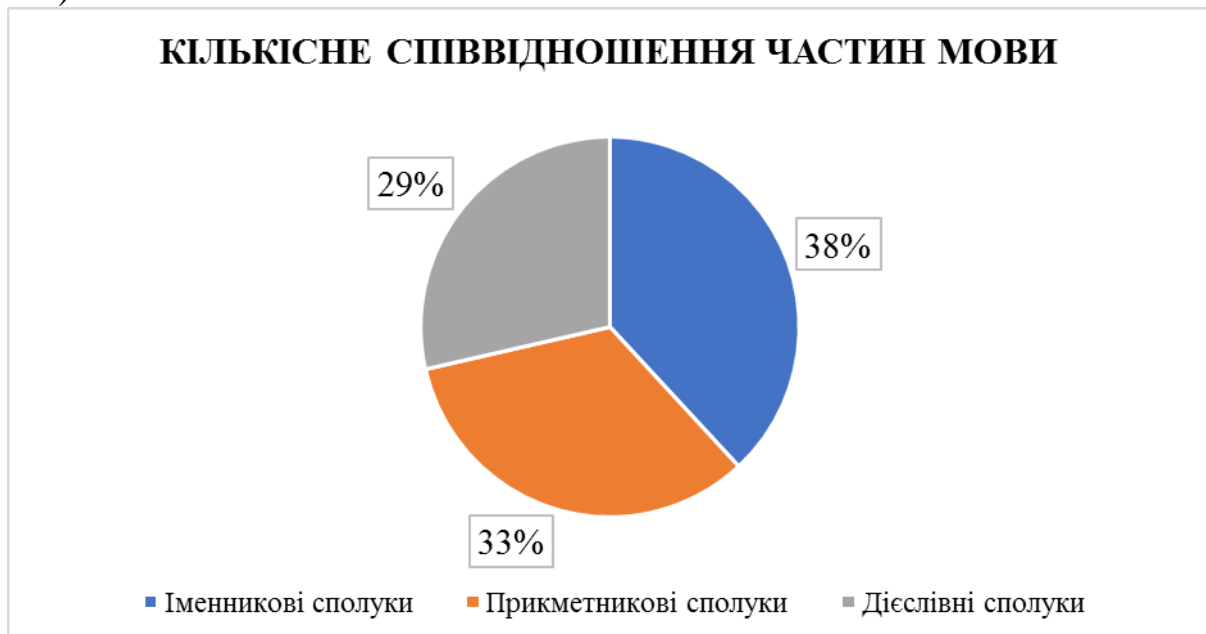


Рис. 1.4. Образ матері на тлі кількісного співвідношення частин мови

Зауважимо, що позитивні конотації у відносинах головного героя та його матері простежено у стилістичних засобах. Роман «*Leurs enfants après eux*» побудовано на прийомі опозиції, який простежується навіть в найкоротших діалогах. Опозицію в образі матері передано завдяки антитезі. Розглянемо приклади: фр.: *Elle avait voulu dire ça d'une manière lapidaire, mais sa voix, au milieu, s'était éraillée* [16] 'Вона хотіла це сказати голосно та грубо, але на середині речення її голос надламався' [8] (антитеза демонструє

опозицію двох ідей. Бачимо певне внутрішнє протистояння навіть в манері висловлювання матері Антоні); *Depuis qu'ils vivaient tous les deux, elle lui cérait sur presque tout... Dans le même temps... elle se montrait vétilleuse sur des détails...* [16] 'Відтоді як вони мешкали вдвох, вона майже в усьому поступалася синові...Водночас...вона подекуди бувала дуже прискіпливою до деталей...' [8] (інший приклад антитези, який показує, що внутрішнє протистояння матері впливало і на її поведінку по відношенню до інших, що також сприяє переважанню негативних конотацій в образі цього персонажа).

Зазначимо, що антитеза не є єдиним стилістичним засобом, який вжито щодо опису Елен Казаті. Продуктивним за використанням є порівняння, яке притаманне процесу оцінювання, адже, для надання певної характеристики чомусь чи комусь, необхідно порівняти його ознаки, чи властивості з іншими об'єктами [5, 112]: фр.: *Sur le visage d'Hélène, les expressions filaient ainsi que des nuages...* [16] 'Обличчям Елен різні вирази пролітали ніби хмари' [8] (порівняння швидкості зміни виразів обличчя зі швидкістю пролітань хмар демонструє емоційну нестійкість та складність характеру героїні); *Comme un vieux couple, ils se subissaient amèrement...* [16] 'Ніби старе подружжя, вони з гіркотою терпіли одне одного' [8] (стосунки матері та сина зіставлено з стосунками старого подружжя, оскільки після розлучення батьків Антоні залишився жити разом із матір'ю, з якою вони часто сварилися).

У романі «*Leurs enfants après eux*» автор увиразнює оцінне ставлення близьких дорослих до дитини через емоційно-вербальну категорію «похвала – осуд». Похвала сприяє виникненню позитивного відзиву, проте регулярність її повторення призводить до помилкової оцінки дитиною своїх можливостей та здібностей. Наслідком осуду є глибока образа дитини, та заниження самооцінки. Зокрема, на прикладі роману констатуємо, що ставлення матері є важливою складовою соціальної ідентичності підлітка, тому Антоні було важко позитивно оцінювати свій зовнішній вигляд, оскільки його не сприймало навіть найближче оточення: фр.: *Hélène fut alors saisie par la laideur de son fils. Depuis des mois qu'elle voyait s'accomplir sur lui les transformations de la puberté, elle avait accumulé pas mal de dégoût en elle, comme un méchant secret* [16] 'Елен раптом здивовано помітила **синову потворність**. Місяцями, поки спостерігала, як із ним відбуваються всі ці трансформації пубертату, всередині в ній накопичувалася, як потворний секрет, **огуда**' [8].

Формування психологічного клімату і його вплив на подальшу соціальну адаптацію, зокрема у випадку дитини-підлітка, забезпечують низка чинників [3, 32], серед яких виокремлено: а) взаємини між батьками; б) поведінка й розмови батьків; в) різні прояви оцінного ставлення близьких дорослих до дитини. У романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» взаємини батьків, а також їхня поведінка і розмови за сюжетом пронизані характерними негараздами у стосунках між батьками, які стали буденними для сім'ї Антоні, а також чинять руйнівний вплив на психологічний стан дитини-підлітка: фр.: *À la maison, les disputes pouvaient partir sur n'importe quoi, le regard d'un homme, le programme télé, un mot de travers. Hélène savait appuyer là où ça faisait mal. Son père n'avait pas les mots. Anthony se dit que si jamais il levait encore la main sur elle, il le tuerait* [16] 'Вдома сварки починалися з будь-чого, з погляду якогось чоловіка, з телепрограми, слова незгоди. Елен вміла цілити так, аби було боляче. Батько ж слів не мав. Антоні сказав собі, що вб'є батька, якщо той іще хоч раз підніме на неї руку. Тепер він мав на це майже достатньо сил. Він почувався сонним, хотілося плакати' [8] (наслідком таких сімейних відносин є так звані, конфліктні переживання у підсвідомості дитини, що характеризуються конфронтацією суперечливих за емоційним забарвленням ставлень до близької людини).

Пік негативних емоцій Антоні випадає на підлітковий вік. Період між дитинством і дорослістю на який припадають фізичні та ментальні зміни в житті дитини, які сприяють адаптації до дорослого життя. Підлітковий вік характеризується імпульсивними діями, збудливістю та інколи неусвідомленим статевим потягом. Особистість намагається дослідити свій внутрішній світ, зрозуміти сенс життя, знайти себе та продемонструвати важливість своїх бажань та поривів. У такому віці дитина зосереджується, в основному, на інтимно-особистісному спілкуванні з однолітками [1, 226]: фр.: *La vie d'Anthony s'en trouvait toute chamboulée. Rien n'avait bougé, et plus rien n'était à sa place. Il souffrait ; c'était bon* [16] 'Життя Антоні перевернулося. Спершу взагалі нічого не відбувалося, все завмерло, а тепер навпаки – ніщо не було на своїх місцях. Він страждає; і це було приємно' [8]. Підлітковий період характеризується схильністю до найяскравішого виявлення емоційних порушень. Аналіз такої особливості спирається на дослідження питання соціалізації емоцій та впливу сім'ї на цей процес у представників різних вікових періодів [1, 228].

Низка дослідників (Мелешенкова, Ольшаннікова, Реан) стверджують, що стиль виховання підлітків у їх сім'ях, рівень батьківського контролю поведінки та ступінь суворості покарання за провини є визначальними факторами агресивної поведінки дітей [9; 12; 13]. Тут звертаємо увагу на лексико-стилістичне наповнення образу **батька** Антоні, який відіграв важливу роль у формуванні особистості головного героя. Автором ужито здебільшого лексико-граматичні сполуки негативної, нейтральної та рідше, позитивної семантики. Іменникові сполуки, які характеризують батька головного персонажа представлені такими, які мають негативне смислове навантаження. Тим не менш, опрацювавши їх детальніше, бачимо, що більша частина з них є повністю негативною, а частина – нейтральні (Див. рис. 1.5): фр.: *Anthony ne partageait pas grand-chose avec son vieux, mais ils avaient au moins ça, la télé, les sports mécaniques, les films de guerre. Dans la pénombre du salon, chacun dans son coin, c'était le max d'intimité qu'ils s'autorisaient* [16] 'Антоні поділяв мало що з інтересів свого старого, але їх обох єднали **телевізор, мотоспорт і кіно про війну**. Кожен сидів у своєму кутку в напівтемряві вітальні, і це була максимальна близькість, яку вони собі дозволяли' [8] (спостерігаємо лексичні сполуки нейтрального смислового навантаження, які слугують для демонстрації небагатьох спільних зацікавлень батька і сина та стосунків між ними).

Розглянемо деякі амбівалентні мовні одиниці: фр: *Son vieux se trouvait juste là, assis, très calme. Il toucha sa joue mal rasée et ça produisit un beau bruit d'homme, rassurant et doux* [16] 'Його старий був тут, ось він сидить, дуже спокійний. Почухав **погано поголену щоку**, це зазвучало **гарним чоловічим звуком**, ніжним і заспокійливим' [8] (попри те, що наведені іменникові сполуки є амбівалентними, у контексті речення спостерігаємо, що вони набувають позитивного значення, оскільки демонструють ті риси батька, які мали важливе значення у формуванні особистості Антоні). Наявність негативних конотацій в образі батька реалізується в тексті, наявністю таких іменників як: фр.: *l'ennui* 'нудьга'; *les haines* 'ненависть'; *l'alcool* 'алкоголік'; *les amertumes* 'гіркота'; *le gâchis* 'втрата'; *l'orgueil* 'нуха'; *les cuites* 'бухло'; *l'hostilité* 'ворожнеча' [16; 8].

Серед прикметників спостерігаємо обернену тенденцію – кількісно їх є менше, ніж іменників, проте за смисловим наповненням переважають ті, які володіють позитивною семантикою. Вербалізація прикметників дає змогу простежити іншу сторону особистості батька

– його мужність, твердість. З одного боку, саме такі риси подобаються Антоні, та допомагають примиритись з інколи нестерпною поведінкою батька: фр.: *brave* ‘славний’; *calme* ‘спокійний’; *doux* ‘ніжний’; *rassurant* ‘заспокійливий’ [16; 8]. З іншого – спостерігаємо контраст позитивним рисам: *bourré* ‘бухий’; *borné* ‘дурний’; *brutal* ‘жорстокий’ [16; 8];

Семантика дієслів вказує на їхнє негативно-конотативне значення. Щодо зображення образу батька вони відіграють не відштовхуюче значення, а, швидше, стимулюють виникнення емоції жалю у читача: фр.: *se durcir* ‘посуворішати’; *chialer* ‘плакати’; *crier* ‘кричати’; *ruminer* ‘оплакувати’; *vieillir* ‘старіти’; *râler* ‘злитись’ [16; 8];

Проаналізувавши приклади частин мови, які формують образ батька головного героя, поділяємо їх на негативні, позитивні, та нейтральні. Для наочного порівняння розглянемо діаграму (Див. рис. 1.5.):

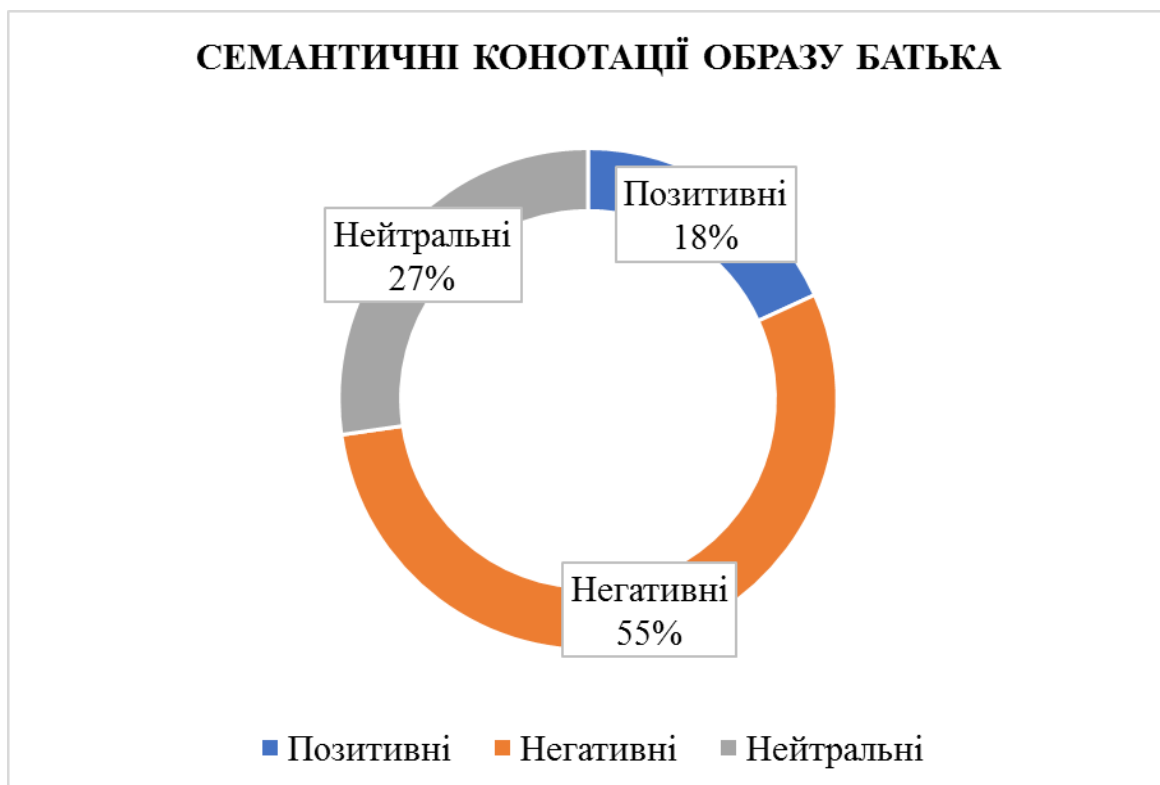


Рис. 1.5. Співвідношення конотативних елементів щодо образу батька

Щодо стилістичного наповнення образу батька, зауважимо, що окрім антитези, порівняння та гіперболи, спостерігаємо функціонування градації та зигма: фр.: *Anthony se retrouvait tout seul*

avec sa gueule de bois, sous le soleil et le regard du père... [16] ‘Антоні залишився сам на сам із похміллям, він стояв під сонцем і батьковим поглядом’ [8] (завдяки використанню автором стилістичного засобу зигми, читач усвідомлює, що Антоні відчував страх до батька, та певний моральний тиск з його боку); фр.: *Il ruminait surtout l’immense gâchis, sa jeunesse dans le caniveau [16]* ‘Особливо він оплакував непоправну втрату – всю його молодість ніби злили в унітаз’ [8] (батькові Антоні, як і його матері, притаманна гіперболізація певних подій з їхнього життя, яка, на їхню думку, дає їм право таким чином виправдовувати хиби у ставленні до свого життя, та до оточуючих).

Зазначимо, що образу батька характерні також позитивні конотації: фр.: *Anthony regarda son père. C’était un visage d’homme fatigué qui buvait trop et dormait mal, trompeur comme la mer. Anthony aimait ce visage [16]* ‘Антоні подивився на батька. То було обличчя втомленого чоловіка, який забагато пив і замало спав, а ще був непевним, як море. Антоні це обличчя любив’ [8] (ужита антитеза наводить читача твору на думку, що незважаючи на те, що батько часто бував нетверезим, інколи жорстоким, проте такі чоловічі риси були близькими для Антоні ще з дитинства і він любив свого батька); фр.: *Même s’il vivait avec sa mère, et qu’il n’allait pas lui donner tort, Anthony ne pouvait pas s’empêcher de se mettre à la place de son vieux [16]* ‘Хоча Антоні й жив разом із матір’ю, та не міг ні в чому її звинувачувати, він не міг не ставити себе на місце свого старого’ [8] (спостерігаємо алюзію на те, що головний герой відчував жаль до свого батька та готовий був забути його поведінку). Варто звернути увагу на такий стилістичний засіб як градація, яка показує зміни у зовнішньому вигляді батька головного героя : фр.: *...vieilli, gris, devenu fluet malgré la panse... [16]* ‘Батько постарів, посивів і поменшав, навіть попри живіт’ [8].

Формування образів батька та матері у свідомості Антоні відбувається в період підліткового віку, коли всі емоції загострюються. До характерних особливостей підліткового віку належить нестійкість настрою. Позитивні емоції різко змінюються негативними і навпаки. Така емоційна мінливість становить відображення взаємовідносин підлітка, його ядерного та периферійного оточення, а також його досягнення в певній сфері діяльності. Причиною нестійкості може бути сукупність таких факторів як втручання в особисте життя, занедбування почуттів та інтересів підлітка, поведінка друзів [1, 230].

У романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» вербалізовано термін «підліткова сенситивність» [1, 230], яка виявляється у чутливому ставленні головного персонажа до сприйняття оточуючими себе, свого зовнішнього вигляду, своїх переваг та недоліків: фр.: *Il faut dire que jusque-là, les problèmes de garde-robe ne l'avaient guère tourmenté. Mais depuis peu, il avait vu les conversations prendre un tour inhabituel au bahut. Les mecs se montaient la tête pour une paire de Torsion ou un t-shirt Waikiki. Contemplant sa malheureuse dégaine dans le miroir, il se promet de faire des économies* [16] ‘Варто зауважити, що донепер його (Антоні) не надто турбували гардеробні проблеми. Та нещодавно він зауважив як сильно змінилися розмови в школі. Там пацани просто дуріли від пари кросівок «Torsion» чи футболки «Waikiki». Він розглядав своє нещасне віддзеркалення та обіцяв собі почати економити’ [8].

Автор роману «*Leurs enfants après eux*» водночас з чутливістю головного персонажа описує співіснування завищеного критичного оцінювання інших людей, та надмірної самовпевненості: фр.: *Anthony avait la moto dans le sang, même son père le disait. Quand il passait les vitesses, se couchait dans les virages, il était à sa place* [16] ‘Та в Антоні мотоцикли були в крові, навіть батько так казав. Коли він переключав швидкості чи лягав у поворот, то був на своєму місці’ [8]. Характерним для підліткової сенситивності вважаємо поєднання протилежних за своєю природою почуттів. Наприклад, дитина може бути сором’язливою та водночас – нахабною, може захоплюватись випадковими кумирами, при цьому демонструючи свою незалежність від авторитетів [1, 230].

Невід’ємним складником фактору роду Антоні є його **кузен**, який водночас і його кумир. У взаємовідносинах головного персонажа зі своїм двоюрідним братом спостерігаємо функціонування як позитивних, так і негативних конотацій. Уважаємо, що емоції, які переживав Антоні щодо кузена були різко протилежними. Характерним є також той факт, що Антоні перманентно оцінюючи себе і порівнюючи з братом, зазвичай помічає лише свої негативні риси. Важливо зазначити, що особливістю процесу оцінювання людини у лінгвістичній царині є його двоїстий характер, що є логічним наслідком різноплановості людської сутності, рис її характеру та зовнішнього вигляду. Найчастіше у свідомості людини закарбовуються будь-які відхилення від норми, які, згідно із К. Мізіним, як і всі небезпечні чи негативні явища осмислюються набагато глибше, внаслідок чого спостерігаємо появу нових мовних

одиниць номінативного значення [10, 333]. Повертаючись до образу кузена, констатуємо, що автор послуговується словами, які вживаються в розмовній мові. Таким чином Ніколя Матьє показує, що йдеться про підлітка та підкреслює таку рису персонажа як байдужість та безтурботність. Аналізуючи твір, водночас спостерігаємо, що Антоні завжди тягнувся до двоюрідного брата, який завдяки віку має більше переваг. Автор вербалізує таку поведінку, використовуючи нейтральні та амбівалентні одиниці: фр.: *Le cousin jouait d'ailleurs de cette présomption pour aller dans des endroits où il n'aurait pas dû se trouver. Des bars, des boîtes, des filles* [16] ‘Двоюрідний брат користався своєю зовнішністю, аби ходити туди, куди не мав би ходити. **Бари, клуби, дівчата**’ [8] (лексичні одиниці вважаємо амбівалентними, оскільки вони набувають негативного значення лише в контексті речення); *Le cousin avait vite grandi, du coup. À seize ans, il savait tondre, conduire sans permis, faire à bouffer. Il avait même le droit de fumer dans sa chambre* [16] ‘Несподівано швидко кузен **подорослішав**. У свої 16 він уже вмів **підстригати газон, водити авто, готувати їжу**. Йому навіть дозволяли **курити** в своїй спальні’ [8] (дієслівні сполуки є нейтральними і слугують для передачі емоції заздрості, яку часто відчував Антоні щодо свого кузена).

Наявність таких прикметників у романі «*Leurs enfants après eux*», як *fin* ‘тонкий’; *le buste compartimenté* ‘з рельєфним торсом’; *sûr* ‘впевнений у собі’; *intrépide* ‘безстрашний’; *grand* ‘великий’ [16; 8] формує у читача не лише уявлення про зовнішність кузена, але й про його характер.

Для оцінки образу кузена Ніколя Матьє послуговується такими стилістичними засобами як антитеза та гіпербола (Див. рис. 1.6): фр.: *Même allongé, il faisait grand* [16] ‘Навіть коли він лежав, то мав вигляд великого’ [8] (антитеза висвітлює ставлення Антоні до двоюрідного брата. Хлопець захоплюється не лише його особистістю, але й зовнішністю); *Anthony l'aurait suivi jusqu'en enfer* [16] ‘Антоні пішов би за ним навіть у саме пекло’ [8] (гіпербола свідчить про те, що для Антоні кузен був кумиром, та своєрідним прикладом для наслідування).

Варто зауважити, що і негативні, і позитивні емоції є невід’ємною складовою формування особистості, яка переживає період підліткового віку. Вони відображають внутрішній стан людини та безпосередньо проявляються у її вчинках. Позитивні емоції сприяють підтриманню стабільності психологічного здоров’я, а

негативні – навпаки, призводять до порушення внутрішньої гармонії і тому підліток не хоче, щоб вони повторювались. У підлітковому віці емоції підлітка коливаються не тільки між негативними і позитивними, але також між станом «емоційного нуля», яким є нудьга [1, 229]. Послугуються тезами А. Грецова, що нудьга є небезпечною, оскільки переходить у негативні емоції, які у свою чергу можуть поглиблюватися до злості, дратівливості чи туги, а пошук розваг у такому стані є беззмістовним і безглуздим та може супроводжуватися вкрай негативними наслідками [4], за такої умови спостерігаємо у романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*», що у головного підлітка подекуди виникають агресивні дії лише, щоб розважитися: фр.: «*Anthony pouvait sentir ce grisant vertige d'avant les conneries. C'était pareil quand il piquait au Prisu ou commettait des imprudences à moto*» [16] ‘Антоні відчував лоскітливе запаморочення, яке завжди відчував перед тим, як зробити дурницю. Цей самий лоскіт він відчував, коли крав речі в крамниці чи коли щось витворяв з мотоциклом’ [8].

Рівночасно для підлітків характерна надмірна увага до своїх емоцій (як до негативних, так і до позитивних) [1, 230; 6, 3-4]. Зауважимо, що Ніколя Матьє вдалося відобразити формування соціальної ідентичності головного персонажа, по-перше, через поведінку та реакції під впливом фізіологічних змін в організмі в період підліткового віку, по-друге, через умови виховання вдома та соціальне оточення, в якому зростає Антоні, що, за сюжетом роману, відіграє провідну роль у становленні та подальшому успішному існуванні в соціумі: фр.: «*Par moments, il se sentait tellement mal qu'il lui venait des idées expéditives. Dans les films, les gens avaient des têtes symétriques, des fringues à leur taille, des moyens de locomotion bien souvent. Lui se contentait de vivre par défaut, nul au bahut, piéton, infoutu de se sortir une meuf, même pas capable d'aller bien*» [16] ‘Інколи він почував себе так погано, що на думку, що на думку спадало самогубство. В кіно у людей були симетричні голови та обличчя, одяг підходящого розміру, часто в них був також засіб пересування. А він натомість жив ніби по накатаній, оцінки погані, ходить пішки, неспроможний запросити дівчину на побачення, неспроможний навіть просто бути в порядку’ [8]. У наведеному прикладі, автор використовує прийом опозиції для демонстрації сили підліткових переживань головного персонажа (Див. рис. 1.6). Антоні аналізує не лише оточення, але також ідеали, які нав’язано суспільством. Спостерігаємо, що через характерну для підлітків сенситивність,

хлопець страждає, оскільки не може відповідати встановленим стандартам. Такий процес самоаналізу та емоційних переживань є важливим, оскільки він виступає безпосереднім складником не лише фактору середовища, але також – важливою частиною формування соціальної ідентичності загалом.

Іншим компонентом фактору роду Антоні є його *тітка*, яка є матір'ю двоюрідного брата Антоні. Автор вербалізує її образ послуговуючись негативною та позитивною оцінкою. Спостерігаємо, що ставлення до тітки у Антоні не є сталим, оскільки її емоційний стан спричинює змінення позитивного ставлення на негативне. Перше враження у романі «*Leurs enfants après eux*» про персонажа складається негативно: фр.: *En général, il était préférable de ne pas apporter d'eau au moulin d'Irène, son humeur dépendant trop des cachetons qu'on lui prescrivait sur le moment* [16] 'Зазвичай краще було не підігравати Ірен, бо її настрої аж надто залежав від таблеток, які вона приймала в цей момент' [8]. Застосована автором іронія демонструє нестабільний психологічний стан тітки Антоні, на який значний вплив чинять медикаменти. У поєднанні з таким прикладом: фр.: *De temps en temps, elle revenait à la grande histoire de sa vie et disait "ma dépression". Elle employait alors un ton qu'elle aurait pu utiliser pour dire "ma fille" ou bien "mon chien"* [16] 'Час від часу вона поверталася до великої історії свого життя та говорила «моя депресія». Вона це говорила таким тоном, яким могла би сказати щось на кшталт «моя донька» чи «мій собака»' [8] іронія підтверджує наявність негативних конотацій образу тітки, оскільки вказує на тяжкість морального стану персонажа.

Під час прочитання твору простежено продуктивність і позитивних конотацій: фр.: *C'était drôle quand on pensait à ce que sa tante avait été autrefois* [16] 'Усе це смішно, якщо подумати якою його тітка була раніше' [8]. Подекуди саме алюзія допомагає зрозуміти читачу те, що раніше їй не був характерний поганий психологічний стан: фр.: *Sa mère les invitait souvent à la maison avec les cousins. À chaque fois qu'ils venaient, c'était la fête* [16] 'Мама часто запрошувала сестру з дітьми в гості. Щоразу, коли вони приходили – то було свято' [8].

На формування соціальної ідентичності Антоні визначальний вплив мала не лише його сім'я (мати і батько), але і вся *родина* загалом. У творі за допомогою використання низки лексико-граматичних сполук та стилістичних прийомів висвітлено його ставлення до цих людей та їхнє місце в суспільстві: фр.: *Longtemps,*

elles avaient écumé les bals du canton avant de se caser parce que le grand amour [16] ‘вони (мати і тітка) ще довго швендяли на танці по всьому кантону, поки не обламалися через велику любов’ [8] (жаргонна лексика негативної оцінки дає змогу автору описати зневажливе ставлення Антоні навіть до близьких йому людей); фр.: *Chez eux, on était licencié, divorcé, coci ou cancéreux* [16] ‘В його родині людей звільняли та зраджували, вони розлучалися та хворіли на рак’ [8] (лексико-граматичні сполуки негативної семантики слугують для опису підступних, віроломних дій). Спостерігаємо, що його близькі ставились один до одного як чого-небудь обтяжливого або небажаного.

Важливим компонентом вербалізації образу родини головного персонажа виступають стилістичні засоби, які підтверджують функціонування здебільшого негативних конотацій: фр.: *Les familles poussaient comme ça, sur de grandes dalles de colère, des souterrains de peines agglomérées qui, sous l'effet du Pastis, pouvaient remonter d'un seul coup en plein banquet* [16] ‘Сім’ї росли самі собою на великих плитах гніву, під ними кипіли затамовані болі, що від випивки могли раптом піднятися на поверхню просто посеред сімейного свята’ [8] (ужиті градації вказують на негативні стосунки в родині. Герої переживали різноманітні ситуації, трагедії. Усе це накопичується в персонажах роками та з часом проявляється через агресію); фр.: *Les siens, il les trouvait finalement bien petits, par leur taille, leur situation, leurs espoirs, leurs malheurs même, répandus et conjoncturels* [16] ‘Його родичі видавалися нікчемними – масштабом, життєвими обставинами, надіями, навіть їхні нещастя були несуттєвими, типовими та випадковими’ [8] (спостерігаємо нагромадження, яке має різко негативну семантику, та створює у читача враження, що родина Антоні знаходиться на самому дні суспільного щаблю).

Водночас зауважимо, що попри негативне ставлення з боку Антоні до своєї родинизагалом, він все-таки любив своє найближче оточення, у яке входили мати, батько, тітка, та її діти: фр.: *Les dîners s'éternisaient bien après minuit et Anthony finissait toujours par s'endormir sur le canapé, bercé par la conversation des adultes...L'odeur des Gauloises, les hommes qui tiraient un brin de tabac du bout de leur langue. Les blagues de Toto. Les femmes papotant dans la cuisine. La cafetière qui roucoule à 1 heure du matin. Les bras du père qui l'emportait dans son lit* [16] ‘Вечері тривали безкінечно, вони тривали далеко за північ, тож Антоні часто засинав на канапі, його заколисували розмови дорослих...Запах сигарет «Голуаз», чоловіки з язиків

знімають крихти тютюну. Бородаті анекдоти. На кухні балакали жінки. Кавоварка булькала о першій ночі. Батько на руках ніс сина до ліжка» [8]. Спостерігаємо, що Антоні сумував за часами дитинства, коли все було простіше, зокрема стосунки з близькими, які з настанням перехідного періоду та підліткового віку стали різко змінюватись в негативний бік.

Певний підсумок щодо функціонування стилістичних засобів у зображенні фактору роду та середовища у романі репрезентовано у їхньому співвідношенні (Див. рис. 1.6):

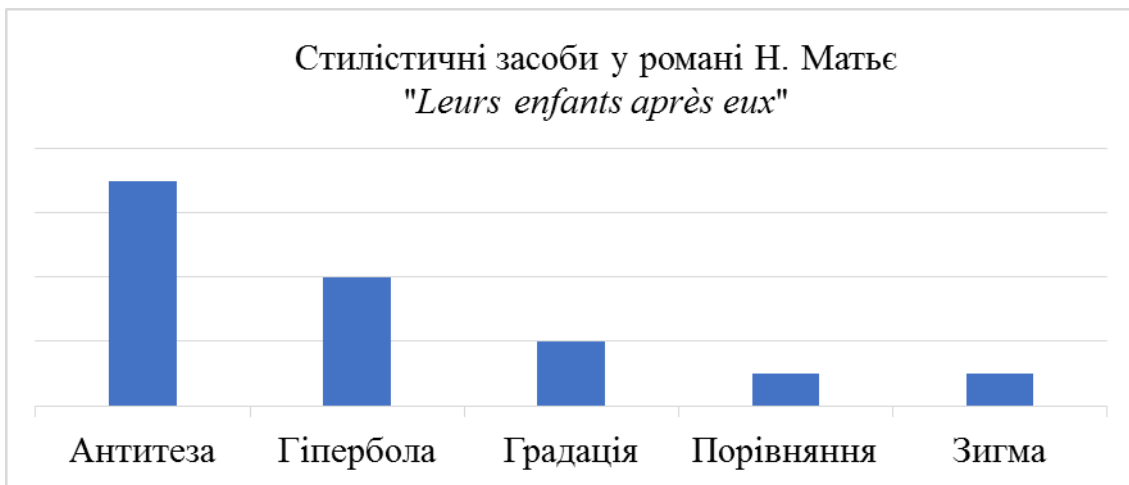


Рис. 1.6. Співвідношення стилістичних засобів у романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*»

Отже, фактор роду відіграє базову роль у формуванні соціальної ідентичності, яка реалізується протягом всього життя та особливо гостро виявляється в період підліткового віку. Зазвичай це час, коли людина знаходиться на роздоріжжі та шукає себе. Водночас їй важко дається контролювати свої емоції, які найчастіше є негативними та можуть переходити в агресивні дії. Для того, щоб передати таке становлення соціальної ідентичності у персонажа художнього твору, найкращим засобом для цього слугують стилістичні прийоми.

У романі «*Leurs enfants après eux*» Ніколя Матьє за допомогою низки стилістичних прийомів ілюструє всі періоди дорослішання головного героя. Відзначено, що продуктивним стилістичним засобом є антитеза. Таким чином, твір побудовано на прийомі опозиції, яка пронизує увесь роман. Вона присутня в описах зовнішності, характеру персонажів, та навіть в їхніх діалогах. Антитеза найкраще передає внутрішній та зовнішній конфлікти, оскільки її суттю є протиставлення ідей, а саме – прагнення Антоні протистояти всім і

першочергово своєму найближчому оточенню. Увиразнено функціонування гіперболи, яке демонструє характерне для підліткового віку перебільшення фактів, та всіх подій, які трапляються з людиною. Проте, незважаючи на його бажання відділитись від сім'ї, на його ставлення до матері, батька, та інших, він все ж таки є частиною цієї сім'ї та родини.

Таким чином, лейтмотив факторів роду та середовища в романі Ніколя Матьє «*Leurs enfants après eux*» становить продуктивна реалізація негативних емоцій, стійкість переживань головного героя, по-перше, щодо соціального статусу, зовнішнього вигляду, розмов, поведінки його батьків та ін., а, по-друге, щодо взаємовідносин його як сина з матір'ю і батьком, самовираження, сприйняття його протилежною статтю, друзями, знайомими, щодо його місця та покликання у сучасному житті.

1. Бандура Г. Теоретичні аспекти вивчення емоційних проявів у підлітків. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Випуск 4. С. 226 – 231.
2. Билиця У. Особливості оцінності компаративних фразеологічних номінацій людини в англійській картині світу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2015. № 19. Том 1.
3. Войцях Т. Інноваційні методики діагностичної роботи з сім'єю. Черкаси, 2012. 68 с.
4. Грецов А. Практическая психология для подростков и родителей. Питер, 2006. 214 с.
5. Карцевський С. Порівняння. *Питання мовознавства*. 1976. № 1. С. 107–112.
6. Литвиненко О. Особливості емоційної сфери підлітків. *Інсайт: психологічні виміри суспільства: матеріали міжнар. конф.* Херсон, 2019. С. 170 – 172.
7. Литвинчук О. Соціальна та особистісна ідентичність: соціально-філософський аналіз. *Наукові записки. Серія "Філософія"*. Випуск 8. С. 195-202.
8. Матьє Н. Діти їхні [пер. із фр. Ірини Славінської]. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 624 с.
9. Мелешенкова И. Комплексное исследование личности в условиях социально-психологического кризиса : автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Ярославль, 2001. 22 с.
10. Мізін К. Людина в дзеркалі компаративної фразеології : монографія. Кременчук, 2011. 448 с.
11. Москаль. Ю. Ідентифікація й ідентичність у суспільному форматі теоретичного аналізу. Теоретична психологія. *Психологія і суспільство*. 2006. №1. С. 96 – 112.
12. Ольшанникова А. Эмоции и воспитание. Москва, 1983. 80 с.
13. Психология подростка. Полное руководство, 2003. 432 с.

14. Семенюк О. Художній дискурс як відображення авторської картини світу (лінгвокультурологічний підхід). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Романські мови*. 2019. Том 30 (69) № 1 Ч. 2. С. 7-10.
15. Терещенко К. Соціальна ідентифікація в контексті організаційного розвитку. Актуальні проблеми психології. *Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка НАПН України*. 2008. С. 32-36.
16. Mathieu N. Leurs enfants après eux. Actes Sud, 2018. 512 p.

ПРОБЛЕМАТИКА ФРАНЦУЗЬКИХ ПИТАЛЬНИХ РЕЧЕНЬ ЯК ВИРАЗНИК ПЕРСОНАЖНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Питання ідентичності є актуальним сьогодні, оскільки різні зовнішні (міжкультурна комунікація та співпраця, асиміляція культур, поглядів та ідеологій) та внутрішні чинники (потреби особистості, її інтереси, прагнення, цінності, цілі, життєві стратегії) суттєво впливають на конструювання ідентичності [6, 163]. Треба почати з найскладнішого, з поняття ідентичності, а саме з особистої ідентичності, тобто проекту цілковитої тотожності між суб'єктом та його уявленням про себе. Ідентичність особи, таким чином, існує як лише частково втілена інтенція – це система простих тотожностей (і що простіших, то стійкіших), котра зазнає змін через реінтерпретацію особистого досвіду [12, 103].

Останнім часом літературознавча наука приділяє пильну увагу проблемі репрезентації ідентичності у художніх творах. Звідси можна спиратися на праці зарубіжних дослідників (Б. Андерсон, М. Бубер, Е. Еріксон, Ю. Крістева, П. Рікер, Е. Сміт, Ч. Тейлор та ін. Українське літературознавство також актуалізувало ідентичнісну проблематику, що відображено в низці літературознавчих досліджень, авторами яких є Т. Гаврилів, М. Гірняк, Д. Мельник, О. Пухонська, Я. Тарасюк та інші [5, 3].

Зі зміною ракурсу трактування ідентичності (від модерністського «подібний до» до постмодерністського «відмінний від»), актуальними й стрижневими залишаються універсальність і незмінність людської природи та її здатність до самоінтерпретації, до висловлювання про себе і навколишній світ, до збереження/увічнення себе як особистості. Для фіксації ідентичності, сучасні науковці пропонують застосувати поняття «наротив», що є втіленням авторської ідентичності та перетворенням будь-якого індивіда/персонажа на творця себе самого через усну чи письмову оповідь (П. Рікер [22]) [5, 6]. Зокрема, К. Шнейдер, яка аналізує сучасні дослідження ідентичності, виділила три основних поняття «ідентичність»: цілісність особистості як її інтегративна властивість; ступінь відповідності людини групі, статі, етносу, роду або іншим категоріям; самість, справжність індивіда [15, 5].

Метою наукової розвідки є проблематика питально-мовленнєвого вираження особистісної ідентичності на матеріалі

роману Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач», а завданнями – визначити особливості питальних засобів твору в оригіналі та українському перекладі, за допомогою яких відбувається конструювання особистісної ідентичності героя твору.

У сучасній соціальній реальності з високим рівнем невизначеності пошук і утвердження своєї ідентичності є потенційно проблематичними. При цьому ключовим, невіддільною властивістю ідентичності стає мінливість [9, 44], в тому числі довільна. Постійна зміна ідентичності особистості має на увазі невизначеність і мінливість її соціально-рольової складової і соціальної поведінки в цілому [3, 29]. Зразками соціальної ідентичності можуть виступати образи привабливих позитивних героїв і антигероїв художніх творів.

На думку Ю. Габермаса, ідентичність розуміється через соціалізацію всередині історичного контексту, отже, індивідуальний та соціальний бік ідентичності становлять нерозривне ціле: соціальна ідентичність дозволяє виконувати людині різні ролі в соціальних системах, особистісна ідентичність забезпечує зв'язок історії життя людини. Як справедливо вказує Ю. Габермас, «Моя ідентичність, а саме моя концепція самого себе як автономної і повністю індивідуалізованої істоти, може бути стійкою лише в тому випадку, коли я отримаю такого роду підтвердження і визнання і як особистість взагалі, і як дана індивідуальна особистість» [13, 48].

Існують різні підходи до визначення ідентичності та пропонувані в їх рамках способи конструювання ідентичності. У нашій роботі будемо використовувати класичне визначення ідентичності, яку розуміють як цілісне уявлення про себе і світ, почуття особистої тотожності, цілісності та усвідомлення історичної безперервності свого істоти в єдності минулого, сьогодення і майбутнього [17]. А. Плющ виділяє три способи організації ідентичності, відповідні запропонованій методології: цілісність, множинна ідентичність (система), текст [8, с30].

Якщо індивід аналізує себе в контексті життєдіяльності, з'ясовується, що цілісна ідентичність розпадається на безліч окремих, що відповідають різноманіттю виділених контекстів, в яких суб'єкт може мати різноманітні цілі і безліч способів їх досягнення [8, 30]. В рамках бінарного мислення, що розділяє свідомість і реальність, внутрішнє і зовнішнє, суб'єкта і суспільство, відбувається перенесення розуміння ідентичності як тотожності самому собі на соціальні взаємини суб'єкта [23, 7–24; 11, 3–11].

В такому випадку ідентичність як когнітивна система включає дві підсистеми: особистісну і соціальну, коли суб'єкт створює власний опис дійсності і себе в цій дійсності [21, 389], що доводить фрагмент, коли багато разів Алексіс пробуджувався серед ночі від гулу голосів, прослизав у коридор, тоді до дверей освітленої їдальні, де крізь прочинені двері чув серйозний батьків голос у запитаннях, потім інші незнайомі голоси, які йому відповідали. Алексіса цікавило, про що вони говорили та чи мама була там: *De quoi parlent ils ? ... Mam est peut être là, elle aussi, assise à côté de mon père comme aux heures des repas* [20]? – *Про що вони розмовляють? ... Можливо, Мем теж там, як завжди, поруч з батьком, як під час обідів* [2, с26]?

М. Бахтін називає текст універсальним засобом для виходу за межі Я. Вчений вважає, що «людина в її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст» [1, 301], а тому лінгвістичні науки не можуть вивчати її поза ним. Теоретик підкреслює, що такі категорії, як Я, ідентичність, дух, взагалі не можуть бути дані як річ, а отже, «зробити себе об'єктом і для іншого, і для себе самого» [1, 305] можна тільки через певне знакове вираження – реалізацію в тексті, що натомість забезпечить «діалогічну зустріч» Я не тільки з *Іншим*, але й із *Собою* [7, 35].

Головний герой веде діалог з собою, міркуючи над відповіддю на поставлене запитання (*Comment savons nous ce qui doit venir* [20]? – *Як ми знаємо, що має щось статися* [2, 32]?). Якесь неясне чекання поселилося під москітною сіткою у волозі простирадла. Невже щось має статися. Можливо, через вигляд Мем щовечора під час уроків. Вона намагається нічого не виказати, але її голос – не такий, як завжди, її слова – інші. Алексіс з Лаурою відчувають в ній тривогу, нетерпіння, наче щось має з'явитися.

Як і в будь-якій комунікативній ситуації, у творі вступають у дію певного роду конвенції, і, можливо, найважливіша з них – конвенція завершеності комунікативного акту. Саме внутрішня алієнація оповідача, спричинена принесенням проекту автоідентичності в жертву комунікативній конвенції, й означає народження персонажа [12, 105]. Прізвище головного героя Л'Етанга в перекладі з французької означає «водойма, ставок», загалом, частина якоїсь води. Ім'я Алексіс розшифровується як «той, хто оберігає» або, простіше, захисник. Якщо прізвище, «воду», розглядати як покликання, то ім'я є засобом його реалізації (*Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer* [20]. – *Скільки себе пам'ятаю, я завжди чув море* [2, 8]; *Je pense à elle comme à une*

personne humaine [20]. – Я думаю про нього як про живу істоту [2, 8]). Море, яке з такою силою вабить Л'Етанга, можна розглядати як його життєве призначення, як повернення до джерел, як прагнення злиття з Океаном, з Отцем, з першопричиною, як навернення, а згідно з індуїзмом, однією з релігій, поширених у регіоні, як вихід за межі проявленого світу і злиття з Абсолютом! [14, 257].

Таким чином, засобом особистісної ідентифікації в досліджуваному романі є також власні імена, що слугують цінним засобом розкриття характеру і внутрішнього світу персонажів, мають певну експресію і виражену символічність, що спостерігається й у запитаннях. Алексіс пригадує мамині слова, яка час від часу повертала його на землю, повільно промовляючи його ім'я з питальною інтонацією, так, як це вміє робити тільки вона, так лагідно, так повільно, що він переставав дихати: « *Alexis... ? Alexis ?* » [20]. Інші ж називали його Алі. Перекладачка цілком відтворює питальне забарвлення оригіналу: – *Alexise?... Alexise?* [2, 18].

При аналізові художнього твору як матеріалу дослідження особистісної ідентичності особливу увагу варто зосередити на моделюванні ідентичності через наратив, фігури мовного (мовленнєвого – автор) вираження, просторові репрезентації. Ефект розпорошення самого Я зумовлює появу поліфонічної природи роману, в якому використовуються складні й багатовекторні нарративні моделі розкриття особистості персонажів і постаті автора [5, 11]. Прояви особистої ідентичності персонажа забезпечуються й питальними реченнями, як це бачимо у фрагменті, коли вечорами під москітною сіткою перед сном, Алексіс уявляв себе на містку корабля з піднятими вітрилами серед бурхливого моря, дивлячися на сонячні зайчики на воді, слухав Лаурине повільне, ритмічне дихання. Наш герой запитував себе: *À quoi rêve-t-elle* [20]? У перекладі маємо адекватний семантичний відповідник, але з синтаксичною трансформацією (зміна інверсії на прямий порядок слів): *Про що вона мріє* [2, 51]?

Персонаж, як *actant*, чи «провідник дії» (у класичному розумінні), є найзручнішим полем для визначення ідентичностей. Щоб виконувати роль детермінанта дії, персонаж сам має бути внутрішньо детермінованим, а отже, знову ж таки мати свою ідентичність. Очікування читача вимагають від персонажа володіння пам'яттю, як різновиду конфігурної дії вже всередині поля його ідентичності [12, 106]. Алексіс згадує Букань, де вони з Лаурою нікого не бачили і перетворилися на справжніх дикунів. Щойно

з'являлася нагода, вони втікали з садка, йшли через тростину до моря. Вони ставили перед собою запитання про свободу: *Est-ce que nous savons que nous jouissons d'une telle liberté* [20]? Г. Чернієнко уяскравлює переклад завдяки заміні *telle* на *чудовою*: – *Чи знаємо ми, якою чудовою свободою користуємося* [2, 24]?

Якщо персонаж як інакший стосовно оповідача може бути сферою реалізації завершеного проекту ідентичності, то якою ж мірою і чи завжди автор використовує цю можливість? Так, головний герой любив також уроки Мем з поведінки, найчастіше в неділю вранці, перед вранішньою молитвою, тому, що вона розповідала завжди якусь нову історію, що відбувалася в тих краях. Потім вона ставила неважкі запитання, просто дивлячись на них, і Алексіс відчував, як надзвичайно ніжна блакить її погляду проникає в його душу. Ця розповідь стосувалася ситуації в монастирі, де було дванадцять дівчаток-сиріт. Під час вечері на столі у великій мисці лежали тринадцять сардин, а для них це свято! Коли всі поїли, сестра показувала на останню сардину посеред миски, і запитувала: *Qui va la manger? Est-ce que parmi vous il y en a une qui la veut* [20]? Спостерігаємо повну еквівалентність у перекладі: *Хто її з'їсть? Чи є поміж вас хтось, хто хоче її* [2, 20]?

Пряма мова є максимальною редукцією функції наратора, зведення її до «чистої провідності». Водночас, вона є безсумнівним свідченням ідентичності персонажа, адже допоки залишається прямою, вона є його і тільки його, персонажа, висловлюванням [12, 109], зокрема й у питальній формі. В умовах потенційного впливу на ідентичність складних, неоднозначних художніх образів персонажів, для ідентифікації персонажів входять як позитивні, так і негативні герої, що підтримує різноманіття і специфіку характеристик ідентичності [3, 29]. Негативне забарвлення ідентичності дядька Людовіка, якого Мем не хотіла бачити, коли батька нашого героя не було вдома, але він, прийшовши до нас, усівся в їдальні на одне зі старих крісел, яке скрипіло під його вагою, і спробував заговорити з Алексісом і Лаурою. Він нахилився до Лаури і весь час повторював: *«Comment t'appelles tu [20]?»* («Як тебе звати?»). Лаура була бліда, напружено сиділа на стільці та дивилася прямо перед собою, не відповідаючи, а дядько, щоб подратувати її, питав: *«Quoi ? Tu n'as pas de langue ?»* [20]. – *«У тебе нема язика?»* [2, 25].

Конструювання ідентичності стає обумовленим не тільки соціальним контекстом, але й ходом комунікації, в процесі якої відбувається довізначення ідентичності на основі дискурсивних

практик [4, 72–76]. Це добре ілюструє приклад запитання Лаури, коли вони усвідомили, що не все йшло на лад у батькових справах, добре відчуваючи, що щось відбувалося, здогадувалися: «*Banqueroute, cela veut dire quoi, banqueroute?*» [20]. Перекладачка вдало відтворила експресію оригіналу, зберігши лексичний повтор *banqueroute* (банкрутство): – «*Банкрутство, що воно означає – це банкрутство?*» [2, 26].

Різноманітність соціальних груп у суспільстві передбачає значний вибір моделей конструювання ідентичності, що дозволяє суб'єктам знаходити прийнятні їх форми, відповідні індивідуальним стилем розвитку. Відповідно таке різноманіття комунікацій і дискурсивних практик породжує феномен множинної ідентичності [8, 29]. Дискурсивний сумнів відбивається на особистій ідентичності персонажів. Лаура не ставить прямо запитання, тому що сумнівається, чи Алексіс знає відповідь на нього. Вона чула деякі слова, вони крутяться у неї в голові. Пізніше вона повторює інші слова, які теж лякають: іпотека, арешт, застава. На великому аркуші, списаному тонкими, наче сліди від мух, цифрами, що на письмовому батьковому столі я поспіхом читаю два загадкові слова англійською: *Assets and liabilities. Qu'est ce que cela signifie* [20]? Лаура теж не знає значення цих слів і не наважується запитати у батька. Ці слова повні загроз, у них криється небезпека, якої ми не розуміємо, як і ці нескінченні колонки цифр з виправленнями, окремі з яких зроблені червоним чорнилом. Перекладачка зберігає англійські слова *Assets and liabilities*, додаючи примітку в кінці сторінки (*Майно неплатоспроможного боржника і борги*), адекватно відтворює оригінальне запитання: *Що це означає?* [2, с. 26]?

Мабуть, ідентичність, як множинність, не може детермінуватися поза множинними контекстами, досвідами та дискурсами. Ідентичність розуміють не як раз і назавжди дане апріорі. Заслугою антитотожності стає розгляд поняття не лише у хронотопному вимірі, але й у вимірі мови, тексту, дискурсу, культури. Загалом можна вважати, що, чим стрімкіше змінюється світ, тим проблемнішою для самої себе стає особистість і тим очевиднішою стає залежність ідентичності від багатьох чинників поза власним Я. При цьому універсальне становище у цьому дискурсі безмежжя займає мова, текст, слово. Мова є трансцендентним горизонтом, в якому ми можемо вільно висловлювати свою ідентичність, і тим більше саме мова значною мірою визначає нашу ідентичність [7, 29], засобами якої є й питальні речення.

Наприклад, серйозність конкретної ситуації вплинула на ідентичність Алексіса, додавши йому тривожності, бо боявся батькових нарікань. А батько запитав, поки він підіймався сходами: «*Où es tu allé ?*» [20]. Він не чекав відповіді, просто дивним голосом, трохи не своїм, сказав: «*Des événements graves risquent de se produire...*» [20]. «– *Мають статися серйозні події*» [2, 32]. При перекладі питального речення «*Où es tu allé?*» («*Де ти ходив?*») застосовано прийом граматичної трансформації зі зміною семантики: «– *Де ти був?*» [2, 32].

Соціальний простір можна позначити у вигляді кількох підпросторів, кожен з яких характеризується власними поведінковими та регулятивними нормами, життєвими смислами, системами цінностей. Конструюючи модель реальності, індивід одночасно продукує власну ідентичність як усвідомлення належності до тієї чи іншої соціальної групи чи спільноти [8, 31]. Візьмемо до прикладу мовленнєво-поведінкову ідентичність Дені, який одного разу присідає біля підніжжя дерева, а коли підходить Алексіс, він не дивиться на нього, бо його вузол є на землі. Отож Алексіс ставить Дені ніби просте запитання («*Qu'est ce que c'est?*» [20]), але той відповідає не зразу, риється в кишнях, а тоді мовить: «*Affouche*». У перекладі маємо: «– *Що це? – «Залізне дерево»* [2, 29].

Аналіз питального вираження ідентичностей персонажів досліджуваного роману дозволив з'ясувати, що відбувається творення варіантів персонажних історій, які сприймаються читачем як захоочення до «творення власної авторської ідентичності через наратив» [5, 11]. Наприклад, якимось Алексіс відчував себе таким слабким, таким розгубленим, що клав голову на коліна і заплющував очі. Тоді відчув руку, що пестила його волосся, почув голос, який тихо запитав креольською: «*Pourquoi pleurer?*» [20]. Цей питальний маркер оригіналу цілком збережено у перекладі: «*Навіщо плакати?*» [2, 15].

У тексті ідентичність *Я* завжди на межі та не збігається із собою, перевищує себе через множинність «своїх-чужих» голосів, вже на інтуїтивному рівні усвідомлює власну не унітарність та множинну природу. Комунікація є діалогом не лише між двома суб'єктами, двома свідомостями, двома типами культурного мислення. Насамперед це діалог між *Я* завершеним, кінцевим та *Я* миттєвим, невпорядкованим, яке ще може вирішити заново власну долю. Отже, якщо адресат є водночас адресантом (внутрішній монолог), вони все одно звернені до себе-*Іншого* та враховують зворотну реакцію цього

Іншого. Тільки через відношення до *Інших* особистість здатна розв'язувати питання власної ідентичності [7, 45-46], як це відбувається з Алексісом, який пильно вдивляється в небо і невпевнений, що бачить зірку. Тоді батько статегно ставить запитання, наче того вечора це мало надзвичайне значення («*Une étoile très petite, posée en haut du Chariot, au dessus de la deuxième étoile?*» [20]), яке адекватно передає Г. Чернієнко: «— Зовсім маленька зірочка, що стоїть вгорі над Возом над другою зіркою?» [2, 33].

Індивід конструює ідентичність, перебуваючи в певному соціальному просторі, отже в суспільстві з різноманітними соціальними групами і різноманітними культурними системами у суб'єкта з неминучістю формується складноорганізована множинна ідентичність [8, 36], яка зберігається або не зберігається у перекладі. В епізоді очікування героями роману електроенергії, наче дива, що приходитиме вечорами і освітить усе в нашому будинку і засяє надворі на рослинах і на деревах, наче вогні святого Ельма, Алексіс запитує «*Quand viendra-t-elle?*» [20] Мем усміхається на наше запитання, мовивши: «*Bientôt...*». Перекладачка застосовує прийом додавання (нарешті) у перекладі: «*Коли вона нарешті буде?*» [2, 31].

Зі збільшенням кількості досліджень зросла й кількість тлумачень ідентичності. Варто зафіксувати основні запропоновані смисли ідентичності: самовизначення, самобутність, психофізіологічна цілісність, неперервність досвіду, постійність у часі, психологічна визначеність, саморегульованою єдність, тотожність із самим собою чи з навколишньою різноманітністю, самість як справжність індивіда, соціокультурна відповідність, самоналежність, самореферентність, цілість, ступінь відповідності соціальним категоріям, модель розрізнення *Я* і не-*Я*, релевантність внутрішнього досвіду зовнішньому та багато інших [7, 40]. Питальні речення часто виступають засобами вираження ідентичності як неперервність досвіду, як це простежуємо у випадку з матір'ю Алексіса, яка показує дітям світила. У пільмі лунає її чистий молодий голос, і Синові одразу стає добре, її голос заспокоює його: «*Regardez, là... N'est ce pas Bételgeuse, au sommet d'Orion? Et les trois Rois Mages! Regardez vers le nord, vous allez voir le Chariot. Comment s'appelle la petite étoile qui est tout à fait au bout du Chariot, sur le timon?*» [20]. Перекладачка добирає адекватні відповідники на відтворення експресивності оригіналу, застосовуючи прийоми об'єднання речень, заміни з'єднувального сполучника *Et* на протиставного *A*: «— Дивіться туди... Це не Бетельгейзе на вершині Орiona? це не Три

Волхви? Дивіться на північ, там ви побачите Віз. Як називається маленька зірочка на краю Вожа, на дишлі?» [2, 33].

Проблема співвідношення мови й мислення для Ле Клезіо відображає унікальність і неповторність особистості і дає змогу корелювати її взаємини з іншими. У персонажному мовленні роману Ле Клезіо «Золотошукач» широко представлене явище запитання, яке створює ілюзію безпосереднього контакту Я з мовцем. Враховуючи визначення ідентичності як «набору статичних і динамічних ознак ототожнення» [5, 13]), комунікативний аспект питального речення в нашому дослідженні встановлено як стилістична домінанта. Важливо підкреслити, що запитання самому собі чи співрозмовнику позначають справжні хвилювання буття персонажів множинності ідентичності.

Заглиблення у зміст поняття «ідентичність» визначає основні структурні елементи ідентичності: *Я*, *Інший*, а також комунікацію (у різних її проявах) як основний спосіб їхньої взаємодії. Важливою деталлю всебічного розуміння ідентичності може стати протиставлення «динамічність/статичність», що виражає процесуальну природу поняття. Це дозволило О. Міллер сформулювати вихідне розуміння поняття «ідентичність» як відчуття власної тотожності, неперервної та динамічної, соціальної за своєю природою здатності адекватно окреслити себе щодо Інших та через Інших [7, 51]. Протиставлення динамічності і статичності як ознак ідентичності Алексіса можна помітити в епізоді, коли він вранці пішов, намагаючись не шуміти, а Лаура відвернулася до стіни, щоб не бачити цього. Головний герой поставив собі динамічне запитання: «*Que va-t-il se passer quand je reviendrais?*» [20], але в ту ж мить (статика) йому не хотілося про це думати, наче він ніколи не збирався повертатися. Тут спостерігаємо адекватний переклад із синтаксичною заміною інверсії на прямий порядок слів: «*Що буде, коли я повернуся?*» [2, 37]?

Схожий прийом перекладу бачимо й випадку з розмовним питальним реченням («*Quand est ce que tu t'emmeras avec toi sur la pirogue?*» [20]), коли мокрий від хвиль, що вищі за човен, Алексіс тремтів і дивився на чорну землю, що віддаляється («*Як давно він чекав цього дня!*»), пригадуючи розповідь Дені про море, про пірогу, і своє запитання: «*Коли ти візьмеш мене з собою на пірогу?*» [2, 37].

У «Золотошукачі» домінує ідея, що персонажі мають власне життя і право діяти, і що для підтвердження свого існування вони спираються на інших героїв і реальні постаті, намагаючись вийти за

межі художньої вигадки і даючи змогу реальному читачеві наблизити свою особисту ідентичність з персонажною. Бувало, що для Алексіса здавалися довгими в очікуванні чогось. Вони перепліталися між собою у суцільний день, сповнений далекими від життя ночами і мріями, день, який уже перетворився на спогад, а він ніяк не міг втямити, що ці дні несуть у собі тягар долі. Тоді він запитував себе: «*Comment pourrais je le savoir, alors que je n'ai pas de repère?*» [20]. У перекладі втрачається ознака умовності, оскільки використовується реальний час: «Як я міг про те знати, якщо не було жодних точок відліку?» [2, 51].

У своєму романі Ле Клезіо надає низку реальних ситуацій, в яких опиняються його персонажі, змушені самі конструювати свою особистісну ідентичність. Письменник намагається зобразити взаємодію або ж боротьбу колективної й індивідуальної ідентичностей, які зумовлюють широкий спектр поведінкових моделей персонажів, а саме солідарність, реальний / вдаваний героїзм, пасивність / активність, невпевненість, самотерзання, жертвування тощо. Яскравою ілюстрацією самотерзання є діалог Алексіса з собою, який сам з собою голосно розмовляє. Він сам себе запитує і сам собі відповідає:

- *Viens, on va s'asseoir là.*
 - *Où ça ?*
 - *Là bas, sur la roche plate.*
 - *Tu cherches quelqu'un ?*
 - *Non, non, bonhomme, je guette la mer.*
 - *Tu veux voir les corbijous ?*
 - *Regarde, un bateau qui passe. Tu vois son nom ?*
 - *Je le connais, c'est Argo . C'est mon bateau, il vient me chercher.*
 - *Tu vas partir ?*
 - *Oui, je vais partir bientôt. Demain, ou après demain, je vais partir...*
- [20]

Цей діалог насичений розмовними питаннями, які в перекладі мають дещо іншу форму, але загалом експресія розмовності передана адекватно:

- *Ходімо, сядемо он там.*
- *Де?*
- *Там, на плескатій скелі.*
- *Ти когось шукаєш?*
- *Ні, ні, добродію, я спостерігаю за морем.*
- *Ти хочеш побачити бакланів?*

- *Дивись, он пропливає корабель. Знаєш його назву?*
- *Знаю – Арго. Це мій корабель. Він прибув по мене.*
- *То ти від'їжджаєш?*
- *Так, я незабаром поїду. Завтра або післязавтра... [2, 53].*

Варто зауважити, що питання ідентичності були і залишаються актуальними. Проблема ідентичності виникає вже тоді, коли в самосвідомості пробуджуються питання типу: «Хто я?», «Хто ми?» [10, 217], які виявляємо й в оповіді головного героя досліджуваного роману, який дивиться прямо перед себе, сподіваючись побачити крізь водяну стіну небо: *«Où suis-je ? Les ruines de Panon sont peut-être tout ce qui reste sur la terre, le déluge a peut-être noyé tout le monde. ... Je me souviens seulement de l'histoire du déluge, ... et le grand bateau qu'avait construit Noé pour s'échapper ... Mais moi, comment pourrais-je faire un bateau ? ... Et pourquoi Dieu punirait-il encore la terre ? Est-ce parce que les hommes sont endurcis, comme dit mon père, et qu'ils mangent la pauvreté des travailleurs dans les plantations ? Et puis je pense à Laure et à Mam, dans la maison abandonnée... Que sont-elles devenues?» [20]* – *«Де я? Руїни Панона – це, можливо все, що залишилося на землі, можливо, потоп покрив усю землю. ... Пригадую лише оповідку про вселенський потоп, ... і про великий корабель, який збудував Ной для порятунку ... А мені як зробити корабель? Навіщо Бог знову карає землю? Тому що люди зачерствіли, як каже батько, і живуть за рахунок злигоднів робітників на плантаціях? А потім я думаю про Лауру і Мем у покинутому будинку ... Що з ними?» [2, 55].*

Зазначимо, що принаймні два визначення ідентичності, надані Е. Еріксоном, досить точно описують це поняття. По-перше, ідентичність визначається як суб'єктивне відчуття тотожності та цілісності своєї особистості, що виникає спонтанно, несподівано, як пізнавання своєї сутності. По-друге, ідентичність розуміється як результат переживання та усвідомлення своєї належності до певної соціальної групи за допомогою протиставлення існування інших груп [16]. І все ж таки термін «ідентичність» використовується Е. Еріксоном у різних значеннях: свідоме почуття унікальності індивіда (самобутність) і несвідоме прагнення до безперервності життєвого досвіду, і солідаризацію з ідеалами групи [10, 218]. У досліджуваному романі виявляємо ознаки ідентичності Алексіса і його матері як результат переживання в епізоді, коли йому стає зле, бо він думає про батька, який поїхав до міста, і вона не усміхається (*«Mais il va venir, maintenant? Il va venir?» [20]*). У перекладі перше

питальне речення трансформовано в окличне, а друге відтворено адекватно: «*Але ж він зараз повернеться! Він повернеться?*» [2, 56].

М. Кастберг Шеблом підкреслює той факт, що знак запитання використовується більше, ніж знак оклику, і є часто вживаним у художніх текстах, виявляється багатим на зміст: «автор, завдяки різним персонажам, здається не лише ставить запитання та шукає відповіді, а й надає висловлюванню персонажів афективного забарвлення» [19, 100], доповнюючи їх ідентичність. Так, одного дня Лаура прийшла з Алексісом на причал і вони довго ходили вздовж кораблів під байдужим поглядом моряків, що сиділи у затінку під деревами. Лаура першою заговорила про його таємну мрію, запитавши: «*Tu vas bientôt partir sur un bateau ?*» [20]. Алексіс трохи посміявся, здивований її запитанням. Але вона серйозно дивилася на нього, її гарні темні очі сповнені смутку. Г. Чернієнко дотримується розмовної лінії оригіналу у перекладі: «*Ти скоро відпливеш на кораблі?*» [2, 76].

Кожна з книг Ле Клезіо інсценує ідею дослідження, пошуки ідентичності у просторі, який вважається місцем походження. Персонаж чітко визначається і пов'язується з точним контекстом: він стає змінною ідентичністю, блукаючи у світі, в якому він не може діяти, і який навряд чи стосується його. Одного разу до Алексіса підійшов Бредмер і подивився, все ще з тим самим глузливим блиском у своїх чорних очах, запитавши: «*Eh bien, Monsieur ? C'est le mal de mer qui vous coupe l'appétit?*» [20]. У перекладі виявляємо акцентну та синтаксичну трансформації: « – *Отже, пане? Морська хвороба зіпсувала вам апетит?*» [2, 85].

Роман «Золотошукач», написаний лауреатом Нобелівської премії 2008 року Ж.-М. Г. Ле Клезіо, вийшов друком 1985 року у видавництві «Галлімар» і одразу потрапив до розряду «екзотичних мандрівних творів постмодернізму з концептом множинності подорожі», подорожі-розваги, подорожі-втечі від фатуму, подорожі-пошуку своєї ідентичності [14, 256]. Одного дня, коли Алексіс і Лаура роздивлялися кораблі, пришвартовані вздовж причалів, він почувався щасливим і знав чому, адже був щасливим щоразу, як бачив, коли кораблі піднімають вітрила і виходять у море: – «*Tu te souviens du voyage en France ?*» – «*Je ne voudrais plus y aller, maintenant*». – «*En Inde, en Chine, n'importe où, mais plus en France*» [20]. Вдалим є збереження розмовної автентики у перекладі: – «*Ти думаєш про мандрівку до Франції?*» – «*Зараз мені не хочеться туди їхати. До Індії, Китаю, але не до Франції*» [2, 77].

Роман Ж.-М. Г. Ле Клезіо «Золотошукач» є розповіддю про пошук своєї ідентичності у заплутаному жорстокому світі, це спроба відповіді на кричущі питання розгубленого людства, яке знемагає від невмотивованого духовного і фізичного насилля, що панує у так званому проявленому світі [2, 4]. Якось капітан, піднявшись на місток, сів у своє крісло позаду стернового і запитав у Алексіса: «*Connaissez vous la reine des îles ?*» «*La reine des îles?*» «*Oui Monsieur, Agalega*» [20]. Г. Чернієнко змушена була замінити фемінну назву (*reine*) на маскулінну (*цар*) через різницю в родах іменників у французькій та українській мовах: – «*Ви знаєте царя островів?*» – «*Царя островів?*» – «*Так, пане, Агалета*» [2, 97].

Персонажі Ле Клезіо мають досить різні географічні, етнічні чи родинні зв'язки. Як виняток, Алексіс Л'Етанг має фіксоване ім'я, яке частішає в пізніших романах, але рідко зустрічається в перших. Алексіс має сім'ю (батька, матір, сестру), яку він незабаром залишить і повернеться до неї знову через роки. Якось капітан розпитував Алексіса про сім'ю:

- *Êtes-vous fils unique ?*
- *Monsieur ?*
- *Je vous demande si vous êtes fils unique: N'avez vous pas de frères?*
- *J'ai une sœur, monsieur.*
- *Comment s'appelle -t- elle ?*
- *Laure.*
- *Est elle jolie?* [20].

У перекладі простежуються слідування законам української розмовної мови з опущенням дієслова-зв'язки, вільним порядком слів та застосування прийому логічного розвитку:

- *Monsieur?*
- *Прошу?*
- *Ви єдиний син?*
- *Прошу?*
- *Я вас запитую, чи ви єдиний син, у вас нема братів?*
- *У мене є сестра, пане.*
- *Як вона зветься?*
- *Лаура.*
- *Вона гарна?* [2,108]

В Уми є лише один зниклий зведений брат, з яким, здається, не втрачено зв'язок. З іншого боку, часто присутність якогось ініціатора: другорядний персонаж, який часто не спілкується або не дуже словесно, але пропонує головному герою свої знання про світ: як

Денис, молодий глухонімиий пастух, чи Ума. Ума та Алексіс люблять одне одного, але якось залишають одне одного, без пояснень [18]. Цікавими для аналізу є питальні репліки розмови Уми та Алексіса: «*Vous êtes allée à la pêche ?*» | «*Vous habitez dans la montagne?*» | «*C'est vrai que vous cherchez de l'or?*» | «*On vous a dit cela ? Oui, je cherche de l'or, c'est vrai.*» | «*En avez vous trouvé ?*» | «*Non, je n'en ai pas encore trouvé.* » | «*Et vous croyez vraiment qu'il y a de l'or par ici?*» | «*Pourquoi, vous ne le croyez pas?*» [20]. Адекватними є відповідники у перекладі розмовного дискурсу персонажів: «– Ви ходили по рибу? | – Ви живете в горах? | – Це правда, що ви шукаєте золото? | – Хто вам таке сказав? Так, я шукаю золото, це правда. | – Знайшли? | – Ні, ще не знайшов. | – І ви вважаєте, що тут є золото? Її запитання смішить мене. | – А чому ви в це не вірите?» [2, 143]

Характерними також є особливі стани порожнечі, яку відчуває Л'Етанг у моменти найбільшого піднесення: у Букані, на облавку вітрильника, на полі бою, в лісі. Чи ж не є це нескінченною миттю злиття з Усесвітом, який є порожнеча, катарсис, ніродха, той стан, коли людина відчуває себе на самоті з Богом? [14, 257]. Персонаж ставить запитання, оскільки хронологія розмита, і розповідь перетворюється на «бортовий журнал», не повернення назад. Приблизна хронологія постає як «один день ... інший день, на морі...»: «*Depuis combien de temps voyageons-nous ? Cinq jours, six jours ? Alors que je regarde le contenu de ma malle, dans la pénombre étouffante de la cale, la question se pose à moi avec une inquiétante insistance. Qu'importe? Pourquoi voudrais-je le savoir?*» [20]. Цілком прийнятним є переклад даних речень: «Скільки часу ми в морі? П'ять днів чи шість? У задушливій напівтемряві трюму роздивляюся вміст своєї скрині, і з тривожною наполегливістю переді мною постає запитання. Яке це має значення? Чому я хочу знати це?» [2, 96].

Отже, визначена проблематика питально-мовленнєвого вираження особистісної ідентичності на матеріалі роману Ж.-М. Г. Леклезіо «Золотошукач» та особливості питальних засобів твору, за допомогою яких відбувається конструювання особистісної ідентичності героя твору. Роман «Золотошукач» потрапив до переліку екзотичних мандрівних творів постмодернізму з концептом множинності подорожі, подорожі-пошуку своєї ідентичності. Роман Ле Клезіо є розповіддю про пошук своєї ідентичності у заплутаному жорстокому світі, спроба відповіді на кричущі питання розгубленого людства. В сучасній соціально-невизначеній реальності пошук своєї ідентичності є потенційно проблематичним. Ознакою ідентичності

особистості постає мінливість соціальної ролі і поведінки, зразками якої можуть виступити образи позитивних персонажів і антигероїв художнього твору. Прояви особистої ідентичності персонажа забезпечуються й питальними реченнями, особливо розмовного наповнення. Головний герой веде діалог з собою упродовж усього нарративу, міркуючи над відповіддю на поставлене запитання, що є знаковим вираженням в тексті, щоб забезпечити «діалогічну зустріч» *Я* як з *Іншим*, так із *Собою*. З'ясовано, що перекладачка добирає адекватні українські відповідники оригінальних питальних речень, із застосуванням синтаксичних та стилістичних трансформацій.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
2. Клезіо Жан Марі Гюстав. Золотошукач: роман / пер. з фр. Г. Чернієнко. К.: Вид-во Жупанського, 2011. 270 с.
3. Коробова С.Ю., Грязева-Добшинская В.Г., Аскерова А.Т. Особенности идентификации с персонажами культового фильма в контексте проблем социальной идентичности зрите лей. *Вестник ЮУрГУ. Серия «Психология»*. 2018. Т. 11, № 3. С. 24–31.
4. Крейг Р. Т. Теория коммуникации как область знания. *Компаративистика III: Альманах сравнительных социогуманитарных исследований*. СПб.: Социологическое общество им. М. М. Ковалевского, 2003. С. 72–126.
5. Маєвська О. Т. Концепція особистісної ідентичності в романній прозі Мігеля де Унамуно: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04; Чорномор. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. 20 с.
6. Мараховська Н. Проблема особистісно-рольової ідентичності на матеріалі оповідання рейчел каск “after caravaggio’s sacrifice of isaac”. *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2011. Вип. 32. С. 163-166.
7. Міллер О.Р. Модуси ідентичності в художній прозі Мистецького Українського Руху: дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2018. 239с.
8. Плющ А.Н. Конструируемый текст идентичности. Вопросы психологии : научный журнал / ред. Е.В. Щедрина. 2018. № 1. С. 28-38.
9. Покасова, Е.В. Кризис идентичности в эпоху глобализации: утрата самости или обретение свободы? *Вестник НГУ. Серия: Философия*. 2013. Т. 11, вып. 3. С. 43–47.
10. Посохова Я. С. Проблема ідентичності та визначення психологічних основ її вивчення. *Право і безпека*. 2015. № 2 (57). С. 217–221.
11. Санина А.Г. Генезис идеи идентичности в социологии и смежных науках. *СоцИс*. 2014. № 12. С. 3–11.
12. Сливинський О. Т. Між насолодою та ідентичністю: деякі антропологічні аспекти нарації Йордана Радічкова. *Проблеми слов'язознавства*. Львів, 2003. Випуск 53. С. 103–112.

13. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. *Вопросы философии*. М., 1992. № 4. С. 40-52.
14. Чернієнко Г. Від перекладача. Ле Клезіо, Жан Марі Гюстав. Золотошукач: роман / пер. з фр. Г. Чернієнко. К.: Вид-во Жупанського, 2011. С. 255-266.
15. Шнейдер Л. Б. Профессиональная идентичность: теория, эксперимент. М.: Изд-во Моск. психол.-социал. ин-та, 2004. 600 с.
16. Эриксон Э. Детство и общество. СПб.: Летний сад, 2000. 416 с.
17. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996.
18. J.M.G LE CLÉZIO: Le Chercheur d'or. URL: https://philollettres.fr/old/litterature_francaise/le_clezio_chercheur.htm.
19. Kastberg Sjöblom M. L'Écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes, Paris, Honoré Champion, coll. « Lettres numériques ». 297 p.
20. Le Clézio J.M.G. Le Chercheur d'Or. Paris: Gallimard, 1988. URL : <https://www.rulit.me/books/le-chercheur-d-039-or-download-507339.html>.
21. Wetherell M, Potter J. Discourse and Social Psychology, postmodernism, and capitalist collusion: An argument for more complex historiographies of psychology. *Theory & Psychology*. 2015; 25(3). P. 388-395.
22. Ricoeur P. Narrative Identity. Wood D. (ed.). On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation. L.; N.Y. : Routledge, 1990. P. 20–33.
23. Tajfel H., Turner J.C. The social identity theory of inter-group behavior // Worchel S., Austin W.G. (eds). *Psychology of intergroup relations*. Chicago: Nelson-Hall, 1986. P. 7–24.

Відомості про авторів

Бігун Ольга Альбертівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Білас Андрій Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Бунзяк Ярина Григорівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Випасняк Галина Олегівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»;

Гальчук Оксана Василівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка;

Гонта Наталія Андріївна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Деркачова Ольга Сергіївна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри педагогіки початкової освіти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Криворучко Світлана Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Марценюк Галина Михайлівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Мелега Ліна Йосипівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Мізюк Людмила Русланівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Обихвіст Марія Сергіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри східних мов та міжкультурної комунікації Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Семкович Ірина Олегівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Смушак Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Хоптій Тетяна Василівна – магістрантка кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Яцків Наталія Яремівна – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету іноземних мов, професор кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукове видання

*Друкується за постановою Вченої ради
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(протокол № 6 від 24 червня 2021 року)*

ІДЕНТИЧНІСТЬ: ТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ

**Колективна монографія
за редакцією Ольги Бігун**

ISBN 978-617-7926-18-3

Віддруковано з готового макету замовника

Підписано до друку 09.08.2021 р.
Формат 60x84 1/16. Умов. друк. арк. 17,14.
Папір офсетний. Гарнітура “Times New Roman”.
Друк цифровий. Зам № 525.
Наклад 100 примірників.



Видавець Кушнір Г. М.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції: серія ІФ №31 від 26.01.2009 р.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шота Руставелі, 1,
тел. (099) 700-47-45, e-mail: kgm.print@i.ua